

OEDIPUS EN DE SFINKS IN HET TONEEL VAN HUGO CLAUS. ENKELE RECENTE PRODUKTIES

Freddy DECREUS

De Koninklijke Nederlandse Schouwburg te Antwerpen opende in de Bourla het speeljaar 1994-1995 met de *Blindeman* van Hugo Claus in een regie van Ulrich Greiff (première 24 september). De Koninklijke Vlaamse Schouwburg te Brussel bracht vanaf 1 oktober 1994 de dubbelproductie *Oedipus / In Kolonos* in een regie van Franz Marijnen en een vertaling van Hugo Claus. Nog maar eens die Oedipus dus, en thans opgevoerd door twee Vlaamse repertoiregezelschappen in de versie van Hugo Claus, u weet wel die man voor wie geen antieke tekst heilig blijft en die zegt "ik maak de goden, zij mij niet"¹.

Maar vooreerst de volgende "petite histoire". *Blindeman* in de Bourla is het verhaal "van de diën die mee zijn moeder getrouwd was" gespeeld in 't Antwaarps, zijnde een lichtjes aangepaste versie van de *Blindeman* die in 't Gênts werd gespeeld in 1985 door Nederlands Toneel Gent, wat op zijn beurt een herwerking was van Claus' *Oedipus* die in 1971 opgevoerd werd door het Nieuw Rotterdams Toneel, en deze versie ging uiteraard terug op Seneca's tragedie *Oedipus*, die een herwerking was van één van de vele Griekse verhalen die door Sophocles over het Thebaanse vorstenhuis werden geschreven, *Oidipous Tyrannos*, een tragedie waar hij op negentigjarige leeftijd een vervolg zou op schrijven, zijn *Oidipous in Kolonos*, een soort geestelijk testament. Wie in Antwerpen en Brussel deze drie totaal verschillende Oedipusversies gezien heeft, zal zich zeker afgevraagd hebben hoe dit verhaal zich tot zo uiteenlopende interpretaties kan geleend hebben. In hoeverre behoudt *Blindeman* nog mythische elementen of is het niet veeleer een farce? Zeker zal de toeschouwer zijn opgevallen hoe triviaal de ene voorstelling geworden is en hoe de andere een sereniteit heeft weten op te roepen eigen aan een aantal recente bewerkingen van de "antiekens", in elk geval het gewelddadig-rituele, het politieke, het psychologische of het postmoderne theater voorbij.

In elk geval steeds weer kunstenaars die hetzelfde verhaal opnieuw vertellen, met eigen accenten en bedoelingen, haast drieduizend jaar lang. Voor wie in juni jl. in het Transformatorhuis te Amsterdam de Chinese kameropera *The Death of Oedipus* zag van Qu Xiaosong (tijdens het Holland Festival) weet dat dit Westers drama zich ook treffend op niet Westerse wijze, nml. via een Oosterse zangwijze, laat uitbeelden. Vele van de motieven uit het Oedipusverhaal laten zich trouwens ook nawijzen in de folklore uit Finland, Hongarije, Ierland, Italië, Litauen, Roeme-

nië, Rusland, Spanje en Turkije. Buiten de Europese cultuur² duikt Oedipus op als een zwarte leider in Zoeloeverhalen, maar ook in de Middeleeuwen is hij populair en wordt hij herkend in het leven van de heilige Gregorius, de heilige Albinus, Judas Iscariot en zelfs Christus³. Een verhaal dus dat een grote herkenbaarheid heeft en blijkbaar iets universeels zegt over de mens.

De figuur van Oedipus in Hugo Claus' werken werd reeds uitvoerig bestudeerd door Paul Claes.⁴ In recente studies werd duidelijk hoe deze Oedipus, als onvolmaakte man naast een dominerende Moeder-Maagd-Geliefde-Godin, is uitgegroeid tot een kernpersonage in de Clausiaanse "mythische familieroman", maar tevens is gebleken hoe dit soort personage het manken van de moderne mens tout court kon uitbeelden.⁵

Vandaar onze vraag bij al deze voorstellingen: wat is in de drie recente voorstellingen nog mythisch, wat is des tijds, wat van Claus? Bij onze bespreking zullen we uitgaan van de manier waarop door de twee regisseurs de sfinks ten toneel werd gevoerd. Aangezien de produkties voornamelijk Clausiaanse interpretaties zijn van antiek materiaal, zullen we ons eerst afvragen wat de sfinks voorstelt in deze context. Daarna onderzoeken we het toneelbeeld en gaan we na op welke manier de twee theatermakers aan het werk zijn geweest.

1. In den beginne was de sfinks...

Oedipus is de mythische figuur die het raadsel van de sfinks kon oplossen en de Thebanen hierdoor verlostte van de pest die hun stad teisterde. Ze riepen hem uit tot koning en schonken hem de hand van hun koningin Iocaste, die uiteindelijk zijn eigen moeder bleek te zijn. Maar wat betekenen de 'sfinks', de 'pest', 'koning' zijn in deze mythe?

Wie Sophocles' werken leest moet weten dat de Griekse mythologie en tragedie een patriarchale structuur kent met aan het hoofd een Zeus op wiens voorzienigheid en gerechtigheid wordt gehoopt. Hesiodus vertelt over een drievoudige afstamming waarin Zeus (na Ouranos en Kronos) de jongere goden aanvoert, maar een aantal vage goddelijke en irrationele krachten bleven de mythische voorstellingswereld doorkruisen: de vijfde eeuwse Griekse tragedie wordt onveilig gemaakt door een aantal ogenschijnlijk moeilijk te duiden abstracties als het Lot, de Noodzaak, alsook door monsters als de Sfinks, de Sirenen, de Harpijen of de Erinyen die uitgebeeld worden als vrouwelijke, verslindende gedrochten.

In de mate dat elk groot volk zijn eigen mythes maakt en zijn wereldbeeld

uitbouwt op basis van rationale en mythische vooronderstellingen, is het geen toeval dat de Egyptische traditie een sfinks kent als leeuw met het hoofd van de koning (leeuw als verpersoonlijking van macht, fysieke kracht en denkvermogen) en dat de Griekse traditie vanuit de beschaving van de Euphraat, langs Kreta en Mycene, een gevleugelde leeuw ingevoerd heeft met vrouwenbuste en -hoofd (als doodsdemon, rovend monster, vergezeld door slang, gier of arend). De Grieken kenden reeds zeer vroeg als verhaalmotieven de zege van de held op het monster die het koningschap oplevert, beproevingen en strijd in het gebergte, het doden van de oude koning. Weinig dichters bezongen in de kataloog van dergelijke motieven het gevecht met de sfinks; wel werd vaak, omwille van de vleugels, de verbinding gelegd met de "Seelenvogel" en met de nachtmerrie. Op afbeeldingen tussen 600-500 bleek de sfinks een angstaanjagende figuur te zijn die nogal verzot was op jongens die bij haar verleidingskunsten een totaal passieve houding aannamen. Zij achtervolgde hen als een vampier en drukte hen soms te pletter onder haar gewicht. In de literatuur evenwel komt ze voor als een mannenverslindster en vraagstelster zonder dat hier veel erotiek bij te pas komt. In de periode dat de tragedies geschreven werden, verschijnt ze als een zingende en wrede vrouw-leeuwin en wordt Oedipus' overwinning op haar voorgesteld als een symbool van het zegevierende menselijke verstand. Het oorspronkelijke gevecht dat voorkomt in initiatieke beproevingen waardoor de jonge man zijn weg naar de volwassenheid moet vinden en dient aan te tonen dat hij een toekomstige leider kan worden, wordt gespiritualiseerd, geconceptualiseerd.⁶

De manier waarop de Brusselse produktie zichzelf afficheerde mag een typische twintigste eeuwse manier van collage terzake genoemd worden. In de Schouwburgkrant van 27 april 1994 wordt Oedipus afgebeeld, de eerste keer (p.1) rustig zittend voor de sfinks, hand onder de kin, het 'monster' strak in de ogen kijkend, het clichébeeld dat in elke Vlaamse huiskamer kan hangen, een tweede maal (p.4) wordt de Westeuropese blik nog duidelijker patriarchaal uitgebeeld, want het betreft een Ex Libris uit de bibliotheek van Siegmund Freud. Oedipus staat ditmaal rechtop, kijkt (een Egyptisch-mannelijk uitzijende) sfinks vanop dezelfde hoogte in de ogen, vergezeld van een tekst die luidt "Hij die de beroemde raadsels wist op te lossen en de beste man was". Voor de psychoanalyticus die niets van de vrouwelijke seksualiteit bleek te kennen uiteraard een bevestiging van zijn uitgangsprincipes. Oedipus was de allerbeste man, een tautologie dus.

