

VAN SENECA NAAR CLAUS, OF WAAROM OEDIPUS BLINDEMAN WERD

Freddy DECREUS

Het NTG is 20 jaar jong. Speciaal voor dit feestvierende Gentse theater en zijn publiek schreef Hugo Claus een totaal nieuwe versie van Oedipus, een stuk dat hij reeds in 1971 had bewerkt voor het Nieuw Rotterdams Toneel en dat toen kaderde in het zgn. "toneel van de armoede". Voerde Claus toen reeds zeer verregaande veranderingen in, die de tragedie iets deed krijgen van een "absurde komedie" ¹, dan mag men de Blindeman anno 1985 gerust bestempelen als een "hallucinant drama", inderdaad de "eerste Oedipus waarmee je kan lachen", zoals Claus zelf had aangekondigd ², maar tegelijk ook een brok cultuurgeschiedenis die je naar de keel grijpt. Een uniek en grandioos stuk dus dat voor de zoveelste keer toont waartoe de "Meester" in staat is, wanneer hij zijn sensibiliteit voor deze moderne benauwende leefwereld laat inspelen op de mythologische rijkdom uit de klassieke Oudheid. Dat vooral Seneca hierbij een geestes- en bondgenoot is geworden reveleert reeds veel: de man, die aan het hof van Caligula en Claudius met afgunst werd bekeken door de keizers en tenslotte door Nero de zelfmoord werd ingedreven, is met het Kwade, met de Angst en de Hartstocht van de mens, maar ook met diens taaie wil om te overleven, ten zeerste vertrouwd.

Wat ons bij de bespreking van Blindeman nu bijzonder bezig zal houden, zijn deze vragen: waarom heet Oedipus nu terecht Blindeman, welke rol speelt de klassieke mythe hierin en welke functie kan de mythe en de tragedie nog hebben anno 1985 in de groeiende Day-After-cultuur?

Om hierop een eerste proeve van antwoord te krijgen zullen we ons dus moeten terugplaatsen in de tijd toen de tragedie en de mythe wel nog een algemeen erkende functie hadden. Daarom wijden we eerst kort enkele beschouwingen aan de Griekse en de Latijnse

tragedie en de Oedipus-figuur. We vermelden zeer summier de kortzichtige Freud-interpretatie en een aantal andere reducties van deze mythische figuur en analyseren dan - in een semiotisch jargon - de opvoering van de moderne Oedipus. We zullen hierbij uitgaan van de volgende vaststellingen: in de mate dat Griekse mythos werd afgelost door Griekse logos en Romeinse ratio (stoïcisme) schoot van Oedipus en de zijnen maar weinig meer over dan een karkas en een skelet. De opeenvolgende Westerse culturen hebben vanaf het Elisabethaanse drama dan wel overvloedig van deze tragedie gebruik gemaakt, maar haar steeds verder geprofaniseerd. De centrale vraag die we ons dus stellen is deze naar de existentiële zeggingskracht van een dergelijk gegeven anno 1985.

1. Seneca en de Oudheid

1.1. De Griekse bijdrage.

Over de mythe van Oedipus spreken in de Oudheid biedt het zware methodologische probleem dat deze mythe eigenlijk slechts bestaat uit een reeks literaire bewerkingen, die zelfs op fundamentele punten van elkaar verschillen. De oudste sporen ervan zitten reeds verwerkt in grote literaire kunstwerken: in de Ilias van Homerus (8^oE.) wordt al de broedertwist tussen Oedipus' zonen, Eteocles en Polynices, vermeld en in de Odyssee blijft Oedipus als koning verder regeren, nadat Jocaste zich verhangen heeft ³. De Ilias voegt hieraan toe dat hij in een later gevecht sneuvelde en een rijk begrafenisfeest kende (Il. 23.679). Ook Hesiodus (circa 700 vóór Chr.) spreekt over de dood van Oedipus in de context van een oorlogsverhaal (Op. 162-163). Het wereldbeeld en de zingeving van de Homerische verhalen is episch van aard en moet gesitueerd worden rond de jaren 1200; de helden willen vooral roem verwerven, hun daden zijn niet steeds ethisch gemotiveerd, de goden stellen een soort supermensen voor met eigen gekrakeel. Het verbale en militaire geweld hoort thuis in een epische wereld, waarin de held steeds probeert "de beste" te zijn en op aarde (vooral het slagveld) de waardering van de anderen poogt te bekomen. Dit vormt de zin van het leven volgens de militaire aristocratie.

Het verhaal zoals wij het kennen uit de drie grote tragici stamt uit een iets latere periode, nml. uit de grote epische cycli die circuleerden in de 7^o en 6^o E. en die reeds een uitgewerkte "Thebais" en een "Oedipodia" bevatten. Van bij de start moeten we dus attent zijn op de interferentie tussen tragedie, mythe en wereldbeeld en er ons rekenschap van geven dat elke opvoering van het verhaal van Oedipus in de Griekse wereld een bijzonder soort culturele en religieuze globaliteit vóóronderstelt. Zowel Aeschylus, Sophocles als Euripides schreven een aantal stukken waarin de lotgevallen van hetzelfde koningshuis (de "Thebaanse cyclus") in diverse afleveringen werden beschreven ⁴. Met deze "stof" was de toenmalige lezer op een evidente manier vertrouwd en iedere variatie en adaptatie kon terugvallen op eenzelfde cultureel patroon met duidelijk religieuze functies ⁵. Tijdens de grote lentefestivals ter ere van Dionysus werden de Atheners dus herinnerd aan de grondmythes van hun cultuur en geconfronteerd met existentiële, socio-culturele en politieke problemen van hun tijd.

Ook toen later (in de 4^oE.) onder invloed van een snel om zich heen grijpende desacralisatie en skepsis de compositie van het verhaal meer aandacht kreeg dan zijn inhoud en de acteur zich belangrijker ging voelen dan de auteur, die vanaf dan de verhalen zelfs volledig kon verzinnen, bleef het toebehoren tot de culturele groep ervoor borg staan dat het verhaal van Oedipus gesitueerd bleef binnen de globaliteit van de mythe. Ook de Hellenistische en de Romeinse lezers kenden bijgevolg de volledige Thebaanse afstamming over de 4 geslachten (Labdacus - Laius - Oedipus - Polynices en Eteocles), alsook bv. de vloek die Pelops uitsprak over Laius, toen deze Pelops' "knappe zoon" Chrysippus was komen roven.

De "herwerking" die Sophocles van deze mythe maakte in zijn Oedipus Rex gaat in de 20^oE. door als de "beste" versie die ervan geschreven werd. Tegenover Aeschylus tilt deze auteur reeds minder zwaar aan een strikt deterministisch godsbesef en in vergelijking met Euripides vertoont hij nog niet de drang om emoties



Tien Gentenaars in het apocalyptische decor van Santiago del Corral na de atoomramp, een moment van hoop wanneer uit de cockpit van het neergestorte vliegtuig een flard muziek opstijgt (Foto: Luk Mønsaert)

en effecten los te maken en het publiek te onderhouden met spannende intrigestukken. Hij munt uit door een duidelijke profilering van zijn karakters; Koning Oedipus is bij hem een godvrezend en onbaatzuchtig man, bezorgd om het welzijn van zijn onderdanen, vol vertrouwen op zijn verstandelijke gaven die hem reeds eenmaal redden.

De manier waarop Sophocles dit stuk opbouwde is nu echter verre van "onschuldig" te noemen. Gewoon reeds de wijze waarop het stuk in medias res begint is een teken aan de wand: "de tragedie van Oedipus begint al voordat hij geboren is, en als voor ons het drama aanvangt, is feitelijk reeds alles gebeurd, de vadermoord, het huwelijk met zijn moeder, de geboorte der in bloedschande gewonnen kinderen: maar hij weet het niet en dat niet-weten, daarin schuilt de tragiek van het Oedipus-geval"⁶. Zo stelt H. Verhoeff nog recentelijk: "Deze variatie op de mythe leidt tot een radicale en wezenlijke verandering van het verhaal... Bij Sophocles, anders dan in de mythe, is de schuld niet meer zeker, zij is problematisch geworden. Laios bestaat niet, in de tragedie van Sophocles. Uiterlijk, textueel gezien, is hij gesupprimeerd, niet door Oedipus, maar door Sophocles"⁷. Door de bijzondere manier waarop narratieve en literaire procédés worden toegepast in de constructie van dit verhaal, raakt de chronologische en de logische opbouw ervan verstrikt in een reeks ambiguïteiten. De mythe kristalliseert zich in één bepaalde literaire structuur met eigen dramatische spankracht, de mythe wordt literatuur. Door de specifieke organisatie van de connotaties in dit werk kon deze Oedipus derhalve gezien worden als het symbool van het menselijk verstand dat alle raadsels kan en moet oplossen, als symbool voor de stad Athene of voor haar leider Pericles,...⁸.

Zeer belangrijk voor deze Sophocles-bewerking van de mythe is nog het feit dat de auteur het nodig vond op het einde van zijn leven een aanvullende tragedie te schrijven, Oedipus in Kolonos, waarin de tragische held zich verzoent met de goden. Murw geslagen door het noodlot en in de diepste ellende gestort

door de goden, maar ook door het verraad van Creon en zijn zonen die toelaten dat hij op latere leeftijd nog verbannen wordt uit Thebe, komt Oedipus als zwervende grijsaard in Kolonos aan. Enkel zijn dochters Antigone en Ismene blijven hem trouw en laten zich niet beroeren door de nieuwe strijd om de macht in Thebe. Uitgeput komt Oedipus in het heilige bos van de Eumeniden aan: deze "welwillende" godinnen treden nu in de plaats van de Erinyen, de "wraakgodinnen" en de oude koning kan in vrede met zichzelf sterven.