Afbeeldingen waarop je andere aspecten uit de ontmoeting tussen de sfinks en Oedipus kan zien, zijn om dezelfde redenen zeldzaam: de Westeuropese receptie-geschiedenis beeldt af wat ze zelf kan begrijpen en graag voorgesteld ziet: een man die door zijn verstand raadsels oplost, de waarheid zoekt, het mysterie recht in de ogen ziet, en... het vrouwelijke uitsluit. Maar Marijnen zou Marijnen niet zijn, indien

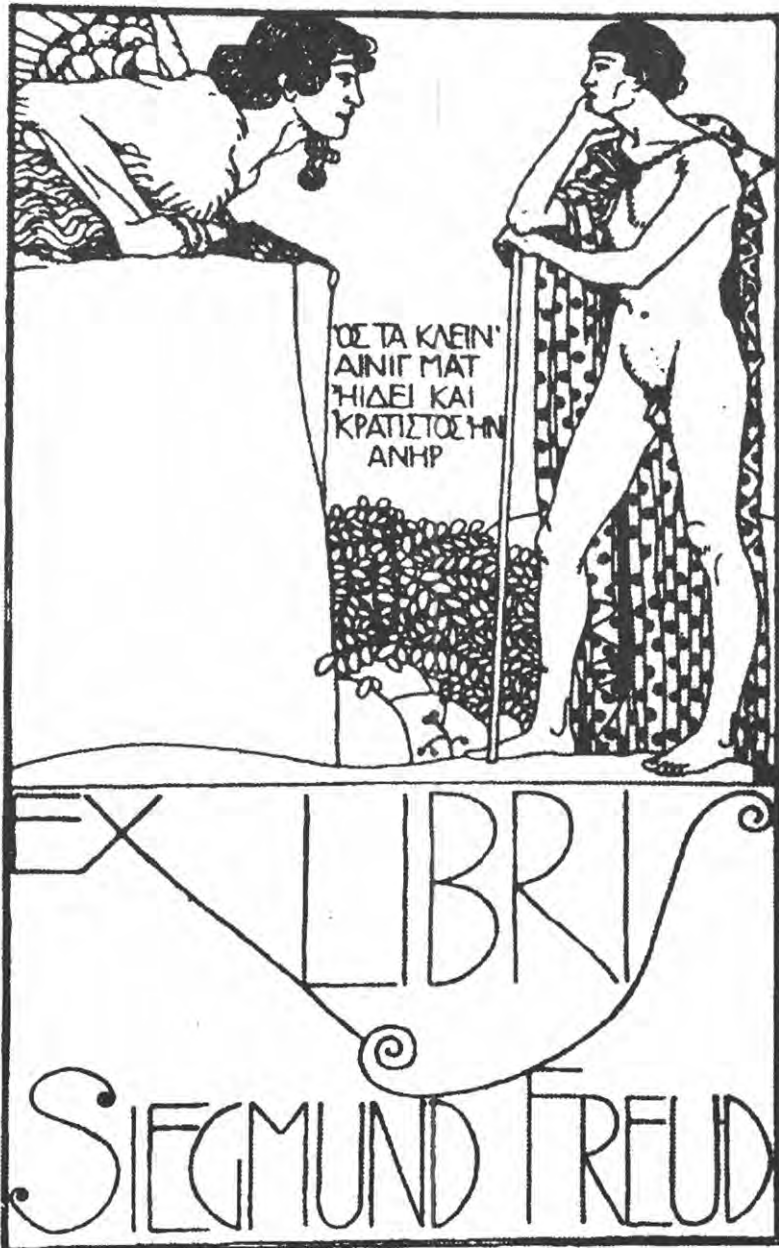
hij deze uitgangspositie niet radikaal zou ondergraven en van de sfinks een sensuele, erotisch uitdagerende vrouw zou maken, geheel in de lijn trouwens van de bewerking van Hugo Claus, en haar daarenboven op de troon van Iocaste zou laten plaatsnemen na de dood van de koningin (weliswaar aangekleed). Op dit punt vonden regisseur en auteur elkaar uitstekend, haast intuïtief zou je kunnen zeggen. Merkwaardig is wel dat ze hierdoor een aansluiting vonden met de erotiek uit het pré-klassieke stadium, toen de mysterieuze krachten van de vrouw verslindster-verleidster nog niet gerationaliseerd en dus onschadelijk gemaakt waren en de man nog voor het raadsel van het vrouwelijke godin-natuur geplaatst was.

2. De sfinks bij Sophocles, Seneca en Claus.

De *Oidipous Tyrannos* van **Sophocles** (rond 430) gold voor Aristoteles als het meest geslaagde voorbeeld van een klassieke tragedie. Het bevatte de speurtocht van een godvrezende koning naar de oorzaken van de pest en leidde, in een formele constructie die sindsdien voor exemplarisch zou worden gehouden, tot een spannende ontdekking van de eigen schuld. Deze bewerking van de Oedipus was echter ook maar één van de vele tientallen versies die in de oudheid de ronde gedaan hebben. Het verhaal circuleert volop in de periode van de achtste tot vijfde eeuw en is afkomstig uit de patriarchale leefwereld van de krijgers in de Ilias en Odyssee.

Sophocles streeft geen thematische eenheid binnen de trilogie meer na en zijn *Oidipus in Kolonos* (401) neemt op zeer vrije wijze weer de draad op die hij in 442 (*Antigone*) en rond 430 (*Oidipus Tyrannos*) heeft uitgezet. *De Oidipus in Kolonos* werd door zijn kleinzoon, Sophocles Junior, postuum opgevoerd in 401 en was door de auteur op negentigjarige leeftijd geschreven om de aanklachten van zijn zoon Iophon te ontkrachten; deze had in een familieruzie zijn vader beschuldigd van seniliteit, omdat Senior meer affectie aan de dag legde voor deze Sophocles Junior, afkomstig van een zoon die hij bij een hetaire had. Door patriottische verzen voor te lezen uit *Oidipus in Kolonos* ontsnapte de auteur aan veroordeling, zo luidt de anekdote. In deze tragedie komt weinig dramatische actie voor: Oedipus distantieert zich van alle conflicten en van alle rechten die de wereld nog op hem meent te kunnen uioefenen. In zijn geheel ademt dit stuk een piëteitsvolle overgave uit aan de krachten die het heiligdom van de Eumeniden in Kolonos bewonen. De zwaar beproefde koning wil de gewijde grond niet verlaten, vervloekt zijn oorlogsvoerende zonen en verdwijnt na een donderslag van de aarde.

In *Oidipus Tyrannos* speelt de sfinks uiteraard een mineure rol. De vijfde eeuwse auteur is de link met de kwelgeesten uit de archaïsche tijd kwijt. In de proloog spreekt een priester vol ontzag over Oedipus' zege op de sfinks. Op de wijsheid van de



Ex libris van S. Freud

godenvrezende koning wordt gehoopt om de stad te redden⁷:

Gij hebt de stad bevrijd eens van de cijns,
 die wij de Sfinx voor hare raadslen brachten;
 en 't was wel minst met raad van één van ons
 of onderricht, -dat zegt men en dat meent men!-
 maar louter door de bijstand van de godheid
 dat gij ons leven weer hebt recht gekregen.
 Zo zien wij allen, grote Oedipus,
 hier smekend naar u op. O vind ons toch
 een redding, -mag het dan een godheid zijn
 of ook een mens die u die kennis bracht.

Seneca schreef midden de eerste eeuw van onze tijdrekening een *Oedipus* die helemaal niet in het verlengde lag van de Griekse "klassieke" versies. Bij hem domineert een moeilijk te duiden vorm van kwaadaardigheid, waarbij het orakel van Apollo helemaal geen uitkomst brengt en waar ook Bacchus, die machtige god uit het Oosten, aangeropen wordt zonder succes. De mens staat dus helemaal alleen in een wereld die hij niet meer begrijpt en die zeker de harmonie ontbeert waarmee Seneca de wijsgeer zijn tijdgenoten wilde tot de filosofie drijven. De krachten van het Kwade blijken zo sterk en nadrukkelijk aanwezig te zijn dat zelfs de traditionele ziener van Apollo, de priester Tiresias, het antwoord schuldig dient te blijven. Zijn dochter Manto moet dan maar uit de ingewanden van geslachte dieren de oplossing proberen te weten te komen, maar ook zij mislukt. Uit hetgeen zij voelt kan ze slechts besluiten dat de natuur op haar kop staat en dat de gruwel de plaats heeft ingenomen van de orde. Daarom moet de onderwereld zelf ontsloten worden en dient Laïus ondervraagd. Als rottend lijk beschuldigt deze zijn zoon en kondigt aan hem te zullen achtervolgen met alle mogelijke wraak (vs.640-650). Uiteindelijk boort Oedipus zich de ogen uit en verlaat als zondebok de stad.

Seneca ondergraaft de Griekse mythologie ten enen male en gebruikt haar in een totaal gedesacraliseerde visie. Zijn tragedies ondergraven zowel het stoïcijnse filosofische ideaal (de gelijkmoedigheid, ook in de meest uitzichtloze situaties) als de Griekse mythologie. Mythologie is voor Seneca een menselijke constructie die niet zo efficiënt is gebleken en nodig dient uitgezuiverd te worden. Het rationele uitgangspunt van de stoïcijnse filosofie toont zich bij hem in zijn filosofische geschriften als veel machtiger dan de mythos van de Griekse fabulatie, maar ten tijde van de wreedaardige Romeinse keizers ontdekte de filosoof dat deze verhalen inderdaad de gepaste weergave konden bieden om de gedochten uit de wereld van het Kwade weer te geven. In zijn *Oedipus*, vs. 92-109, past de boosaardigheid van de sfinks duidelijk beter in de sfeer van de fysisch aanwezige dreiging en in een stijl



De "klassieke" afbeelding van de zittende Sfinks

zo ontleend aan "le théâtre de la cruauté" roept koning Oedipus, die van in het begin besloten wordt door angst en schuld bewustzijn, triomfantelijk uit dat hij door zijn verstand en durf het monster overwonnen heeft. Op de aansporing van zijn vrouw om dapper weerstand te bieden aan onzekerheid en bedreiging antwoordt hij:⁸

De Sphinx deed mij niet deïnen, die in duist' re taal
 Haar woorden snoerde, noch de bloedbelopen muil
 Der zienster, gruw'lijk, noch de bodem, beenderwit.
 Toe van boven uit haar rots, op buit belust,
 Met zweeps slag van haar vleugels dreigde en met haar staart
 Mij angst aan wilde jagen, als een woeste leeuw,
 Toen eiste ik haar lied. Schrikwekkend klonk haar kreet,
 Haar kaken knarsten; zonder talmen rukte zij
 Een rotsblok los, begerig naar mijn ingewand.
 Ik heb haar donk' re woorden, de vervloekte list,
 De somb' re spreuk der woeste vogel opgelost.

Toch valt hij als slachtoffer ten prooi aan de bijzondere soort kwaadaardigheid die geheel het stuk domineert. Apollo heeft hem belogen (vs.1046) en wanneer hij als zondebok de stad uiteindelijk verlaat roept hij de donkere pest en de wilde pijn als gezellen aan. De mens heeft soms helemaal geen inzicht in hetgeen hem overkomt en dit soort theater van de reflectie, van de lange statische koren, van de ontdekking van het absurde en groteske werd meermalen vergeleken met het werk van Beckett en Ionesco.⁹ Dit is het soort theater dat door de Elisabethanen werd nagevolgd, sterk de hoogte werd ingeprezen door Artaud, en door Peter Brook in zijn 'Theatre of Cruelty' werd nagevolgd (*Oedipus*, 1968).

Hugo Claus, die steeds getuigde van zijn fascinatie voor het theater van Seneca, Artaud en Beckett, formuleerde zijn houding tegenover de mythen als volgt: "Ik denk dat je een genie moet zijn van een andere planeet om een boek te schrijven dat niet op een mythe stoelt. Alle verhalen zijn terug te brengen tot de mythen, omdat in de mythen verbeeld wordt wat alle mensen aangaat. Die thematiek is vrij eenvoudig: het is geboorte, neuken, sterven, met een aantal verwickelingen en poëtische verhevigingen. Als ik verwijs naar de mythe, is dat niet om een mythe te illustreren. Het is net andersom; ik wil een bepaald verhaal vertellen en gaandeweg denk ik: hé, dat is net het verhaal van Medea of dit is het verhaal van weet ik wat voor een obscure Egyptenaar of Mexicaan. Omdat ik tenslotte toch origineel wil zijn, maak ik daar een variant op. De auteur wil niet een bepaalde spanning in de mythe op een moderne toon verbeelden; hij maakt iets en komt fataal terecht in een van die vele spinnewebben die de mythen geweven hebben over onze westerse verbeelding. Je komt als auteur niet onder de mythe uit". Mythen bevatten "de uitbeelding van de

meest elementaire dingen in om het even welke mens", maar tegelijk dient de moderne mens er zich goed bewust van te zijn dat de mythe uiteindelijk maar een menselijke constructie is.

Over zijn *Thyestes* zegt de auteur: "Uit mijn bewerking komt trouwens vrij duidelijk naar voren dat de wanhopige manier waarop de mensen zich tot de goden richten een confirmatie is dat al dat geschreeuw tot niets dient en in de grote holle ruimtes van het niets verzinkt. Er zijn geen goden meer, maar dat belet ons niet om heel nobel en in een bepaald metrum naar de goden te roepen". In die zin kan de mythe dan ook voortdurend mislukken en kan de auteur beweren dat hij zelf ook "de mythe maakt".

De mythe is bij Hugo Claus dan ook vaak een stramien, dat getuigt van het menselijke verlangen om goden te postuleren en van hun onvermogen hiermee om te gaan. Als modernistisch auteur heeft hij dan ook niet opgehouden het menselijk tekort uit te beelden en het verschil te illustreren tussen enerzijds voorgewende moraal, officiële kerkelijke verordeningen en maatschappelijke beeldspraak en anderzijds de menselijke verlangens, driften en begeerten.¹⁰ Hierbij stelde hij de twee dominante westerse visies tegenover elkaar, de patriarchale verbeelding en de matriarchale, en toonde aan hoe ze als grote conceptuele kaders elkaar gekontesteerd en uitgesloten hebben.

Oedipus en de sfinks brengen in vele van zijn werken verloren en verdrongen orbeelden van een vrouwelijke natuur in herinnering. In *De geverfde ruiter* (1961) was Oedipus reeds niet meer de heroïsche mannelijke figuur die door zijn verstand de sfinks kon overwinnen, maar een seniele, halfblinde en impotente man¹¹. In het gedicht *Mister O* uit de knittelverzen (*Claustrum* 1979) wordt het mysterie van de seksualiteit weer opgeroepen en verbonden met de castratieangst. De sfinks is hier opnieuw de moeder, voor wie "die ongewapende prins / die in zijn roes om alles te weten / klaar lag voor de beten / van het averechtse beest, de Sfinks". Als een "castrerende fellatrix"¹² is de vrouw het monster dat de man zijn nietigheid laat beleven.

In *Omtrent Deedee* (1963), de romanversie van *Interieur* (1971), ontmoette de opgroeiende jonge man Claude in zijn nachtelijke zwerftocht naar de dancing Macumba reeds "het wonderlijke gebinte van een beest dat gevormd wordt door een landbouwmachine met scharen en klauwen en vleugels". Hij liep "als een oude man die iets aan zijn linkerbeen heeft kleven dat hij eraf wil schudden", ja, hij sloeg "zijn linkervoet uit als om de rat van zijn broekspijp af te schudden" (p. 130). De jonge hinkende man, op zoek als hij is naar een vader, vindt in DD, de pastoor, geen nieuwe



Blindeman door K.N.S.-Antwerpen, september-oktober 1994.

Op de foto: Frank Aendenboom en Denise Zimmermann

(Foto: Herman Selleslags)

DienstDoende vaderfiguur. In volle oogsttijd ontardt het feest van de oude godinnen van de aarde, Gaia, Demeter en Cybele, tot een dionysisch ritueel dat de patriarchale godsdienst van pastoor DD uitdaagt. In zijn kamer waar een kroonkandelaar hangt die er uitziet als "een beest met klauwen en scharen" (p.147) zal hij zich uiteindelijk geselen, extreem bewijs van zijn onvermogen om te gaan met de opgewekte begeerten.

In de *Phaedra* (1980) zou de koningin zich vereenzelvigen met het monster dat haar stiefzoon vernietigde ("Oenone zei dat het de schuld was van een / beest dat uit de zee verrees, iets dat op / een vrouw leek. / Het is waar, ik was het beest"¹³).

In *Oedipus* (1971) is de sfinks een vrouw geworden, een leeuwin die de man verscheurt, één van de zovele dreigende gestalten van de moeder-vrouw-geliefde die een rol speelt in de landbouwmythologie beschreven door Frazer. In zijn bewerking van Seneca schonk Hugo Claus uitgebreid aandacht aan deze figuur:

Oedipus: Ben ik gevlucht toen ik het noodlot
zelf in de ogen keek?

(Het koor richt met zijn stokken, lompen, lakens - misschien met behulp van een staketsel dat achter de bank lag? - een rafelige gedaante op, een wankel schuddende sfinks, Oedipus gaat er heen)

(Terwijl deze sfinks Oedipus bedreigt, zegt een oude man van het koor die op de bank is gebleven, voor zich uit:)

Oude man: Het raadsel richtte zich op.

Oedipus keek in zijn ogen zonder oogwit.
Het raadsel was een vrouw
met een harige muil, het bloed droop er uit,
en plensde op de verbleekte gebeenten
om haar heen, op de witte rotsen
waar zij haar nest bebroedde
van schedels en haren en beenderen.
Zij spreidde haar vlerken, en
haar staart sloeg haar dampen weg,
een hitsige leeuwin
die geeuwde van razernij
en Oedipus zei:

Oedipus: Wat is je raadsel?