1.2. Een veranderende receptie...

De manier waarop Seneca deze tragedie aanpakt deed tot voor kort heel wat verwijtende en afkeurende vingers omhoog gaan. Om het met de woorden van twee Nederlandse uitgevers van deze tekst te zeggen: "Van Sophocles' Oedipus tot het gelijknamig drama van Seneca - welk een val!"⁹. Ergernis wekte deze Romeinse tragedie uit de keizertijd o.a. op, omdat het koor "te midden van allerlei gruwelijkheden liedjes staat te zingen in Euripideïsche stijl of in eindeloze verzen Bacchus verheerlijkt of elders weer een met medische geleerdheid gelardeerde pest-poëzie ten beste geeft". Teiresias is niet meer door de godheid geïnspireerd om de toekomst te voorspellen, maar heeft een "hocus-pocus-voorstelling nodig om Laios' schim op te roepen", Iocaste is niet meer de tragisch jammerende vrouw, maar een "houten koningin", de acteurs zijn geen levende mensen meer, maar "sprekende...deftige poppen, omhangen met het staatsiekleed van de Romeinse keizertijd"¹⁰.

Deze citaten bevestigen twee zaken: vooreerst refereren ze naar een anderssoortige receptie van de klassieke mythe door Seneca, maar ten tweede leggen ze een bepaald soort triumfalisme bloot dat typisch is voor enkele generaties uit de 18^e en 19^e eeuw, die er zich op beroemden Seneca te kunnen afbreken als een inferieur auteur van tragedies.

Het veranderend soort bewustzijn waardoor de lezer vanaf de Renaissance tot heden gekenmerkt wordt vormt nu echter sedert enige tijd op zichzelf het object van heel wat onderzoek. Als

voornaamste resultaat kwam hierin de overtuiging naar voren dat het historisch subject voortdurend werkt met probleemselecties, vooroordelen, partiële werkmethodes en steeds met een beperkt soort instrumentarium. De cultuurfilosoof M. Foucault analyseert bv. in al zijn studies hoe fundamentele breukperiodes het tijdperk van de Renaissance tot heden nogal bruusk in steeds andere "epistemologische velden" afbreken. Telkens wordt een anonieme orde bloot gelegd, die aan elk subjectief spreken, waarnemen, denken en handelen voorafgaat en waarin de mogelijkhedenvoorwaarden worden geschetst om aan cultuur te doen. Dit "archeologisch" spitten in de episteme van een tijdperk delft aldus een aantal fundamentele codes van een cultuur op, die haar taal, haar waarden en haar waarnemingsschema's bepalen"!¹¹

Op eenzelfde wijze dwongen in de wetenschapsfilosofie de zgn. postempiristen (Hanson, Kuhn, Feyerabend, Lakatos,...) het inzicht op aan hun traditionele collega's uit het logisch empirisme dat ook het beoefenen van wetenschap geen onschuldige en waardenvrije bezigheid was, maar in sterke mate bepaald werd door gedeelde overtuigingen, puzzels waarin men speelt, modellen die men refereert boven andere, enz. Wetenschappelijke periodes worden, volgens hen, ook gekenmerkt door een bijzonder soort rationaliteit en geldigheid en introduceren cultuurkritische en sociologische factoren bij de opbouw van theorieën.¹²

1.3. Seneca

Enmaal we deze hermeneutische en receptie-theoretische vooronderstelling als kenmerk van elk literair onderzoek hebben vooropgezet, kunnen we met een frissere blik nagaan waarom onze tijd nu weer wel Seneca-minded is en waarin zijn modernisme gelegen is.

Net zoals bij Sophocles begint zijn verhaal over Oedipus ook op een allesbehalve "onschuldige" manier. Van bij de start wordt de toeschouwer geconfronteerd met de vraatzieke pest die de huizen van Thebe teistert en er een slachting aanricht (vs. 4-5) en het drukkende schuld bewustzijn van de koning maakt dat

hij zich reeds beschuldigd voelt: alles boezemt hem schrik in en hij heeft niet het minste vertrouwen meer in zichzelf (vs. 27: cuncta expavesco meque non credo mihi). Oedipus staat reeds van in het begin dicht bij de voltrekking van zijn noodlot en strijdt eigenlijk geheel het stuk door tegen zichzelf.

Lange monologen helpen hem om inzicht te krijgen in zijn morbide situatie. Geen actievolle plot of psychologische profilering meer, maar een langzaam toegroeien naar de dood, die zeker geen soelaas of overwinning op het kwade brengt: "la mort... n'est pas un repos, c'est le seul recours qui leur (sc. les héros) reste, une fois qu'ils ont découvert la fatalité de leur être", zegt de grote Seneca-specialist P. Grimal¹³. Voor de stoïcijnsgedinspireerde tragicus is het derhalve van geen enkel belang karakters uit te werken, hij tekent personages die meestal in haast hopeloze situaties verkeren en vechten tegen het Noodlot en het Kwade en daarbij besteedt hij meer tijd en energie aan het formuleren van de manier waarop zij tot inzicht komen dan aan het aangeven van de oplossing zelf. Hierdoor reveleert elke scène eigenlijk de problematiek van het ganse stuk en verwijst elk tafereel naar de centrale moeilijkheid, die de held moet overwinnen. Zoals dit ook het geval is in de latere komedie komen deze personages dan ook eerder over als type-figuren en sterk veralgemeende karakters, waardoor conflicten en argumenten in hevige zwart-wit kleuren kunnen uitgebeeld worden. Deze oppervlakkigheid in de dramatische constructie wordt echter gecompenseerd door een virtuoos gebruik van de taal, die aan de argumentatiekunst een eigen gewicht verleent. Daarom kon T.S. Eliot¹⁴ terecht stellen dat "in the plays of Seneca, the drama is all in the word, and the word has no further reality beyond it".

Om deze evolutie goed te begrijpen is het nodig eventjes terug te gaan naar het post-Euripideïsche tijdvak en in het bijzonder naar de nieuwe stijl van de Alexandrijnse en neoterische poëzie (vooral 1^oE. vóór Chr.). Deze auteurs "ontdekken" de subjectiviteit, waardoor zowel epos, tragedie als poëzie gered

konden worden van een fantasieloze en loodzware herhaling van traditionele stukken. Aan de vorm, de afwerking en de variatie van de behandelde stof werd sinds Catullus (het lange epos wordt een kort epyllion) en Vergilius (het epos wordt vanuit enkele subjectieve stemmen - Aeneas, Dido - beschreven) veel aandacht geschonken, zodat niet de dramatische stof maar wel de formele verwerking ervan (veel monologen, redevoeringen, bekentenissen in briefvorm, cfr. Ovidius) in het oog springt. De avonturen van de dramatische helden worden aldus - minstens sinds Euripides - met steeds meer pathos en subjectiviteit ten tonele gevoerd, met als gevolg dat men ook liever de problematiek van het individu uitwerkt dan deze van de plot. Tragedieschrijvers ten tijde van Nero diepen dus met veel genoegen aparte scènes uit, scheppen materiaal voor de opvoering van solo's (tekst en muziek) en scherpen hun stijl in korte, gevatte en antithetische uitspraken. Hierdoor verwierf het woord een grotere zelfstandigheid en voor een auteur die getraind was in het verzinnen van situaties, waarin hij zijn retorisch talent moest oefenen (de zgn. suasoriae en controversiae)¹⁵ werd het schrijven van deze op effect beluste scènes een tweede natuur.

Bij deze linguïstische-literaire transformaties uit de laat Griekse en Romeinse cultuur dient nog de sterk gewijzigde socio-culturele en politieke context gevoegd te worden. In Seneca's tijd bestond het klassieke concept van de tragedie niet meer: het was geëvolueerd tot recitatiekunst, maar ook tot een soort opera en deze vorm zou tenslotte uitmonden in een pantomime (één acteur beeldt al dansend een mythe uit). Het agressieve en op sex en geweld beluste publiek verkoos deze laatste vorm bij verre boven de filosofische getinte tragedies van Seneca, hoewel deze - volledig conform aan de tijdsgeest - zijn stukken vol horror, moorden en perversie stopte:

Wat Seneca zelf aan voorstellingen van tragedie interesseerde was niet de ongebreidelde, extatische drang van de massa om zich haast iedere dag bij opvoeringen en spelen af te reageren

- ten tijde van Nero waren er evenveel "vakantiedagen" als werkdagen! - maar wel het verlangen om inzicht te verwerven in de existentiële waanzin die hij rond zich zag. De helden uit zijn tragedies zijn bij hem niet meer op de zuivere (Griekse) mensenmaat gesneden, maar verwijzen veeleer naar de bonte reeks tirannen (Caligula, Claudius, Nero), waarmee hij geheel zijn leven lang heeft te maken gehad. De tiran wordt dan ook het op de spits gedreven typebeeld van de mens, die door zijn passies wordt gedomineerd en die door een allesvernietigend terreurregime de mens dag in, dag uit het kwade in het gezicht stompt.