Oude man: Zij dreef haar nagels in de rots
tot grint in zijn ogen spatte
en zand en haar speeksel,
zij klauwde naar zijn haar,

zij wou zijn darmen!
Zij schreeuwde.

In een regie van Lodewijk de Boer voor het Nieuw Rotterdams Toneel mondde deze bewerking uit tot een exotische voorstelling, halfweg tussen het theater van de wreedheid en het Japanse Nô-theater. De oude mannen in sjofele kledij die de gewelddadige taal en het gruweltheater van Artaud het juiste reliëf hadden moeten geven werden omgetoverd tot een groep jonge mensen in zwarte karate-pakken (de moderne versie van bokkenvellen!) die zich voortbewogen in een streng gestileerd decor. In de nok van het theater was een grote vlieger opgehangen die de sfinks diende voor te stellen. De auteur was zo ongelukkig over de toenmalige voorstelling dat hij lange tijd elke productie ervan afwees.¹⁴ In zijn woorden: "Ik wou het toneel van de armoede: een bank in het zand bij de zee en daarop wachten mensen die doodgaan. Als verweer tegen de dood heb je ofwel het lachen, ofwel het vertellen van sprookjes. Om de tijd te doden, spelen ze één van de oudste sprookjes: het verhaal van Oedipus. Toen ben ik weggegaan naar Amerika en wat zag ik toen ik terugkwam? Die mensen waren in Japanse kledij en skandeerden à la Grotowski. De sfinks was een prachtige Indonesische vogel die uit de nok kwam gefladderd. Absoluut het tegenovergestelde van wat ik wou. Grote ruzie dus, en toen heb ik alle aanvragen om dit stuk te spelen afgewezen, omdat ik dacht het zelf ooit te doen. Toen dat in het NTG kon, was mijn visie anders geworden, en bovendien had je dat toneel van de armoede al ten overvloede gehad. Het was bijna een cliché geworden. Omdat mijn visie veranderd is, heb ik ook een totaal nieuw stuk geschreven. Maar het draait rond hetzelfde thema. Het is de allerlaatste keer dat ik me ooit nog met Oedipus bemoei, dan wil ik er niets meer over horen."¹⁵

Belangrijk was wel dat Claus in deze versie uit 1971 een aantal grondige veranderingen had aangebracht. Vooreerst was er de grotere aandacht voor Iocaste: zij haatte haar man Laius grondig, omdat hij aandacht betoond had voor jonge jongens en haar zoontje van haar had weggenomen met nog "mijn melk op zijn lippen"; tevens had zij haar terugkerende zoon van in het begin herkend aan zijn voeten, wat de schuld van de incest minder bij Oedipus legde. In de nadagen van mei '68 kreeg het koor ook duidelijk meer belang als "kiemcel voor de revolutie". Het koor is de eigenlijke dader geweest van de aanslag en moord op de oude koning Laius, maar het laat Oedipus in de waan dat hij de dader was. Maar Oedipus wordt ook bedrogen door de schim van zijn opgeroepen vader, want deze wil zich thans nog steeds wreken op zijn ongewenste zoon en houdt vol dat hij zijn moordenaar was. Het koor vervalt na elke opvoering van zijn schuldbekentenis opnieuw in een soort comateuze toestand en speelt dus het spel als een soort psychodrama om zich van zijn schuld te bevrijden. De pest in Thebe anno 1971 verwees zowel naar de man die de

gevestigde orde durfde omverwerpen (vadermoord), naar het volk dat met zijn leiders afrekende (waardoor het koor de eigenlijke protagonist werd), naar de zonen die door de vaders bedrogen worden als naar de immer aanwezige destructieve krachten van de vrouw/monster.

2. De cockpit en de auto van de sheriff

Bij de creatie van de Gentse *Blindeman* op 2 maart 1985 in NTG, een gelegenheidsstuk bij de twintigste verjaardag van dit theater in een regie van de auteur, was dit drama aangekondigd als "de eerste Oedipus waarmee je kan lachen". En inderdaad het speelse gebruik van dialect, farce, rijmen alsook de allusies op Gentse lokale toestanden hadden wel wat. Wanneer de koningin de koning zegt niet zo hard te roepen en te razen en deze antwoordt: "Prinses / 't is van de stress", dan weet je wel dat je hier met een bijzondere herwerking te doen hebt en dat de taalkunstenaar Claus weer heeft toegeslagen.

Blindeman situeerde het Oedipusverhaal onmiddellijk na een grote atomaire vernietiging. Tien overlevende Gentenaren, in de KNS-versie uiteraard Antwerpenaren en verworpen tot moderne primitieven, voeren in een soort overlevingsritueel aan de Watersportbaan te Gent, resp. het Albertkanaal, een laatste maal het verhaal van Oedipus op. Enerzijds word je dus geconfronteerd met de ernst van een apocalyptisch landschap, anderzijds poogt een vorm van grotesk en cynisch theater je hiertegen te beschermen. De traditionele categorieën van het tragische en het komische worden dooreengehaald, stijlregisters gemengd, het kristendom met de antieke mythe versmolten. De wrede vadergod uit het kristendom wordt de huid vol gescholden, de ramp grijpt plaats op Pasen, de dag van de verrijzenis van Christus¹⁶. De tien overblijvenden redden zich nog even door middel van een voorraad conserven die ze in een neergestort vliegtuig vonden. Om hun laatste uren door te komen spelen ze het spel van "dienen die mee zijn moeder getrouwd was". Het spel binnen het spel grijpt hen echter dieper aan dan zij gedacht hebben en Omer/Oedipus steekt zich ook ditmaal de ogen uit. De tien zullen sterven, maar de laatste woorden van Marie/Maria zijn opnieuw deze uit een vergelijkbaar verhaal: "'t Was op Paaszonag. Ik weet het nog heel goed'. Want s' morgens had ik nog eitjes geleid in onzen hof'. Een droevig verhaal dus over de ondergang van de mens en zijn drang verhalen te vertellen.

In de Gentse versie werd het verhaal opgevoerd tussen antracietrotsen met bovenin de cockpit van een neergestort vliegtuig die de rol van de sfinks overnam, in de Antwerpse is dat een autokerkhof geworden met bovenin de auto van de chef/sheriff

die als sfinks de deuren laat klapperen en de lichten aanfloepen. Omer/Oedipus verliest telkens de draad van het verhaal (in het verhaal), maar het koor laat hem niet ontsnappen:

Omer: (hij is de draad kwijt)
Wat kwam er dan?

Franske: D'r was een beest.

Katte: Een beest van een vrouw.

Franske: Mee een muil vol haar, met vlerken
en schubben en draden, en 't bloed liep
uit haar muil over de karkassen van de
mensen in heure nest waar dat ze broedde
op de kinderhoofden, zij sloeg heur vlerken
uit, zij had de borsten van een leeuwin
en heuren asem verbrandde de ogen van wie dat er
naar heur keek
en de koning zei:

(Omer is naar het brokstuk van de cockpit gelopen, dat door de belichting op een robotachtig monster lijkt)

Omer: Wie zijde gij?

Allen: (fluisterend) Gij hebt daar geen affairen mee!
Loopt door! Blijf niet staan!
Kijk naar de andere kant!

Omer: Wie zijde gij?

(De cassette in de cockpit antwoordt in onverstaanbare technische termen waaronder: 'hundred twenty bar, hundred eighty microrad, active isotopes, Excalibur, fall out centre of Ghent, regional transmission of the decontamination centre, ground zero indicators, rad, rem, Röntgen, Blind King, UV radiation, Jokaste, electromagnetic pulse, gas CO, Gas CO two, etc.')

Omer: Dat kan ik niet verstaan. Dat is een code voor bloedbeesten die gebaren dat ze goden zijn.

(De cassette herhaalt de verwarde technische tekst.)

Chef: Zij stelt u een vraag.

Omer: Vragen is vrij en 't refuseren staat erbij.

Chef: Ge kunt niet refuseren. Allee, kalmeert u, luistert goed.
Want als ze u bij uwe schabbernak
schaart en u opvreet
moet ge niet komen reclameren.

Omer: Wat is de vraag? (vertwijfeld)

Allen: (door elkaar fluisterend) Wat loopt er 's morgens op vier voeten, 's noens op twee, 's avonds op drij?

Omer: Daar moet ik een nachtje over slapen.

Allen (samen krijsend) Wat loopt er (enz...)

(Omer loopt weg, maar ze vatten hem bij zijn parachutenmantel en trekken hem terug,

de parachute valt op de grond

Omer: (roept) Maar ikke, ikke...

Allen: (juichend) Hij heeft het geraden.

Recht in de roos!

Ja, 't zijde gij!

Ikke, zegt em, 't is juist.