Bij hem is de mythe van Oedipus dan ook een absurd drama geworden, waarin de held zich wel door zijn groeiend individualisme losmaakt van de oude noodlotsgedachte, maar waarin de stoïcijnse filosoof moeilijk kan aanvaarden dat de mensen bewust het kwade doen (opkomst van het kennisprobleem). In zijn tragedie De Phoenissische Vrouwen speelt Seneca met de idee dat niet het lot, Tyche, Oedipus' daad bepaald heeft, maar enkel dame Fortuna. In dit drama stelt Oedipus zich trouwens ook voor als een nieuw raadsel voor de sfinx: wie is "de schoonzoon van zijn grootvader en de rivaal van zijn vader, de broer van zijn kinderen en de vader van zijn broers?", of zoals V. Sørensen het stelt in zijn werk over Seneca: "What is tragic to Sophocles has become absurd to Seneca: with his sense of the grotesque within himself and his irritable insistence on his own misery his Oedipus is already something of hero à la Beckett. Nothing is so bad that Oedipus' scornful words cannot make it worse"¹⁶. De initiële vrees en achterdocht die Oedipus dus koesterde in het begin (cuncta expavesco meque non credo mihi, cfr. supra) was dus niet zomaar toevallig gekoppeld aan een vorm van weten (credo). Het is precies dit bewustzijn van de voorspellingen dat hem uit zijn normale handelen brengt, van zijn gezond verstand een slecht geweten maakt en hem doet uitvoeren wat het lot voorhield. Ongetwijfeld staat deze Oedipus op een hoger cultureel niveau dan zijn Griekse voorganger, ten minste wat het probleem

betreft dat Seneca zoekt te beantwoorden en dat voortspruit uit een ernstig verlies aan "geestelijke onschuld". De prijs die de filosoof en dichter moet betalen om zijn Oedipus dermate te individualiseren en te desacraliseren dwingt hem een nieuw model te ontwerpen, waarin individu en maatschappij, mens en god op een meer vrijgevochten, dus rationelere en helemaal niet meer mythische wijze, een plaats moeten verwerven. Met het vleesge worden Kwaad in zijn dagelijkse en onmiddellijke omgeving (Nero het beest, voor de kristenen) beperkt hij zich niet meer tot de Oud-Griekse problematiek van de onverdiende en voorbeschikte schuld, maar interesseert zich vooral aan de vraag waarom men het kwade bewust uitvoert ¹⁷.

2. Moderne reducties, rijkdom en armoede in de mythe

Vooraleer de lijn Sophocles - Seneca - Claus door te trekken en tot de interpretatie van Blindeman over te gaan, willen we nog even blijven stilstaan bij een aantal moderne benaderingen, die alle de Oedipusmythe op de een of andere wijze gereduceerd hebben tot een probleemstelling, die één bepaalde methodologie illustreert, alsook bij een fundamentele discussie over de symbolische waarde van de mythe zelf.

In verband met dit laatste hebben we reeds gewezen op de zeer vrije manier, waarop dichters uit de Oudheid omsprongen met het mythische materiaal. Hierover zegt M. Delcourt zeer duidelijk: "Pour des Grecs, aucun événement relatif aux dieux n'est objet de foi. Chacun les imaginait à sa guise, mais les poètes seuls utilisaient cette liberté dans un sens créateur. Et lorsque dans un mythe un détail les gênait, ils se souciaient peu d'en proposer une interprétation qui le fit cadrer avec leur façon de voir" ¹⁸.

2.1. Morfologisch

De morfologische werkwijze van V. Propp en M. Delcourt ging ervan uit dat deze mythe uit verschillende motieven bestond, die

elk een apart leven leidden en in de loop van de geschiedenis aan elkaar vastgeknoopt werden. Zowel het vondelingschap, de "moord" op de vader, de overwinning op het monster, het oplossen van het raadsel als het huwen van de moeder komen als aparte motieven voor in een groot aantal mythes. Deze morfologische analyse ontleedt mythes als waren het sprookjes of folkloristische verhalen en is nauw verbonden met de grote positivistisch geïnspireerde verzamelwoede, die à la Frazer alle gelijklopende versies uit alle culturen en tijdperken probeert bijeen te brengen ¹⁹. Deze werkwijze verzamelt en vergelijkt, roept antropologische en sociologische factoren en functies in (rol van initiatieriten, binding mythe-rite-feesten) en verrijkte het onderzoek met een complexe hoeveelheid transcultureel vergelijkingsmateriaal. Wat de mythe op existentieel vlak aanbiedt is echter niet relevant voor deze onderzoeken ²⁰.

2.2. Psychoanalytisch

Het psychoanalytisch onderzoeksmodel van Freud heeft ons niet alleen met een Oedipuscomplex opgezaald, maar ook met een Elektracomplex, een Laius- en Jocasta-complex en een familie-complex ²¹. Het "imperialisme" van het Libido en "het universalisme van de soorten verdringing" in het bijzonder ²² werden door recente etnografische studies reeds voldoende in vraag gesteld, maar tevens werd kritiek uitgebracht op de wijze waarop de feiten uiterst selectief werden behandeld. Aan de zeer tedere relaties tussen de vader en zijn dochters (cfr. Oedipus in Kolonos van Sophokles, De Phoenissae van Seneca), alsook aan de sterke vervloekingen van zijn zonen ging Freud volledig voorbij ²³. Nochtans is een dergelijke bewuste voorkeur van een vader voor zijn dochters zeer zeldzaam - hij doodde en huwde zonder te weten wie en hoe! - in de Oudheid. Tevens is reeds lang duidelijk dat Freuds inspiratiebron slechts ligt in één bepaalde variëteit van de mythe, die dan nog zeer laat tot stand is gekomen.

Vóór de bewerkingen uit de 5° E. was het huwelijk tussen Oedipus en Jocaste trouwens kinderloos gebleven en de oude legenden lieten Oedipus' zonen tevens afstammen van diens tweede vrouw, Euryganeia ²⁴. Ook het "huwen met de moeder" is een zeer ambigu begrip en dient eerst in de antieke zin begrepen te worden. Er zijn beroemde voorbeelden genoeg (Periander, tiran van Corinthe; Hippias, verbannen uit Athene; Brutus, die het Delphisch orakel raadpleegt; Caesar, die de Alpen oversteekt, ...) die hun moeder moesten beminnen en in de oudheid is de mythisch-magische band met de Aarde zo evident en sterk dat het slechts zeer laat (bv. het Dromenboek van Artemidorus uit de 2° E. na Chr.) hierover tot een rationalisatie kwam. Volgens deze Artemidorus was voor kunstenaars (o.a. pottenbakkers) en mensen die aan politiek deden een dergelijke droom steeds gunstig, omdat de aarde/het vaderland hun inspiratie en doel uitmaakte. Van een vereniging met zijn dode moeder dromen was echter ongunstig, omdat de aarde ook het dode moederlichaam uitmaakte, maar wie grond wilde kopen en bebouwen en dan van zo'n verbintenis droomde, mocht wel zeker zijn van een goede afloop ²⁵. Voor een veroveraarstype als Oedipus (overwint in zijn jeugd zijn vondelingschap, zegeviert op zijn "vader", triomfeert op het Monster, wint een vrouw) betekent het huwen met de moeder ook een verder stadium van het in bezit nemen van een nieuw stuk Aarde. De magische kracht die van het kussen van de grond uitgaat (cfr. schipbreukelingen, smekelingen) verbindt subject en object in een diepe relatie van eenheid en mythische geborgenheid. Is het dan nog toeval te noemen dat het precies in Kolonos is, dat men in de 5°E. het heiligdom van Oedipus situeert, de plaats waar Poseidon (de zee) zich - volgens de mythe - verenigd heeft met de Aarde en waar het eerste paard ontstaan is uit het zaad dat de slapende god had laten vloeien op de grond?. M. Delcourt heeft dan ook volstrekt gelijk, wanneer zij beweert: "la seule raison qui puisse expliquer en ce lieu la présence d'un culte d'Oedipe, c'est que, comme Poseidon, il avait osé la redoutable hiérogamie" ²⁶.

Deze korte cultuur-historische situering toont voldoende aan hoe kortzichtig en reductionalistisch Freud tewerk is gegaan om zijn hypothese te staven. H. Verhoeff stelt daarom terecht: "Freud heeft Oedipus Rex niet geanalyseerd, wel Hamlet, en dat deed hij met behulp van het oedipuscomplex... Het (eerste) toneelstuk wordt dan van buiten af gekarakteriseerd en dient als bewijsstuk of als inspiratiebron voor de psychoanalytische theorie" ²⁷ .

2.3. Structuralistisch

Het structuralistisch onderzoeksmodel gooide de nauwe grenzen van die ene Oedipus Rex nog verder open en benadrukte de noodzaak om alle varianten van deze mythe uit synchronie en diachronie mee in de analyse te betrekken. De methode die Lévi-Strauss toepaste in zijn beroemd geworden analyse van de mythe van Oedipus gaat direct terug op het fonologische structuurmodel van Troubetzkoy en Jakobson (definitie van het foneem als een bundel distinctieve kenmerken). Wat Lévi-Strauss ²⁸ ervan overhoudt is vooral dat zijn onderzoeksobject (de mythe) zich ook - net als het foneem - op een onbewust niveau articuleert (dus ver van de directe betekenis en haar oppervlaktestructuur) en dat men eerder met relaties moet werken dan met aparte termen. De mythe valt aldus te beschouwen als een structuur, die opgebouwd wordt op basis van betekenisvolle relaties en die meer bepaald grotere pakketten relaties rond eenzelfde thema construeert, de zgn. mythemen (=M). De zin van de mythe kan men vinden door de verbanden te zoeken tussen deze grotere eenheden. In een schema met vier kolonnen schetst Lévi-Strauss dus enerzijds het diachroon verloop van de mythe (te lezen van links naar rechts), terwijl anderzijds het synchrone systeem herhaalde en gelijkaardige momenten opstapelt en ze door een structurele redundantie zwaar in het geheugen der mensen prent:

(verloop van de mythe, diachroon, van boven naar onder en van links naar rechts te lezen).