Ikke, zegt em, en hij wil zeggen: de mens¹⁷

Wanneer je blijft stilstaan bij het overspringend perspectief (de antieke tempel wordt de Sint-Baafskathedraal / O.L. Vrouw-Kathedraal, de antieke priesteres wordt een sensuele non...), en dus ook bij de vervanging van de mythe door de historische realiteit¹⁸, wordt het totale verlies van de mythische dimensie duidelijk. Dan zie je ook de overmoed van de hedendaagse beschaving in al haar desastreuze gevolgen. Je krijgt dus een satirische en cynische versie die het verhaal van tien kleine mensen op pijnlijke wijze plaatst tegen de achtergrond van het apocalyptisch einde van een beschaving. Wat de dag van de Opstanding had moeten zijn, wordt de dag van het finale Einde. Uiteraard heeft de wraak van Oedipus, die zich de ogen uitrukt, in deze context weinig zin meer. Deze daad van vergelding tegenover goden die niet meer bestaan maakt dat een Oedipus die de zondebok wil spelen weinig geloofwaardig overkomt. De big bang is er, Oedipus blijkt Omer te zijn die zichzelf noch de anderen kan redden, maar toch blijft voortspelen met de verhalen die zijn cultuur hem geleerd heeft. Een nucleaire destructie is geen straffe gods meer; de mens en niemand anders dan de mens is verantwoordelijk voor deze gang van zaken, en toch blijft Oedipus schelden op de goden. Een modieuze persiflage op het welbekende Oedipusthema vond de kritiek in 1985, opgevoerd in het kader van de toenmalige angst voor de nucleaire dreiging, waarbij de auteur "niet ver genoeg gegaan was in zijn nieuwe bewerking" (H. Geubels), of "waarbij de nieuwe kontekst, eenmaal hij er is, ook om inspraak vergt" (F. Six).

Belangrijk was echter wel dat zowel het NTG als de auteur zelf voelden in 1985 dat de *Oedipus* uit 1971 met zijn sterk rituele aspecten, die herinnerden aan 'le théâtre de la cruauté' diende vervangen te worden door een andere versie. Hugo Claus schreef toen een veel lichtvoetiger stuk, dat het heersende gevoel van onveiligheid tot uitdrukking bracht, de essentie van het verhaal opzocht en de fundamentele wijzigingen uit 1971 behield. Wellicht werd toen ook duidelijk dat je met een dergelijke werkwijze niet zoveel verder kon gaan. Wanneer een beschaving de sfinks ontdoet van haar irrationele en mysterieuze bindingen, wanneer een patriarchale cultuur het vrouwelijke herleidt tot een kenbare en dienstbare dimensie, wanneer de westerse mens zijn overgeleverde goden reeds eeuwen desacraliseert en met al zijn rationele vermogens zijn eigen ondergang creëert, kan er inderdaad weinig begrip verwacht worden voor de soort tragiek die geëvoceerd wordt.

Daarom is een uitermate cynische voorstelling van de Oedipus niet ongepast, een voorstelling waarmee men inderdaad kan lachen zoals de auteur beloofd had in 1985. Toeval of niet, maar een *Oedipus* als kluchtige farce zonder de minste tragiek, als een echte poppenkastvoorstelling, werd door Frans Strijards gemaakt in 1986. Een bewuste en totale 'ontmythologisering' waarbij 'de toeschouwer zich niet meer hoeft te identificeren met zijn menselijke strijd tegen het door de goden uitgeschreven noodlot'.¹⁹ In dit licht bekeken had de *Blindeman* van Claus gerust wat bitterder mogen schelden op de mens, hem ongenadiger aanpakken. De overlevenden houden zich in hun laatste uur overeind met een oud verhaal, als een laatste strohalp, zich er goed bewust van dat het maar een verhaal is door mensen gemaakt. Hoe oppervlakkig *Blindeman* ook moge opgevat zijn, feit blijft dat Claus in dit stuk de meest bittere versie van het Oedipusverhaal heeft bedacht, ver voorbij de gepopulariseerde Freudiaanse inzichten (die massa's Oedipussen blijven construeren in het toneel van Lars Norén), voorbij de aanval van Yolande Bertsch (*Laois*, Werktheater) op de 'well-made'-structuur van de voorstelling, en zelfs voorbij de postmoderne, anti-tragische en daarom vrijblijvende *Oedipus* van Frans Strijards. Zoals Dirkje Houtman stelde in "Oedipus, een aanval op vermeende zekerheden": "Dit spel (sc. *Blindeman*) ontaardt in de realiteit van de dood. Het is een definitief eindpunt, de uiterste consequentie van het leven op aarde. Elke veiligheidsmarge is uitgebannen. Daar helpt geen lieve moeder aan en zeker niet Freud"²⁰. Inhoudelijk is de voorstelling wel cynisch, maar het is enkel wanneer men echt bittere voorstellingen, zoals deze van Herbert Achternbusch, Werner Schwab, Rainald Goetz ziet, dat een immens verschil zich ook effectief laat voelen.

In een voorstelling die niet echt bitter wil of kan zijn, dienen het groteske, het triviale en de karikatuur de speelstijl dus licht en ironisch te houden, deze zeker niet te begraven onder de ernst. Precies op dit gebied schoot de KNS versie zwaar tekort. Lag dit aan de Duitse regisseur Ulrich Greiff die werd aangezocht om een Claustekst te regisseren of aan de acteurs die zichzelf teveel au sérieux namen, feit is dat de productie volledig de mist inging. De vraag kan gesteld worden hoe een Duitstalige regisseur, zelfs al spreekt hij wat Nederlands, de vele lagen in Claus' tekst kan begrijpen en interpreteren. Belangrijk is toch wel dat je understatement, ironie, knipogen naar de Vlaamse actualiteit, volkse wendingen, sappige en vinnige replieken van doorsnee mensen goed uitspeelt, wanneer deze zich aan de taal vastklampen en er hun doodsangst mee bezweren. Hoe kan je Claus spelen wanneer je geen goed oor hebt voor de bijzondere kunsttaal die al zijn werken kenmerken? Het spelen in het dialect kan misschien wel de authenticiteit ten goede komen, maar dit veronderstelt dat de dictie en de verstaanbaarheid in het algemeen behoorlijk zou moeten zijn, wat niet het geval was. Vele van de taalkundige vondsten renderden



*Blindeman door het N.T.G. Decor van Santiago del Corral - 1984-'85
(Foto: Luk Monsaert)*



*Blindeman door K.N.S.-Antwerpen - Decor van Andreas Szalla -1994-'95
(Foto: H. Selleslags)*

in elk geval niet, kwamen niet uit de verf door een verkeerde timing of een onvoldoende zeggings- en interpretatiekracht. Hoe bereid je de ritmeveranderingen voor, telkens de retoriek uit het antieke verhaal doorbroken wordt door de realiteit, telkens het antieke koor zich dient te verzamelen voor een gemeenschappelijk optreden? Al te vaak deden zich precies dan breuken voor die het spel binnen het spel signaleerden. Moet je het overspringen van mythe naar realiteit signaleren met een verschillende lichtregie? Vaak lijken de overgangen effectief ingestudeerde nummertjes waar iedereen zich "plots" in beweging zet.

En wat te denken van het soort geloofwaardigheid en realisme op een scène waar alles dik onder roet en nucleaire uitval dient te liggen? In de apocalyptische antracietrots van Santiago del Corral (NTG-versie) speelden alle acteurs in een door corrosie aangetaste kledij. Het even imponerende autokerkhof van Andreas Szalla met torenhoge antracietkleurige wanden, steriel verlicht door een koud neonlicht, bracht een even geloofwaardig apocalyptische scène. Maar waar acteurs in de vernielde auto's en smerige riolen lijken te wonen, waar acteurs herhaaldelijk affirmeren dat geen spaanderken hout meer overblijft, dat alles verbrand is, kunnen ze zich dan presenteren in krakend witte hemden met colbertje, ooit de koning zich met een sneeuw witte parachute of wordt Laïus uit de hellegronden gehaald als reeds in ontbinding verkerend lijk, ... in een sneeuw wit laken?

Had in de NTG-versie de neergestorte cockpit al heel veel van de mysterieuze kracht verloren om de antieke sfinks op te roepen, -dit neergestorte monster leek nog ergens in staat te zijn de val der moderne goden te evoceren-, dan trivialiseert de politiewagen die plots met zwaailicht, lichten en openwaaiende deuren zich als de antieke sfinks gaat gedragen deze beeldspraak volledig. Je vind het dan al lang niet erg meer dat de koning daarna opkomt met een uitlaatpijp als koningsstaf. Kon een neergestorte cockpit nog ergens de geloofwaardige vondst van een parachute verantwoorden, dan wordt het wel bijzonder moeilijk om ergens aan het Albertkanaal, op een autokerkhof, plots een keurig opgeplooid parachute tevoorschijn te toveren. Zeer 'realistisch' wordt het zeker, wanneer Oedipus, na zich de ogen te hebben uitgestoken, druipend van het bloed de scène komt opgestrompeld!