	I	II	III	IV
(synchroon, mythenen, structurele redundantie)	Cadmus zoekt zijn zuster		Cadmus doodt draak	
		De Sparten doden elkaar		<u>Labdacus</u> : hinkend (?)
		Oedipus doodt zijn vader Laius		<u>Laius</u> : linkshandig (?)
	Oedipus huwt moeder		Oedipus doodt Sfinx	<u>Oedipus</u> : zwelvoet
	Eteocles doodt zijn broer Polynices			
Antigone begraaft Polynices tegen verbod in.				
M1: overwaarderen van verwantschapsrelaties	M2: onderwaarderen verwantschapsrelaties	M3: ontkennen van een autochtone oorsprong	M4: bevestigen van de menselijke autochtonie ²⁹	

De mythe van Oedipus heeft dus, in zijn zeer vele versies, vooral tot doel de volgende boodschap door te spelen aan de mensen. Tegenover de vele verhalen die beweren dat de mens afkomstig is uit de aarde (autochtonie) staat het volle besef dat de mens eigenlijk ontstaat uit de vereniging van een man en een vrouw. De taak van de mythe bestaat er nu in deze contradictie op te lossen en daarom wordt het tegelijk bestaan van tegengestelden op sociaal-familiaal gebied in de eerste twee mythemen verbonden met een dergelijke tegenstelling op ontologisch gebied (M3-4). Door een correlatie van een dergelijke aard op de voorgrond te plaatsen verzacht de mythe de tegenstellingen en brengt een mediërende stelling voort: "Hetzelfde ontstaat uit hetzelfde en ook uit het andere".

Aldus geanalyseerd wordt de mythe eigenlijk een werk, door middel waarvan generaties mensen wijsheid en oplossingen aan elkaar doorgeven. Gezien het belang van één mytheem worden zijn samenstellende delen, zoals de akkoorden in een symfonie, op verschillende plaatsen herhaald. Voor wie de mythe aldus kan begrijpen wordt haar combinatorische structuur eenvoudig; de mythe is een logisch werktuig met een sociologisch - antropologische functie (boodschappen doorgeven, spanningen opheffen), dat doorheen een overbeladen reeks beelden enkel oog heeft voor bepaalde fundamentele relaties en structurele wetten.

Omdat deze structurering van het onbewuste fundamenteel werkt met een leeg referentiekader ("l'inconscient est toujours vide")³⁰ (224) steunt dit soort hermeneutische arbeid op een reductie van de volheid van de beleving en beperkt ze zich tot bepaalde socio-culturele contexten. De daarnet besproken psychanalytische methode handhaaft eenzelfde soort reductie, maar dan vanuit de volheid van het onbewuste: een te sterke libido en een te geprononceerde aanwezigheid van het incest-motief vullen teveel beelden van het onbewuste met een geperverteerde kleur. De echte symbolische rijkdom van de mythe kunnen deze twee tegenovergestelde reducerende methodologieën dus niet aan.

G. Durand stelt dan ook zeer terecht: "Pour la psychanalyse comme pour la sociologie de l'imaginaire, le symbole ne renvoie, en dernière analyse, qu'à un épisode régional. La transcendance du symbolisé est toujours niée au profit d'une réduction au symbolisant explicité. Finalement, psychanalyse ou structuralisme réduisent le symbole au signe ou, dans les meilleurs cas, à l'allégorie" ³¹ .

Deze verenging van symbool naar teken en van de volheid van de mythe naar een begripsmatige verwerking ervan, alsook de versplinterde uitleg van de mythe zelf in onze eeuw (mythografische, morfologische, psychoanalytische, structuralistische, ritualistische, sociologische analyse) typeren de onwennige aanpak door de moderne mens van dat rare en fascinerende fenomeen mythe.

2.4. Een symbolische interpretatie van de mythe

Omdat we menen dat we, vooraleer aan een bespreking van Claus' Blindeman te kunnen beginnen, nog nood hebben aan een algemeen inzicht in het fenomeen mythe zelf, wijden we eerst nog kort enkele woorden aan de soort mythe waarin Oedipus optreedt. we zullen hierin duidelijk maken dat deze mythe in wezen een negatieve boodschap doorspeelt en dat Oedipus - als type van de held die op het veroveren uit is, maar hier niet voor geschikt is (hij wordt hierin door de "goden" niet gesteund) - gedoemd is om te mislukken. Deze reis doorheen de Griekse mythologie zal Oedipus situeren tegenover andere Griekse helden en aldus opnieuw de nadelen aantonen van een sterke reductionalistische onderzoeksmethode, die zich enkel op de Oedipus Rex zou steunen. Hiermee hopen we tevens te kunnen verklaren waarom Claus' hinkende en lamme hoofdfiguren met hun onverwerkt oedipuscomplex hier haast toe verplicht zijn op basis van het gekozen negatieve mythische model.

Het enige werk dat tot op heden erin geslaagd is om de totaliteit van de Griekse mythe symbolisch te duiden is dat van P. Diel, " Le symbolisme dans la mythologie grecque" ³² . We



Omer / Oedipus (een schitterende Hugo Van den Berghe) gevangen in de intriges van het volk (Foto: Luk Monsaert)

parafraseren zeer kort en uiteraard onvolledig zijn interpretatie van de Oedipusfiguur. Zijn basishypothese is psychanalytisch van oorsprong (inspiratie van G. Jung) en centraal staat bij hem de idee dat de Griekse mythologie handelt over de oorsprong en de zingeving van het leven. De mens levert als heros gevechten tegen zijn eigen geëxalteerde verlangens, gevoelens en passies en probeert ze in goede banen te leiden (sublimeren). Enkel dan kan hij meester worden over zichzelf en de wereld. In elk heroïsch gevecht speelt de strijd tussen hemel (Zeus) en aarde (Gaia) een grote rol: de aarde vormt de arena, waarop de psychische conflicten van de mens als bewust wezen worden uitgevochten en waarop de inbeelding, wanneer niet geleid door het verstandelijke en vooral door het spirituele, kan uitgroeien tot principe van het kwade.

In tegenstelling tot positieve mythische helden (bv. Perseus, Heracles) is Oedipus niet de "zoon" van Zeus, waardoor hij van in den beginne niet gekenmerkt wordt als de beschermeling van de vergeestelijkte god. Perseus bijvoorbeeld ontstaat uit Zeus' nederdaling in de vorm van een gouden regen bij een aardse vrouw, Danae; hij komt zijn vondelingschap ongeschonden te boven, dit in tegenstelling tot Oedipus die aan de voeten verwond blijft. Dezelfde verwonding overkomt Zeus in zijn jeugd, maar diens geestelijke kracht is sterk genoeg om deze aanslag te overwinnen; Achilles daarentegen, de driftige oorlogsheld, blijft kwetsbaar (zowel lichamelijk als geestelijk!). De voet slaat duidelijk als symbool op de totale psychische toestand van de persoon.

Om aan de dubbele bedreiging van het orakel te ontsnappen (wie zijn die vader en moeder in mythische taal?) verlaat hij de omgeving van zijn jeugd en op zijn weg naar Thebe verliest hij zijn zelfbeheersing, door een (ogenschijnlijk) gewone man dood te slaan met een stok, een niet-heroïsche daad met een niet heroïsch wapen. Tot een waarlijk heldhaftige onderneming was hij zeker niet uitgerust; Perseus kreeg bv. wel het goddelijk paard Pegasus om een vrouw te roven, alsook het goddelijk schild

van Zeus' dochter Athena om de Medusa te overwinnen. Ook Oedipus' overwinning op de Sfinx symboliseert hetzelfde banale soort gevecht van een man die zich geroepen voelt tot grootse verheffende daden, maar hier niet toe in staat is. Deze Sfinx, die opgeroepen werd als dubbelbeeld van de perverse koning Laius en gekenmerkt wordt door vleugels, die - in tegenstelling tot Pegasus - niet tot verheffing strekken, is gezeten op een rots (aards element) en stort zich te pletter op de aarde, wanneer een zekere vorm van verstandelijkheid (oplossing van het raadsel) haar overwint. Het raadsel zelf gaat over de mens, die zich vanuit een animale staat (4 poten) moet verheffen: Oedipus heeft zich wegens zijn fysische gebrekkigheid lange tijd in deze animale houding (op handen en voeten) moeten voortbewegen. Wegens zijn beperkt soort verstandelijkheid ziet hij niet in dat dit raadsel op zijn eigen zwakheid slaat en begaat een nieuwe fout: hij huwt zijn moeder, in symbolische taal wil dit zeggen dat hij zich te sterk hecht aan het aardse en de aardse verlangens, waardoor hij opnieuw aantoonde dat hij de weg van de banalisatie opgaat i.p.v. deze van verheffing die naar Zeus, de mytische geestelijke vader, terugleidt. Daarom blijft in het land dat hij nu als koning bestuurt wanorde heersen en een nieuw symbool, de pest, vervangt nu de Sfinx. Enkel Teiresias, die dezelfde spirituele wereld als Zeus kent, kan hem de waarheid vertellen; hierop begaat Oedipus zijn laatste en zwaarste fout; want in plaats van het apollinische "Ken uzelf" uiteindelijk te overwegen en zijn schuld te leren inzien, rukt hij zich de ogen uit om de waarheid niet te moeten zien. Enkel nu kan hij zich in zichzelf terugtrekken, zich bezinnen over de aardse verleidingen en de geestelijke dimensie in zich proberen te ontdekken. Het heiligdom in Kolonos waarheen hij geleid wordt is dit van de Eumeniden, de positieve evenbeelden van de Erinyen, die de verdrongen schuldgevoelens in destructieve zin uitbeelden. Deze Eumeniden stellen de positieve verwerking voor van schuld en berouw en illustreren andermaal het apollinische "Ken uzelf" principe. Oedipus kan slechts aan zijn spirituele zwakheid een einde stellen door met zijn onschuldige dochter Antigone in Kolonos te gaan zoeken waarin zijn

luciditeit als mens bestaat. Dit gebeurt met het geestelijke oog en pas dan kan hij - cfr. de jaren loutering van Prometheus, of de zelfverbranding van Heracles - uitgroeien tot een ware held en symbolisch terug opgenomen worden bij Zeus (zie Oedipus in Kolonos, in fine). Perseus, die op de juiste manier de gevaren van het leven overwon, zal bv. symbolisch onsterfelijk gemaakt worden door als ster te schitteren aan de hemel, waardoor de mensen steeds een symbool van de ideale weg voor ogen krijgen.

Het orakel dat Oedipus voorspelde zijn vader te doden en zijn moeder te huwen realiseerde zich dus op een dubbele manier (aan de oppervlakte en in de diepte): zowel zijn lichamelijke vader (Laius) als zijn geestelijke (Zeus) kwamen inderdaad om. Deze geestelijke vader kon hem slechts helpen in de mate dat hij begon inzicht te krijgen in zijn eigen identiteit en in zijn eigen poging tot spiritualiteit. Oedipus - Zwelvoet stapte door het leven vol van zichzelf (voet - geest) en als een nerveuze waaghals wilde hij zijn inferioriteit (gekwetse voet - geest) compenseren door actief te gaan zoeken naar een vorm van superioriteit, waardoor hij zou kunnen domineren. Het morfologisch onderzoekstype wees duidelijk op deze typische veroveraarsmentaliteit. Aan de tweede voorspelling met de geestelijke moeder (Aarde) kwam slechts een einde, wanneer Oedipus deze begon te huwen onder haar positieve vorm (opheffing van de aardse verlangens). Hierdoor triomfeerde hij op het gevaar dat hij voor zichzelf uitmaakte, nml. banale ambities en schuldgevoelens, die uit zijn jeugd afstamden; enkel aldus begrijpt hij dan ook de mythe die zegt dat elke mens tegelijk kind is van zijn lichamelijke en van zijn geestelijke ouders, d.w.z. dat elkeen een taak te vervullen heeft op een lichamenlijk-materieel en een spiritueel vlak.

2.5. Besluit

Uit hetgeen voorafgaat is duidelijk geworden dat we bij de beoordeling van de klassieke mythe enerzijds moeten rekening houden met hun wisselende socio-culturele inbedding (dus: wisse-

lend ethos, creatieve transformatie door dichters), maar anderzijds ook met de totale symbolische betekenis van de mythologie als systeem. Hierin bekleedt Oedipus een zeer preciese plaats naast figuren als een Icarus, Tantalus, Phaeton, Ixion, Jason of Theseus, die allen het centrale thema uit deze mythologie, het adagium "Ken uzelf", op een negatieve manier illustreren.

De stelling dat de mot in de klassieke mythe steekt bij Claus moet dus bij voorbaat gerelativeerd worden. Op cultuurhistorisch gebied kan het niet anders dan dat de menselijke situatie veranderd is, maar op existentieel vlak blijft de boodschap van de klassieke mythologie haar geldigheid bewaren, op voorwaarde nochtans dat we de symbolische taal proberen te begrijpen, waarin ze met beelden en karakters een bepaald inzicht in de mens heeft gemodelleerd. Dat onze Westerse maatschappij deze taal nu niet meer volledig begrijpt, is reeds lang bekend. Ze heeft zich dan ook met gretigheid op de gemodelleerde oppervlaktestructuren geworpen, enerzijds omdat ze enkel in die erfenis kan leven, anderzijds ook omdat ze intuïtief aanvoelde dat haar existentiële noden door deze beelden effectief aangesproken werden.

Dat een freudiaanse interpretatie van deze mythe tekort schoot hebben we hierboven reeds gesuggereerd. Een symbolische (en coherente) interpretatie van geheel de klassieke mythologie toont aan dat de moord op de vader en de incest niet van sexuele, maar van spirituele aard zijn.

De nieuwe interpretatie die Claus gegeven heeft van deze Oedipus sluit dan ook nauw aan bij de traditionele Westeuropese verwerking van dit thema, die in het geschetste mythische model vooral motieven interessant vond en hierop voortborduurde (bv. het onschuldig lijden, de opstand tegen de "goden", de incest, de homofilie,...). Door zijn sterke identificatie met dit negatief mythisch exemplum is Claus dan ook haast gedoemd om figuren te creëren als De Rijckel ("De Verwondering") of Claude ("Interieur": Claudius > claudus: mank). De stelling dat de

"mot in de mythe" zit bij Claus, dat hij "mythen met motgaten" fabricceert³³, waarbij de mythe "niet meer zinvol en troostend, doch misleidend zou zijn" en als "waandenkbeeld" moet ontmaskerd worden, is derhalve slechts een halve waarheid en steunt op een zekere mate van symboolblindheid. De mot zou terecht aan de mythe vreten, indien Claus Oedipus als een positieve figuur ten tonele zou gevoerd hebben.

3. Blindeman

3.1. De code van het verhaal

"Er is geen lucht te zien. Het toneel is helemaal gevuld door een zwarte, antracietachtige, glinsterende massa die in het midden een grote kloof vertoont. In de wand zit de afgebroken vleugel van een reusachtig vliegtuig. Rechts ziet men ook de brokstukken van de cockpit en de motor (...). Af en toe lijkt het alsof er vliegtuigen over de antracietmassa scheren, men hoort een mechanisch gesis en geratel, een zilveren lichtstraal strijkt dan over het toneel. De personages die de holtes bevolken zijn in een deerlijke staat van verval. Elke beweging is vertraagd, pijnlijk. Zij zitten onder de builen, de zweren en de kneuzingen. Hun kleren lijken door zuren aangetast".

Zo luiden de eerste regie-aanduidingen van het inmiddels uitgegeven script³⁴.

Als toeschouwer wordt je eerste gevoel van rust en behaaglijkheid, gewekt door het zien van het wapenschild van Gent op het scènegordijn (met erop de Vlaamse leuze "Hou ende Trou") en het aanhoren van het beiaardslied, plots en bruusk verstoord door het volledig uitvallen van alle licht, ook dat van de traditionele noodlichtjes boven UITGANG.

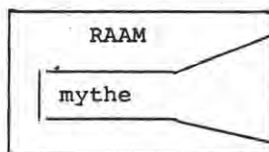
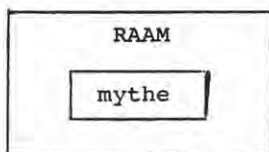
Snel wordt duidelijk dat de antracietrots vol spleten het schouwtoneel zal worden van een apokalyptisch Gent in een nucleaire winter. Tien willekeurige Gentenaren strompelen, vallen en klimmen in en op de zwarte puinhoop. Weg is de lucht, weg is het groen. " 't kan niet regenen, d'r kan geen wind komen. Van nieverans. Dat stof gaat blijven hangen in de eeuwigheid amen " (p. 13).

In een wanhopige poging hun leven nog enige tijd te rekken hebben ze een leider gekozen, "de Chef", die de overgebleven dozen conserven uit de cockpit verdeelt. Ze hokken samen aan de Watersportbaan en zelfs daar is er geen druppel water meer. De een klaagt over zijn eksterogen, de ander over zijn maag. Pillen hebben ze genoeg. " *Dozen vol. Maar niet voor mijn mage. Wel voor wakker te blijven, pilotepillen, klotepillen* " (p. 10). Hoofdzakelijk in een Gents dialect vertelt elkeen, geheel het stuk door, zijn eigen laatste uren vóór het verschrikkelijke Moment. Zo zegt Lannoc: " *Ik wilde naar Knokke gaan, kwestie van d'r ne keer uit te zijn, ik passere aan de Brusselse steenweg, ik zeg "Tiens, ik zou wel een keer gaan kijken naar die jonge gastjes van A.A. Gent die aan 't trainen zijn', ik stap uit, ik zie ze bezig, die jonge kadees, en ... lappe, 't was zover"* (p. 18). Ze zoeken zich " *een bezighoudinge* " , maar iets timmeren kunnen ze niet, want hout is er niet meer (" *Geen spaanderke. Al 't hout verbrandde, nog rapper dan de mensen* " , p. 15). Daarom vallen ze terug op het meest essentiële dat hen nog rest, de taal. Ze willen een spel opvoeren in die taal, een spel van " *de die-nen die mee zijn moeder getrouwd was* " (p. 23), een spel dat ook gaat over " *de peste* " , een spel en een verhaal die "een laatste poging zijn om te overleven", zoals de achterflap van het boek het scherp formuleert. Een bezigheidstherapie dus.

Naast het mannelijke leiderschap dat zich vooral uit in het maken van reglementen, blijken zich in een dergelijke point of no return-situatie twee vrouwentypes af te tekenen: de ene suggereert de erotiek, de andere het moederinstinct. Katte, die als "hoerejong" wordt aangesproken (p. 11), zoekt zich nog klanten uit, wil nog dansen " *en aan elkaar prutsen* " (p. 14). Ze reageert op Yolandes "fourrure mantel" (p. 20) en stelt haar voor om haar " *haar te doen. In treskes* " (p. 21). Marie lijkt in eerste instantie enkel aan haar verloren dochter te denken. Ze hoort haar laatste kreten nog: " *Mama* " roept ze , " *mijn ogen* " - " *'t Isuweigen schuld, Marianneke', zeg ik, ' ge moest maar nie op straat lopen'*. 'Mama', zegt ze. Ik zeg: 'Zwijg, zoetje, zwijgt alstublieft'" (p.13). Pas later ontdekt men dat dit moederinstinct zeer nauw aansluit bij een bepaald soort Vlaams katholicisme (zie verder).

Voor het vertellen van het verhaal in het verhaal neemt Franske het initiatief, hij, die voordien aangezet werd tot het vertellen van " *een lolle, een goeie. / Ja, een schone vuile* " (p. 22). Toen hij echter begon over " *een schoon, jong, vet nonneke, in de Congo ... en over parachutisten* " kwam het koloniaal geweten van "de Chef" hiertegen in opstand. Het verhaal mag duidelijk niet gaan over een stuk Vlaamse mythologie in Congo, maar de allusie op de parachute blijkt wel dienstig te zijn als aanloop tot een ander verhaal, heidens van aard dit keer. De zoon van de Chef zal dan immers een parachute uit zijn nis halen en het als koningskleed over Omer-Oedipus uitspreiden.