De encenering van Szalla op zich scoorde dus hoog en schiep mogelijkheden die door de acteurs en de regisseur niet werden ingevuld, met uitzondering van Joke Devynck die haar kleine rol van Marie, personificatie van het Vlaamse katholicisme, op een consequente en sterke manier speelde. De keuze van Ulrich Greiff als regisseur roept dus wel vragen op. Duidelijk is wel dat hij reeds een vruchtbare samenwerking met het NTG achter de rug had (*Vader van Strindberg*, *De golven van de liefde en van de zee* van Grillparzer en *Dantons dood* van Büchner, de laatste twee

in een vertaling/bewerking van Hugo Claus) en dat de nieuwe directeur Frans Redant hem naar Antwerpen meegebracht heeft. Deze literair en filosofisch onderlegde regisseur (studies o.m. bij Theodor Adorno, en aan de universiteiten van Frankfurt en Berlijn) die overtuigd is van het nut voor het theater van een stevige intellectuele onderbouw, die specialist is van Büchnervoorstellingen en dus zeker niet de gemakkelijkste weg gekozen heeft in het theater (volgend jaar regisseert hij in het Schauspielhaus in Bautzen tegen de Poolse grens *Die Drachen* van Schwartz en *Krapp's Last Tape* van Beckett), werkte nu voor het eerst met een originele Claustekst. Over het theater heeft hij duidelijke ideeën: het moet zich bezig houden met actuele vragen, zoals "Hoe zit het met onze cultuur"? "Is het vijf minuten voor twaalf of drie minuten na twaalf"? "Hoe reageren mensen op een eindsituatie"?²¹ Een regisseur die graag Beckett, Büchner en Brecht opvoert is uiteraard geïnteresseerd in een Vlaamse versie van *Endgame*.

Daarom wellicht een loodzware Duitse ernst die huiverig staat tegenover humor, relativering en ironie, handelsmerken van een veel vrijgevochtener Vlaamse theatergeneratie.

3. Van Oedipus tot Freud

Het repertoire dat de KVS zou brengen in 1994-1995 wordt voorgesteld onder de titel 'Van Oedipus tot Freud' en wil zich toespitsen op de vraag wat waarheid en schijn is. In de Schouwburgkrant²² leest men: 'Franz Marijnen opent het komende theaterseizoen met *Oedipus*, een absolute klassieker binnen het wereldrepertoire. *Oedipus* is een stuk met eeuwigheidswaarde dat oerthema's behandelt die tot de kern gaan van het menselijk bestaan. Het neemt ons mee op de zoektocht van de mens Oedipus naar de absolute waarheid. Oedipus stelt zich de meest existentiële vragen over zijn afkomst: wie ben ik? waar kom ik vandaan? Onafwendbaar verbonden aan die waarheid over zijn oorsprong is zijn noodlot'. Een monoloog van Fabre zoekt daarna naar de eigen identiteit, Shakespeares *Maat voor Maat* toont dat hetgeen het orakel dicteert, niet langer onverbiddelijk de waarheid is en dat 'de nieuwe klasse zelf bepaalt wat waarheid moet zijn', Tabori interpreteert de Holocaust als een spel tussen werkelijkheid en fictie, tussen waarheid en leugen, *Freuds laatste droom* van Miklos Hubay wil de waarheid van zijn deportatie niet onder ogen zien (echter afgelast), Peter Handke zoekt in zijn *De kunst van het vragen of De reis naar het welluidende land* niet meer naar antwoorden, maar naar de betekenis van de vragen en het vragen stellen zelf.

Meer dan ooit dus een coherente en noodzakelijke uitgangspositie bij een der grootste theaterhuizen in Vlaanderen, bezinning en uitdaging tegelijk over de

noodzaak van theater maken anno 1995. In die zin zelfs een religieuze opgave in een ontkerkelijkt landschap, want zei Hugo Claus niet: "Religiositeit heeft niets met een kerk te maken, het is de staat waar men zich in bevindt als men zich vragen stelt en twijfelt. Het is een zeer honorabel gevoel. Ik geloof niet dat je kan schrijven of schilderen zonder dat gevoel, want als je een penseel vastneemt, leef je al in onvrede met de dingen om je heen"²³. Om de openheid en de onzekerheid die met het vragen samenhangt te benadrukken drukte De Schouwburgkrant wellicht ook deze centrale passus uit de Oedipus '71 af op de voorpagina:

Oidipus: Wat is je raadsel
 Oude man: Zij dreef haar nagels in de rots
 tot grint in zijn ogen spatte
 en zand en haar speeksel,
 zij klauwde naar zijn haar,
 zij wou zijn darmen!
 zij schreeuwde
 Koor: (Een hoge schreeuw, gemaakt van de zinnen:)
 Wie loopt 's morgens op vier voeten,
 's middags op twee, 's avonds op drie?
 Oidipus: (Even hoge schreeuw)
 De mens! Ik!

De sfinks dus als uitgangspunt, ook tweemaal afgebeeld (zie supra) in de klassiek Griekse versie. Het wezen dat vragen stelde over de afkomst en de betekenis van de mens, dat thuishoort in een onduidelijke irrationele sfeer en in de voorstelling opnieuw seksuele trekken aannam. De mens dus geconfronteerd met zijn wezensbepaling, Oedipus die (in late versies) de sfinks wel kon overwinnen door zijn intellect, maar uiteindelijk verder geconfronteerd bleef met een pest die hij ook niet kon verklaren. Bij Claus weet Oedipus dat de sfinks niet overwonnen is door zijn antwoord, het koor zegt immers daarna:

Zij wiekt nog rond, het vrouwelijk monster.
 Haar gevederde borsten.
 Haar harige, klamme buik.
 Zij strooit haar dodelijke luizen rond.
 Ze vermenigvuldigen.

De mens dus versus de realiteit van krachten die hem te boven gaan, Oedipus als mens die met zijn verstand de grote vragen des levens niet kon oplossen, de mens dus die verantwoordelijk blijft voor de raadsels uit zijn eigen bestaan, maar die wil zoeken en aftasten. Geheel de voorstelling door zal duidelijk blijven dat deze tragedie zich niet bedient van schimmen die declameren en antieke of classicistische

goden uitdaagt, zich zeker ook niet geroepen voelt situaties te actualiseren of te psychologiseren, maar concrete mensen op scène zet, die elementaire problemen onder ogen zien. Hierdoor wint deze voorstelling aan kracht en geloofwaardigheid en wordt het serene en esthetisch sterk bestudeerde scènebeeld een formele ondersteuning van een inhoudelijke drang naar eenvoud en afstandelijkheid.

Door de *Oedipus* van Seneca te laten volgen door *In Kolonos* van Sophocles, een zeer religieus geladen drama waarin de blinde koning met een moeizaam gewonnen zelfinzicht afscheid neemt van de wereld, benadrukt de regisseur voorerst het element van de queeste. De mens treedt in het leven, beladen met een zekere schuld die orakels hebben aangebracht, probeert het leven en zijn noodlot te begrijpen, stelt al ziende een reeks handelingen en begrijpt enkel hun zin en onzin met het geestelijk oog, eenmaal blind geworden. Een queeste naar waarheid en identiteit, waar de confrontatie met het vrouwelijke blijkbaar een grote rol in speelt (echte en valse moeder, incest, sfinks, blind rondgeleid worden door een dochter). Het procédé zelf van de koppeling tussen de twee stukken werd in de recente theatergeschiedenis reeds ettelijke malen beproefd.²⁴



Oedipus/In Kolonos in K.V.S.-Brussel, 1994-95

(Foto: Leo Van Velzen)

Om deze queeste anno '95 te laten slagen op een geloofwaardige manier, heeft Marijnen zich op een bijzondere wijze bediend van de teksten. Vooreerst verkoos hij in de vertaling van Claus uit 1971 de gehele politieke dimensie buiten beschouwing te laten. Het koor dat de eigenlijke moord gepleegd had en zijn koning hiervan onkundig had gehouden, verliest deze belangrijke rol, waardoor de gehele samenhang met het rituele, politieke en gewelddadige theater wegviel. Het koor dat bij Claus slechts bestond uit drie oude mannen, een jonge priesteres, een slaaf en twee vrouwen, wordt nu aangevuld met een tiental oudere figuranten, waardoor het weer aan belang wint. Ook het gebruik van de Clausvertaling uit 1986 van *In Kolonos* hield al een reductie en een interpretatie in. Deze vertaling werd gemaakt in functie van twee stemmen (Arca, met Julien Schoenaerts en Aafke Bruining) en had daartoe elementen geschrapt die gedramatiseerd hadden kunnen worden (het koor van grijsaards, het tweede stasimon, het lange offerritueel van Oedipus).