Begin en eindpunt van het secundaire verhaal spelen thematisch met dezelfde woorden en contrueren aldus een niet te miskennen ringcompositie: zowel vóór als na het mythische drama zoekt de overlevenden een " *beziehunging* " (pp. 15 en 97) en spelen het spel van " *blindeman* " (p.16 en 96). Waar in het begin het *vliegen* (p.15) en de *parachute* (p.22) nog op een zinvol vliegen uit de (voorbije) reële wereld alludeerde, maakt de val die de blinde Oedipus maakt van de vliegtuigvleugel op het einde van het verhaal echter een parodie uit op het echte vliegen: hij " *keelt als een varken, de andere lachen* " (regie-aanduiding) en zijn gezellen roepen hem het volgende toe: " *Een piloot zonder parachute* " / " *Een aartsengel* " / " *Allee, vliegt!* ". Deze verstoring van de ringcompositie heeft echter een sterk functioneel nut: de opvoering van het mythische verhaal neemt immers - totaal onverwacht voor de toeschouwer ! - geen einde met het vertellen of het suggereren van Oedipus' verdere lotgevallen, maar zet zich door tot het bittere einde. Hierdoor is er zelfs geen sprake meer van " *een verhaal in een verhaal* ". maar integendeel van een " *verdringing* " van het ene verhaal door het andere. De protagonisten uit het klassieke drama (Oedipus - Iokaste) gaan zo in hun rollen op, dat hun identiteit (Omer - Yolande) in de raamvertelling komt te vervallen of schematisch:



Laten we echter eerst teruggaan naar het begin van het mythische verhaal. Franske bracht daar, als herder, de oude tragedie op gang en zorgde ervoor dat zijn verwarde medespe- lers op tijd de draad weer opnamen. In hallucinante woorden startte hij het oude drama op: " *De peste... de peste. Ze vielen als vliegen ... Heel 't land was zwart. Geen lucht te zien, geen ster. Geen dag, geen nacht. De mensen die overbleven vervelden. Geen asem meer. Het bleef warm. Geen water meer aan de Watersportbaan. De mensen die over- bleven waren mee zijn tienen. Zij asemden, maar 't was de asem van de hel ... En de koning zei ... Alleen de koning zat content op zijn troon (koning komt op, gewikkeld in een parachute)... En de koning zei, brabbelde, hikkelde want 't moest rijmen wat dat ie zei, zijn ogen vielen toe van miserie, hij kost mee moeite zijn eigen overeinde houden, maar hij zei ...* (pp. 27-28).

Het begin van deze "mise en abîme" bevat alle karakteri- stieken, die in de rest van het verhaal zullen terugkomen: de pest dient als gemeenschappelijk uitgangspunt voor twee verschil- lende verhalen, twee isotopiën (in de terminologie van Greimas) die dus elk een eigen tekstuele organisatie en coherentie ver- tonen, maar wel voortdurend in elkaar overlopen:

isotopie 1: pest als nucleaire winter, beleefd te Gent;

isotopie 2: pest in het mythisch verhaal, gesitueerd te Thebe Enkel reeds door het gebruik van dit dubbel en gemengd articu- latieniveau wordt het verhaal versplinterd, de identiteiten wor- den problematisch en de situaties ambigu. Het gebruik van het dialect trivialisert beide niveaus en breekt onze traditionele verwachtingshorizon (tragedie = plechtig, ernstig, verheven taal- gebruik) ten gronde af, maar door het invoeren van een nieuwe conventie die de koning aankondigt (" 't moest rijmen wat dat ie zei") wordt een bijzondere literaire organisatievorm gecreëerd om het "verhaal in het verhaal" te karakteriseren. Ook het voortdurend ironiseren en ridiculiseren werkt als een nieuw literair procé- dé: een dergelijk soort triviale "humor" werkt immers scherper door dan vergelijkbare formele procédés dit deden bij andere herwerkingen ³⁵.

Het eerste gesprek tussen Yolande (Iokaste) en Omer (Oedipus) als nieuwe koningin en koning illustreert dit zeer goed (regie-aanduidingen: , Yolande komt op, zij is zwaar geschminkt en draagt iets wat voor een rode pruik moet doorgaan; statig schrijdt ze naar Omer toe die haar verbluft aanstaart):

Yolande : *Ventje,*

Omer : *Ja, mijn Koningin.*

Yolande : *Ik hoorde u zo roepen en razen
en blazen.*

Omer : *Prinses,
't is van de stress.*

Yolande : *Ja maar, zijt ge nu knecht of koning
of iets daartussen?
Een koning mag laweit maken
maar niet tegen de mussen.*

...

*Daar zitten vloeken
en God de schuld geven
van wat g'in uw eigen moet zoeken,
dat doet ne Koning niet,
en een beetje een vent op zijn plaats ook niet.*

Omer : *Wilt ge zeggen dat 'k gene vent ben?
Rappeleert u niks meer?*

Yolande : *Wat moet ik mij rappeleren?
Dat gij u in ons bedde koste weren?
Dat was gisteren,
't is over vandage dat we raisonneren (pp. 34-35)*

Door deze en andere procédés (zie verder) worden de traditionele emoties, die sinds Aristoteles aan de tragedie als genre toegeschreven worden, nml. medelijden en de angst, volledig ontkracht. De metafysische ernst en verhevenheid die hiermee gepaard gingen hebben vandaag de dag inderdaad hun oude functies verloren, in onze eeuw is de tragedie dood. Wetenschap en technologie, politiek en economie doen hun uiterste best om

de tragedie als dusdanig overbodig te maken: hun oplossingen willen duidelijk de oude gevoelens van angst, onzekerheid en onwetenschap onderdrukken en sublimeren. Het (neergestorte) vliegtuig, de cockpit waar nog flarden muziek uit opstijgen, de pillen en conserven, alsook de (verkeerd geparkeerde) B.M.W. zijn hier symbolen van.

3.2. De hermeneutische code

Met enkele typische Claus-vernieuwingen was de lezer reeds sinds 1971 bekend: Jokaste haatte haar man, omdat deze haar bevolen had hun kind te laten ombrengen. Zij had haar zoon dadelijk bij zijn terugkomst in Thebe herkend aan het lidteken op zijn voeten en huwde hem toch (" *Hoe kon ik niet weten, niet kennen? / Gij stond voor mij, diene eersten dag / en ge had mijn ogen, mijne mond, gesproken, / en hoe kon ik uw kapotte voeten niet zien / voor mij op de grond,* p. 91). Ook Laius' voorkeur voor "jonge mannekens" (p.68) sterkte haar in haar verlangen om haar man dood te zien.

Oedipus vermoordde ook niet eigenhandig zijn vader: hij sloeg hem enkel en daarna doodden rovers (landlopers) hem (p. 46). Door het gebruik van dialect en "humor" wekt deze afwijkende versie evenwel wrangere en directe emoties op dan het statiger geschreven stuk uit 1971.

cfr. Oedipus, 1971 ³⁶

koor: - *Koningen vragen naar woeste
jachtpartijen,
koningen jagen naar geheimen,
naar vragen,
wij niet.*

- *De enige brand in onze ziel
is als wij de koningen doden*

- *zoals die ene, aan het kruispunt
van de drie wegen, in
de zon*

- *of als wij koningen kwellen
tot hun vel krimpt en zij
vergaan van ellende,
zoals die, ...*

Blindeman, 1985

Katte: *Gaan we 't hem zeggen*

Vorten: *Wat zeggen?*

Katte: *Dat hij die knecht doodgeslagen
heeft in plaats van de koning*

Franske: *Zijde zot?*

Tiete: *We mogen toch ne keer lachen
zeker. Binst dat we nog kunnen.*

Vorsten: *Is dat geen schone perte dat
we hem spelen? 't Is aan zijn
herte geslegen.*

Franske: *'t Is 't enigste plezier
dat we hebben, koningen kloten.*

Tiete: Tot dat 't sop d'r uit loopt (p. 84)

Tevens wil Laius zich nog (als rottend lijk in windsels) wreken op zijn verdoemde zoon: hoewel het volk giechelend toegeeft de oude koning gedood te hebben, duidt deze zijn zoon als moordenaar aan (p. 57).

De verwarring omtrent de echte moordenaar, de luciditeit en het medeweten van Jocaste alsook de wraakgevoelens van Laius tegenover zijn zoon bewerken dat Oedipus niet langer kan gezien worden als het slachtoffer van het noodlot (Griekse tragedie) of als een interessant pathologisch geval (Seneca). Hij lijkt eerder de geprovoceerde mens die in een postkristelijke tijd opnieuw moet riposteren tegen het Kwaad en de Angst en met hun resp. zin/onzin moet leren leven.

Geheel de activiteit die nodig is om de tekst en de voorstelling als een raadsel te kunnen ontsluiëren kunnen we beschouwen als deel van een hermeneutische code. Een groot aantal eenheden werpen inderdaad vragen op, formuleren antwoorden of houden de spanning in een opgeworpen probleem.

Het toneelstuk draagt reeds de enigmatische titel "Blindeman", waarover Claus vóór de voorstelling niets los wou laten. Slechts wanneer de twee betekenissen van spel/mythische figuur doorheen de tekst (cfr. ringcompositie) duidelijk zijn gemaakt, kan men deze naam interpreteren. Ook de preciese impact van het verhaal in het verhaal laat zich moeilijk en slechts laattijdig evalueren. De rol van de klassieke mythe blijft zeer lang ambigu en de geciteerde inhoudelijke veranderingen verplichten de toeschouwer met de ontcijfering van dit geheel constant bezig te blijven. Hetgeen als waarheid wordt voorgesteld wijkt zowel af van de klassieke mythe als van vroegere bewerkingen en de toeschouwer stelt zich een aantal vragen naar de coherentie (waarom?, hoe?) van de nieuwe structuur. Als stuk dat gebouwd is op een aantal cruciale vragen (wie is schuldig, wie pleegde de moord, wie is Oedipus, ...) en dat het raadsel van de sfinx en een aantal orakelvragen en- antwoorden bevat is in elke Oedipus

reeds bij voorbaat een sterke hermeneutische code ingebouwd. Het zoeken naar de manier waarop in dit stuk isotopie 1 aan isotopie 2 (mythe/nucleaire winter) moet gekoppeld worden activeert deze opgave nog verder.

3.3. De code van de cultuur

De tekst, de voorstelling en de programmabrochure bevatten een reeks verwijzingen naar de cultuur, waarin het stuk is tot stand gekomen. Deze referenties vormen een aantal samenhangende tekenreeksen, die op bepaalde manieren met elkaar constructies aangaan. Op dit punt wordt het probleem van de receptie-vaardigheid van de toeschouwer als historisch subject natuurlijk zeer scherp gevoeld: deze Blindeman vormt een schitterend staaltje intertextuele compositie, die de gehele 20^e eeuwse cultuur overloopt. Daarvan is zich in eerste instantie Claus zelf bewust; in een interview dat aan de voorstelling voorafging zei hij: "we zijn allen bepaald door het kristendom, door de Grieken en de uitvloeiers ervan, de Romeinen. Dat is onze erfenis. We kunnen niet doen alsof we uit de bomen komen gevallen of de cultuur van de Bosjesmannen hebben overgenomen"³⁷.

Uit de enorme hoeveelheid codes die onze cultuur uitmaken lichten we enkel een geografische, een literaire en een religieuze code toe.

Een toeschouwer die geen Oostvlaams dialect verstaat en niet thuis is in Gent en Gentse toestanden zal het moeilijk hebben met dit stuk. Deze pragmatische gebondenheid aan de culturele geografie van een stad is echter perfect over te brengen naar om het even welke plaats, mits voldoende formele ingrepen. Deze uitvoering richt zich enkel tot Gentenaars (zie het wapen van de stad op het toneelstuk): het wordt hun aangeboden door de auteur en de NTG ter gelegenheid van 20 jaar NTG, wordt ingeluid door bekende Beiaardmuziek van Peter Benoit en draagt de drie grote Gentse torens op de programmabrochure. Het voortdurend refereren naar Gentse toestanden (Watersportbaan, A.A.

Gent, St. Baafs, de Minard,...) spant een netwerk van referenties uit, waarin de toeschouwer niet alleen cognitief zijn geografische leefwereld herkent, maar ook affectief er zich mee verbonden voelt. De verwijzigingen houden bovendien een flinke dosis nostalgie en verzwonden geluk in (" 't Schoonste dat ik gezien heb in de NTG was ..., Geef mij maar de Minard. Daar koste lachen ", (p. 23) en worden zo sappig en levensecht in dialect verpakt, dat deze code gewoon uitnodigt tot identificatie.

Dit stuk is ook sterk literair gecodeerd. Reeds van in het programmaboek wordt de toeschouwer geconfronteerd met de versies van Sophocles, Seneca en Claus 1971, maar ook met andere literaire verwerkingen van de pest-thematiek, nml. deze uit de Openbaring van Johannes en deze uit de Thucydides' Pest in Athene. Door het krantenartikel " ' Nucleaire winter' kan minder ernstig zijn dan voorspeld" op deze literaire bronnen te laten volgen wordt de indruk gewekt dat ook dit document tot een vergelijkbare en een moderne pest-literatuur behoort. Ook de illustraties uit de plastische kunsten (Ingres: Oedipus en de Sfinx; F. Khnopff: Des Caresses; Rodin: Das Höllentor; Goya: Incendio) verwijzen naar typische ervaringen en expressies uit de laatste eeuwen. Heel wat minder expliciet zijn de verwijzingen naar Boccaccio's Pest-verhaal, maar toch stemmen de volgende overeenkomsten tot nadenken: in het Middeleeuwse Florence trekken zich ook tien mensen terug (cfr. de nadruk op de tien rovers, p. 46, en op de tien duiven, p. 97), toevallig (?) ook drie vrouwen en zeven mannen, die daarenboven zich ook een koning of een koningin kiezen in een perfecte raamcompositie. Om het in de taal van R. Barthes te stellen, kan men zeggen dat dit stuk aan een weefgetouw gelijk is: het is samengesteld uit draden die verschillende soorten talen (hier: dialect, verheven epische taal, verheven spreektaal, ...) en soorten teksten (tragedie, drama, gebedsvorm, vervloeking, aanroep, ..) uit onze cultuur oproepen. Dit weefgetouw slurpt het literaire corpus uit het verleden op, maar antwoordt tegelijk op deze teksten. In deze intertextuele gedachtengang schakelt

zich elke draad in door zich te richten naar de andere draden. Het schilderij van Fernand Khnopff vormt hierin evengoed een plukje draad als Freuds "Totem und Tabu". Het spelen met deze draad of code als "une perspective de citations, un mirage de structures" ³⁸ levert aldus een tekst op met een zeer sterke polyvalentie, die de lezer voortdurend terugstuurt naar hetgeen reeds geschreven, gedacht en gezegd werd, d.w.z. naar het Grote Boek van de cultuur. Wie gevoelig is voor Khnopffs voorstelling van de Sfinx ("L'Art ou les caresses", 1896) en voor diens twee tegengestelde vrouwentypes (Sfinx en Engel, met daaronder de Slapende Medusa) zal andere (lezers-)codes activeren dan hij, die enkele jaren terug in Eindspel van Beckett (Arca) in een even apocalyptisch schouwspel een ander ouderpaar zag sterven.

3.4. De religieuze code

In Blindeman verwijst een coherent geheel van tekens naar een religieuze dimensie en daarin speelt het kristendom een belangrijke rol.

Een zeer sterke ringcompositie wordt opgezet door het stuk te laten beginnen en eindigen met verwijzingen naar Pasen en het leggen van eitjes in de tuin. De figuur die het begin van de rampspoed nadrukkelijk op dezelfde dag situeert als het sterven van Christus heet daarom ook niet toevallig Marie. Om haar ook door een formeel criterium te singulariseren heeft men van haar de enige acteur gemaakt, die een West-Vlaams dialect spreekt. Ze heeft een dochter, Marianneke, die zij oorspronkelijk ook Marietje wilde noemen, maar hare vent zei " *Nee, want als ze groot is, ga ik 't verschil niet zien.*" 'Neeen', zegt hij, 'gij zijt mijn Marietje' (p. 92). Deze ontubbelde Marie/a figuur (moeder-kind) herinnert geheel het spel door aan het kristendom en derhalve ook aan de bijdrage die dit kristendom heeft geleverd aan de Westeuropese cultuur. Moeder en dochter zijn op Pasen in het blauw gekleed (pp. 12; 20: blauw - hemel?), de dochter haar " *twee blauwe frakskes* " waren gemaakt met een " kruissteek ". Ze dacht dat " *het een manneke ging zijn*" (p. 20). In tegenstelling tot

alle andere acteurs wil zij geen dubbelrol spelen, zij doet niet mee aan de opvoering van het "heidense" spel in het spel. Zij " kan geen cinema spelen "; Christus achterna zegt zij: " *Ik heb teveel afgezien, ik zie teveel af* " (pp. 26-27).

Uit haar apathie en inertie (cfr. pp. 24; 29) schrikt zij enkel op bij het horen van religieus-geladen woorden of begrippen die haar moederinstinct aangaan (*kinders*, p. 27; *uw moeder is geen Onze Lieve Vrouwe*, p. 29; *vrucht*, p. 50; *dochter*, p. 70; *schaapherder*, p. 74, ...) Wanneer Omer/Oedipus een felle invectieve tegen een God ginder boven afrondt met de vraag " *hoorde mij?* ", is zij het die antwoordt: " *Hij hoort u. Hij hoort u* " (p. 44).

Door de Grote Ramp werd haar dochttertje nu precies getroffen aan haar ogen (p. 13; 47), aan die ogen die ze zo graag al had willen schminken (p.84). Van belang is dat Marie dit onmiddellijk interpreteert in termen van " *eigen schuld*" (p. 13) en dat ze dit wil uitboeten door op " *beevaart* " te gaan (p. 47.). Met deze traditioneel kristelijke houding breekt ze echter wat verder abrupt af, wanneer ze zich goed realiseert dat dit kind haar nu definitief ontnomen werd. Na het brengen van een offer spreekt Tiete/ Tiresias/ de priester als volgt:

Tiete: *God spreekt en blaast zijn woorden in de wind.*

God is razend en bast lijk een ziek kind.

God is content van de moment (roept)

dat we bederven en dat we sterven !

Daarop barst zij uit:

Marie: *Marianneke, hij is content,*

diene wrede vent

omdat ge dood zat op mijne schoot (p. 49)

Wanneer de schuldvraag uit het mythische verhaal aan de orde wordt gesteld, is het opnieuw Marie die antwoordt (het is de schuld) " *Van God en zijn geboden* " (p. 62). Lannoo/Laius vult haar verloren Godsgevoel direct aan door eraan toe te voegen: " *God, ik heb juist aan zijn deure gebeld, hij is niet thuis*".