In beide gevallen dus een keuze voor een niet dramatisch op scherp staande tekst, maar eerder voor uitgepuurde poëzie. Een verre weg is afgelegd tussen het rituele en politieke theater uit de jaren '70 en de actuele klemtoon op de universaliteit van de zoektocht van de mens ²⁵. Een aantal scenische en dramaturgische ingrepen ondersteunden deze idee. Vooreerst was er de wil om de haast lege scène te esthetiseren. De trechtersvormige ruimte in de eerste tragedie die achterin uitmondde in een nis en uit drie achtereenvolgende ruimtes bestond werd door de zeer bestudeerde lichtregie van Andrew Gardner omgetoverd tot een mysterieuze plek, die baadde in een blauw licht en meteen elke gebeurtenis een supplementaire homogeniteit verschafte (spiritualiteit à la Yves Klein, esthetisering à la Jan Fabre?). Het koor kwam op langs een aantal openstaande zijdeuren en keek toe op een gebeuren dat van in den beginne mythische kracht toegemeten kreeg. De sfeer van het onnatuurlijke werd bij wijze van extra proloog opgeroepen door in de nis een seksuele verbintenis tussen man en vrouw te laten begeleiden door bewegende dierenkoppen van koe en stier. Geheel de eerste tragedie door werd deze nis daarna gebruikt als troon voor een statische en in schitterend wit licht badende Iocaste. Tussen de kubusvormige zitbank vooraan, het terrein van Oedipus, en de antieke nis achterin die de geldigheid van Iocaste bepaald heeft, speelt zich het drama af van de koning die het steeds duidelijker wordende noodlot met alle middelen bestrijdt. Een serene Creon (Jef Demedts), een blinde Tiresias in rolstoel (Senne Rouffaer, in dezelfde outfit als Hamm uit *Eindspel* in KVS 1991, geregisseerd door dezelfde Marijnen) en een extatische Manto (een schitterende Sofie Declair, dochter van Tiresias, tonen elk op hun beurt dat een begrijpelijk antwoord van het orakel onmogelijk is geworden. Het lijk van Laius verschijnt precies in de nu lichtgevende kubus waar Oedipus zelf zijn toevlucht had gezocht. Geen horrorscènes bij Marijnen,

geen bloed bij het dubbel dierenoffer, geen bloed bij Oedipus' zelfverblindings, enkel wat dik aangezette wangen en bloeddorlopen ogen bij Laius, geen triomferend koor ook dat wilde kreten slaakt. In een prachtige en zeer abstracte ruimte ontworpen door Niek Kortekaas (waarvoor een oude KVS muur moest wijken en de structuur van het theater en van het scènebeeld drastisch gewijzigd werd) speelt zich een tijdloos gebeuren af dat alle dimensies van de voorstelling strikt aan zich onderwerpt. De ruimtelijke vrijheid tot spelen en bewegen (totaal anders van opzet dan het volgestouwde autokerkhof uit *Blindeman* van Ulrich Greiff), de sobere stilering van ruimte en licht, de rust die het koor uitstraalt (het neemt zijn tijd om stoelen te plaatsen, het keuvelt met elkaar over mythische verhalen), de grote nadruk op de tekstzegging, het bewust hanteren van stilte, het zijn zovele elementen die van een sterke regie getuigen en bijdragen tot een serene esthetiek. Gevaren om af te glijden in een te gladde en moderne vormgeving waren nochtans duidelijk aanwezig. Wat te denken van een orakel van Delphi dat zijn boodschap doorgeeft aan Creon op cassetterecorder? Zeker geen poging om de aanbrenge van de antieke goden au sérieux te nemen of het drama meer tragische diepgang te verlenen. Pas op het einde van *In Kolonos* besef je er de functionaliteit van, wanneer uit de ransel van de koning dezelfde recorder tevoorschijn gehaald wordt, thans sputterend, en met blijkbaar opgebruikte batterijen, en het orakel nogmaals gehoord wordt. Een nogal duidelijke symboliek voor de beperkte geldigheid van goddelijke uitspraken, een besluit dat dan reeds voorbereid werd door de menselijkheid van Oedipus en het krachtige en indrukwekkende spel van Wim van der Grijn als Oedipus. Omdat hij als mens centraal staat, is zijn kledij terecht tijdloos en kan hij als koning met ontblote borst zijn noodlot tegemoet gaan.

Ook de confrontatie met de sfinks speelt in deze optiek een rol. Dezelfde tekst als hoger geciteerd ('Het raadsel richtte zich op') uit de Clausvertaling '71 werd geïllustreerd door de opkomst van sfinks, een naakte vrouw, die Oedipus wil ontbloten en hem tot driemaal toe op de grond doet neerliggen. Een duidelijker gelijkenis met de pre-klassieke iconografie was moeilijk denkbaar. In de mate dat de sfinks, 'een oervrouwelijk wezen' is, 'een oerbeeld van de grote godin, van de Magna Mater, die alle vormen baart, maar haar kinderen ook weer terugvordert om ze te verslinden'²⁶, wanneer ze niet aan haar voorwaarden voldoet, nml. inzicht hebben in hun eigen individuatie en het geheim van het mens-zijn.²⁷ In die zin is de sfinks ook de draak uit het sprookje dat verslagen moet worden of die anders het leven kost aan honderden jonge mensen. Haar geheim omvat dus het raadsel van de seksualiteit en de relatie tot het vrouwelijke. Oedipus die geconfronteerd wordt met een aantal vrouwelijke belevingsvormen (de vrouw-moeder, de vrouw-echtgenote, de vrouw-dochter) dient zijn mannelijk ik te leren ontwikkelen in de drie fasen die het raadsel van de sfinks aangeeft (als wezen op vier, twee, en drie benen) en zich

dus een volwassen houding tegen de vrouw eigen te maken wanneer hij rechtop, op twee benen loopt. Dit impliceert kennismaking met een wereld van conflict en tegenstellingen, een wereld van illusies en schijn. In die zin is de tragedie van Seneca veel radicaler op de onbegrijpelijkheden van het leven gericht dan deze van Sophocles.

Veel van de Clausiaanse personages situeren zich in deze wereld waarin de man zijn bewustwording poogt uit te bouwen als volwaardige partner van de vrouw, d.w.z. zijn onvolledigheid als menselijk, mannelijk en handelend wezen inziet en op een volwassen wijze zijn ik wil ontplooiën. De sfinks die de man het juiste antwoord hoort geven zonder dat deze daar geheel existentieel rijp voor is heeft daarom een vergelijkbare functie als Thalia uit het *Schommelpaard* (1988), de bewaakster van Mathilde, Hoer en Godin, die achter een spleet de onzichtbare wereld van de Vrouw voorstelt, de niet geroepenen elektrokuteert, van eros dadelijk naar thanatos leidt. Tot deze dood van de zinnen behoort Edward uit *De Dans van de Reiger* (1962), die 'een fysische afkeer heeft van de seksualiteit (...); daarom ziet hij van elke lichamelijke bedrijvigheid, bijvoorbeeld het zwemmen, af, daarom weigert hij ook in de zon te gaan zitten. De zon en de zee, het licht en de seksualiteit, de dag en het vrouwelijke element bij uitstek, die elk leven mogelijk maken, verwerpt hij'.²⁸ Oedipus die na de dood van Iocaste nog het juiste vrouwenbeeld niet gevonden heeft zal daarom terecht achtervolgd worden door andere vrouwenbeelden. De vrouw die hem als sfinks vragen stelde over zijn inzicht in zichzelf neemt daarom terecht bij Marijnen na de dood van Iocaste de plaats in op haar troon en het zal pas met doorboorde ogen zijn dat de koning, ondersteund door een niet langer sexueel te duiden vrouw, nml. Antigone, zijn dochter die zijn geestelijke steun en staf is, zijn derde been, zijn weg zal vinden naar Kolonos. Deze stad die ook al in de Oresteia van Aeschylus het eindpunt uitmaakte van een lange spirituele zwerftocht zal nu voor de koning het stadium van zelfkennis betekenen, waar hij in zijn lichamelijke verblindings het licht van zijn geestelijke zelf en eenheid kan zien. Zijn heengaan is een mysterieus afscheid van het leven, een fase van verlossing en van godwording. Pas nu heeft hij het raadsel volledig opgelost en weet hij wat het betekent mens te zijn.

Marijnen verbond de beide Oedipustragedies uitdrukkelijk met elkaar door de koning zijn weg te laten beëindigen waar hij hem begonnen was in het eerste deel, nml. op de plek waar de mythische nis van de oorsprong lag. Waar in den beginne de raadsels van de seksualiteit geopenbaard werden, als leidraad bij de realisering van een leven, toont het heengaan van Oedipus het oplossen van al deze spanningen. Deze zoektocht is mythisch in de mate dat ze de verschillende stadia in een menswording toont. Oedipus is hierin zeker geen slachtoffer van de bekende Freudiaanse verenging en de verhouding met Iocaste staat hierbij helemaal niet meer

centraal. In die zin zijn de goden onderdelen van zijn proces van zelfontplooiing en zijn de batterijen van het orakel van Oedipus bij zijn nakende dood terecht aan het leeglopen. In de regie van Marijnen wil deze mythe enkel een waarachtige geschiedenis vertellen over de Mens, niet een politieke, morele, of psychologische boodschap brengen. Ook kan je niet zeggen dat een emotionele binding expliciet werd nagestreefd. De gevoelsmatige functie van het antieke koor ontbrak (in de eerste tragedie bleef de harde en afstandelijke tekst van Claus koor uit '71 ten dele bewaard, in de tweede werd het wegens de 'Schoenaerts' bewerking geschrapt), het werd enkel lyrisch om de gruwelen van het onbegrepen kwaad te bezingen.

In het toneel van Marijnen worden zowel de sterk driftmatige elementen van verlangen en begeerte ondervraagd (*Le Balcon*, 1989, Théâtre National Brussel; *Bataille/bataille*, 1992, Noord Nederlands Toneel Groningen), als rationele en uitgepuurde pogingen getoond om hieraan het hoofd te bieden en het leven te begrijpen (*King Lear*, *Lange Dageis in de Nacht*, *Eindspel*, *Wachten op Godot*). Deze dubbelproductie *Oedipus / In Kolonos* presenteert zich als een soort cool en clean theater dat de toeschouwer de tragische gebeurtenissen laat zien, maar niet (meer) in staat is hem hierin ook emotioneel te laten delen. Een katharsis dus als bestaansverheldering, geen loutering der gevoelens, geen bezorgdheid om een therapeutisch comfort of een reactionaire politieke stellingname. Voor de KVS 1994-95 was dit het eerste luik waarmee Marijnen zijn 'cyclus' over de vraag naar waarheid en schijn opgestart heeft. Oedipus is hierin voor alles de Mens, die zijn queeste naar identiteit persoonlijk ter hand neemt en over geen andere zekerheden dan over zichzelf kan beschikken²⁹.

NOTEN

- ¹ *KVS De Schouwburgkrant*, 14 september, p. 5.
- ² Zie D.M. Schenkeveld, *Van Sophocles tot Claus. Toneelstukken over Koning Oedipus*, Amsterdam, 1972; Hans Oranje, *Koning Oedipos: Mythe, tragedie en theater*, in: *Toneel Theatraal* 107, 1986, p. 13-15.
- ³ Zie onze studie in: Van Oedipus naar Blindeman, van Seneca naar Claus, in: Rudi van der Paardt & Freddy Decreus, *Dodelijke dikke wolven*, Leiden, 1992, Stichting Dimensie, Motiefstudie, p. 28-31; L. Edmunds & A. Dundes, *Oedipus. A Folklore Casebook*, New York, 1984.; zie recentelijk P.J. Conradie, 'The Gods are not to blame'. Ola Rotimi's Version of the Oedipus Myth, in: *Akroterion* XXXIX, 1994, 1, p. 27-36.
- ⁴ Paul Claes, *De mot zit in de mythe. Hugo Claus en de Oudheid*, Amsterdam, 1984, De Bezige Bij; Georges Wildemeersch, *Hugo Claus of Oedipus in het Paradijs*, Brugge/Den Haag, 1973
- ⁵ Zie het interview van Paul Claes met de auteur in, 'Ik maak de mythe', *Claus-reading*, Antwerpen, 1984, Manteau, p. 83-94; Freddy Decreus, *Heidense lust en wreedheid in*

- de antieke mythologie: Claus tussen matriarchaat en patriarchaat, in: *Hugo Claus 65*, ed. Johan Decavele, Gent, 1994, Stadsarchief, p.79-95.
- 6 Marie Delcourt, *Légendes et cultes de héros en Grèce*, Paris, 1942; M. Delcourt, *Oedipe ou la légende du conquérant*, Liège, 1944, p. 117-130: 'La littérature fait d'elle une ogresse et une questionneuse. Son caractère érotique n'a laissé dans les textes que de faibles traces qui resteraient inintelligibles s'ils n'étaient commentés par quelques dessins archaïques, dont la signification érotique est évidente'. J. Bremmer, *Oedipus and the Greek Oedipus Complex*, in: id., *Interpretations of Greek Mythology*, London, 1987.
- 7 Vertaling Emiel De Waele, Antwerpen, 1972, vs. 36-43; cfr. eerste stasimon, vs. 499-511.
- 8 J. Van IJzeren, *Oedipus. Drama van L. Annaeus Seneca*, Leiden, 1958, Brill, vs. 92-102.
- 9 V. Sørensen, *Seneca. The Humanist at the Court of Nero*, Chicago, 1984; A. L. Motto & J.R. Clark, "There's Something Wrong With the Sun": Seneca's Oedipus and the Modern Grotesque, in: *The Classical Bulletin*, 54, 1978, p. 41-44.
- 10 Johan Thielemans, *Het Paard Begeerte*, Amsterdam, 1994.
- 11 Paul Claes, *De mot zit in de mythe*, p. 104-105
- 12 Paul Claes, *ib.*, p. 106.
- 13 Hugo Claus, *Toneel IV*, Amsterdam, 1993, De Bezige Bij, p. 159.
- 14 *De Nieuwe*, 7.03.1985
- 15 KVS Persmap, p. 2.
- 16 Voor een bespreking van de verfilmde versie van Pieter Verhoef (VPRO), uitgezonden op de eerste Paasdag 1986, zie Barthe Braat, Oidipoes na de Apocalyps. Blindeman bij de VPRO, in: *Toneel Theatraal 107*, 1986
- 17 Blindeman, Tekstbrochure KNS, p. 17-18; cfr. *Toneel III*, Blindeman, Amsterdam, 1991, p. 323-324.
- 18 Herman Geubels, Blindeman van Hugo Claus, opgevoerd door het NTG (1984-1985), in: *Het teater zoekt ... Zoek het teater*, Studiereeks van de VUB. Nieuwe serie nr. 25, p. 115-122; Roger Arteel, 'Gentse Oidipus is tweedehands', in: *Knack* 13.03.85; Fred Six, 'Oedipus 1984 vergeet op de mens te schelden', in: *De Standaard* 15.03.1985; Walter De Meyere, De eerste Oedipus waarmee je kan lachen, in: *De Autotoerist* 1.02.1985.
- 19 Robert Steijn, Frans Strijards' Oidipoes. De mythe als poppenkast, in: *Toneel Theatraal 107*, 1986, p. 20.
- 20 In: *Toneel Theatraal 107*, 1986 p. 17.
- 21 Frank Heirman, Blindeman na de atoombom, in: *Gazet van Antwerpen*, 22 september 1994, p.1.3
- 22 *De Schouwburgkrant*, 27.04.94, p.4.
- 23 Paul Goossens in gesprek met Hugo Claus: 'Ik maak de goden, zij mij niet', in: *De Schouwburgkrant*, 14 september 1994, p.5.
- 24 Zie b.v. Mannheim, Hof- und Nationaltheater, 1872; Berlijn, Staatliches Schauspielhaus op 4.1.1929; Frankfurt, 22.4.1979 in een regie van Hans Neuenfels, zie p 247; Nanterre 1989, herfst, regie van Vincent. Zie Hellmut Flashar, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990*, München, 1991.
- 25 Freddy Decreus, *De Oedipus* (1971) van Hugo Claus en het theater van de wreedheid,

in: Rudi van der Paardt & Freddy Decreus, *Dodelijke dikke wolken*, Leiden, 1992, Dimensie, p.49-56.

²⁶ Thorwald Dethlefsen, *Oedipus. De mens tussen schuld en bevrijding*, Deventer, 1991, p. 92; zie ook Johan Callens, 'Koning Oidipous, een queeste', in: *Het teater zoekt... Zoek het teater*, Studiereeks van de Vrije Universiteit Brussel. Nieuwe serie nr. 25, p. 3-35.

²⁷ Hanneke van Buuren, *Oedipus in Vlaanderen*. Over 'Het Verdriet van België' van Hugo Claus, in *Ons Erfdeel XXVI*, 1993, p. 667: 'De categorieën schuld en onschuld doen hier niet ter zake, er is geen sprake van veroordeling, omdat er slechts sprake is van niet-bewust-kunnen-zijn. Het psychologisch mechanisme tekent Claus in de situatie die honderdduizenden met Louis gemeen hebben, zeker ten tijde van gevaar: regressie tot (of nooit weggekund hebben uit) de moederschoot'.

²⁸ D. Buyle, De literaire invloeden op het toneel van Hugo Claus, in: *Tijdschrift van de VUB XV*, 1972-73, 1-2, p. 88.

²⁹ In het artikel 'Oedipus, een aanval op vermeende zekerheden' citeert Dirkje Houtman een uitspraak van Yolande Bertsch over haar voorstelling van *Laois* bij het Werkteater die niet zonder verband is met de voorstelling van Marijnen: 'Naarmate je meer weet, ontdek je dat steeds meer dingen niet kenbaar zijn. Het is de moedigste manier van leven, durven uitgaan van de relativiteit der dingen, van onzekerheden, omdat dat je enige zekerheid is' (*Toneel Theatraal*, 107, 1986, p. 16).