Tot tweemaal toe vergeet ze haar weigering tot participatie aan het Oedipusverhaal en reikt op het cruciale moment het dodende mes aan. De eerste keer reikt ze de koning "haar" broodmes aan (p. 85), vlak nadat ze de woorden van haar dochter weer hoort weerklinken: "Maatje", zegt ze, 'ik zou zo geren van Sint Niklaas een doze krijgen voor mijn ogen, mee al die nieuwe kleurkes van Revlon, al de meisjes van de klasse hebben dat en ik niet...' (p. 85). de tweede keer geeft ze de koningin het mes, waarop deze naar de koning trekt met de woorden:

" Ge moet mij helpen. Voelde't. Het is het mes van dat mens met heur kindje ...

Gij weet het waar dat 'k moet steken

Ge kent de plekke,

waar dat mijne buik begint en eindigt,

waar dat er al een wonde is,

waar dat God mijn goesting naar u

heeft geplant,

waar dat gij begonnen zijt,

mijne zone, mijn man " (stoot het mes in haar kruis, allen schreeuwen, pp. 92-93)

Beide moeders, Iocaste en Marie, hebben hun kind verloren, beide kinderen zullen het zicht verliezen. De moederfiguur uit de heidens-klassieke mythe pleegt zelfmoord, deze uit de kristelijke mythe verliest haar geloof en vervalt in een staat van machteloosheid: " Vrezen voor de malchance, / vechten, vluchten, 't is al geen avance " (p. 89), zegt zij.

Ook de manier waarop de omgangstaal gebruikt wordt (*God zij geloofd*, p. 30; *zo helpe mij God*, p. 45; *daarvoor ben ik koning in de eeuwigheid amen*, p. 28) en de wijze waarop het orakel en het offer beschreven worden (een naakte non, st.-Baafs, Ave Maria zingen) tonen aan dat hier bewust allusies op de twee culturen samen gemaakt worden. Ook het heidens-klassieke en kristelijke godsbeeld lopen in elkaar over (cfr. de on-klassieke aanroeping van " God "), maar toch worden de scherpe invectieven tegen de



Katte / Manto (Chris Thijs) streelt de twee bange offerdieren : “ge moet niet benauwd zijn stier; / En gij, vaarze, kalm, Katte is hier (Foto : Luk Monsaert)

kristelijke god gevoerd. Aldus kan de koning bij zijn zoeken naar de moordenaar dan ook, met de blik naar boven gericht, uitroepen:

" Gij daar die we niet meer horen,
 gij daar met uw vergane glorie,
 gij die de koningen doornen
 in hun vet steekt en op een kapotten troon zet,
 gij die mee de natuurwet en de historie
 de mensen verbouwereert,
 gij die vals speelt, gij zwarte sneeuw,
 gij die de grond doet bewegen
 en de lucht doet branden
 en de lijken nog verder massakreert
 hoorde mij " ? (p. 44)

Na het ontdekken van zijn misdaad kijkt de koning opnieuw naar boven, glimlachend dit keer, omdat hij nu de juiste straf ontdekt heeft voor zichzelf:

" Gij, daarboven, die daar ieverans bevroren
 zit in uw smerige liefde voor de mensen,
 mijn ogen, wat peinst ge daarvan?
 Is dat genoeg? Zijn mijn ogen genoeg? " (p. 87)

3.5. Besluit

Wat doen tien willekeurige mensen in het aangezicht van de dood, in het volle besef van de vernietiging van hun eigen cultuur? Ze voeren een verhaal op, ze spelen een spel, één van de meest bekende mythes uit hun cultuur. Het wordt echter geen opvoering van een verhaal in een verhaal, zoals bv. nog in *Mama kijk- zonder handen* het geval was, de mythe blijkt sterker te zijn dan de raamvertelling.

Is deze positieve visie een verjaardagsgeschenk van een nieuwe Claus aan zijn stadsgenoten? Kan men deze apocalyptische "tragedie" op het punt omega beschouwen als een breuk met zijn vorig werk, waarin hij sterk het cyclische en repetitieve ka-

rakter van de mythe benadrukte (theogonie, vegetatiemythes) en oedipale identificaties (jonge god/zoon verdringt vaderfiguur) steeds maar opnieuw de strijd liet aanbinden?

Of maakt deze Blindman gewoon één van de vele experimenten uit, waarin Claus wisselende antwoorden op eenzelfde motief uitprobeert, dit keer met een grotere dosis gruwel en destructie dan voorheen? Sluit deze visie aan op zijn uitspraak over onze dagelijkse ervaring met de gruwelen van onze tijd : "Als we echte rampen zien op de televisie, dan raakt ons dat niet echt. We zitten toch ons kopje chocomelk te drinken en te babelen. Het kan bijna niet erg genoeg zijn"³⁹ ? Dit dagelijks contact met de spiraal van geweld, passie en gruwel roept natuurlijk zeer sterk de atmosfeer op waarin Seneca leefde en schreef.

Het antwoord dat Claus hierop formuleert rekt vooral af met de metafysische begoocheling, die de Westeuropese cultuurmens zich maakt en gemaakt heeft. Zoals in menig ander werk is hij gefascineerd door een Grieks-Romeinse wijsheidsliteratuur die in tragedies en mythes tot uiting komt, maar is tegelijk geïrriteerd door een te transcendentiaal, levensvreemd en totaal uitverkocht kristelijk godsbeeld.

Door erop te wijzen hoe zinloos het is het begrip tragedie te willen definiëren in termen van een essentialistische (=de essentie van de tragedie is te vinden in een klein aantal succesvolle, bij voorkeur "klassieke" stukken) of een contextloze (zonder historische en socio-culturele inbedding) definitie hebben we reeds van in het begin van deze bijdrage de weg willen vrijmaken voor een dynamische interpretatie van de tragedie en het tragische, die rekening kan houden met veranderende metafysische en maatschappelijke structuren.

We hebben reeds gewezen op de ambigue uitspraak van P. Claes over de mot en de mythe. Het tegendeel zou ons eerder verbaasd hebben. In die zin steekt immers reeds in de Oudheid

(zeker vanaf de 6° E. voor Chr.) de mythe vol gaten en sacraliseert ze niet meer, d.w.z. bewerkt ze geen afdoende eenheid meer tussen individu en groep, tussen mens en god. Reeds dan gelden de beroemde woorden van R. Otto over mythe en religie niet meer volledig, omdat toen reeds de band tussen het fascians (wat de mens in het metafysische aantrekt, fascineert) en het tremendum (wat hem met ontzag, schrik, eerbied vervult) grondig verstoord wordt ⁴⁰. We hebben reeds gewezen op de wisselende ethos in deze vroege periode waardoor het Oedipus-verhaal telkens anders kwam te liggen:

- Homerus: ethos van de eer (militaire, oligarchische aristocratie)
- Klassiek Griekenland: ethos van de schuld (Noodlot, Moiren)
- Romeinse Stoa: ethos van de desastreuze passie (Noodlot, eigen wil, rede)
- Kristendom: ethos van de zonde (morele connotaties, eschatologie)

Een verdere analyse van onze cultuurgeschiedenis zou slechts vergelijkbare divergenties aantonen (bv. de Romantiek vol bewondering voor het heroïsch karakter van Oedipus, het classicisme met vooral oog voor een verbeterde compositietechniek van het drama,...) ⁴¹.

Vanaf de jaren 1930 gaf een meestal sterk veranderde structuur van de mythe (cfr. Gide, Cocteau, Freud, Lévi-Strauss, Claus) uiting aan een "modern" ethos, dat de mens wenste te relativeren, hem psycho-analytisch, cultuurfilosofisch en antropologisch analyseerde en hem leerde zijn aliënatie af te reageren in existentiële, fenomenologische of structuralistische filosofieën.

In zijn Oedipus-bewerking uit 1971 had Claus in een soort psychodrama met politieke accenten reeds enkele fundamentele vernieuwingen doorgevoerd (cfr. supra). Het koor was daar door de eerste symptomen van de pest aangetast: het "verhaal van

Oedipus is iets dat zij voor de zoveelste keer oproepen, iets waar zij schuldig aan zijn, het is een nachtmerrie die zij koesteren en waaraan zij gretig deelnemen " (p. 47). Een sterke ringcompositie (situering van het koor/ terugvallen in eenzelfde koma in het begin en op het einde) suggereerde toen dat het drama repetitief kon worden opgevoerd zonder een reële oplossing te brengen: het volk(het koor) voerde een stuk op om zijn gealiënerde gevoelens uit te beelden (vader doden = maatschappelijke orde omverwerpen; moeder huwen = driftleven niet beheersen), maar weigerde eigen schuld te bekennen, waardoor de tragedie geen fundamentele oplossing kon bieden. De cyclische beweging van de mythe kon herbeginnen, maar in tegenstelling tot Seneca bleef deze Oedipus "de speelbal van het noodlot" ⁴². Reeds in 1971 wees Claus dus de oplossing van Sophocles af, die erin bestond Oedipus als grijsaard in Kolonos tot rust te laten komen.

Ook anno 1985 spreekt Claus met geen letter over deze Oedipus in Kolonos, maar her-taalt dit stuk ondertussen toch voor Julien Schoenaerts, die het op een aangrijpende manier begint op te voeren (toevallig ?) op het moment dat de voorstelling van zijn eigen Blindeman ten einde loopt.

Door van Oedipus een "Blindeman" te maken bewerkte Claus dat reeds in de titel een grotere universaliteit werd aangegeven: het concrete mythische geval wordt verlaten voor de algemeenheid van de actuele mens, precies zoals Elckerlijc (= ieder mens) in de 15° E., Homulus (mensje) en Hecastus (ieder mens) in de 16° E., "den Spyeghel der Salicheyt" voor elke - vooral zondige - mens tot uitdrukking bracht. In dezelfde titel alludeert de "blindheid" echter tevens op de geestelijke blindheid van de actuele mens, die zich door de nucleaire waanzin en de technologie zover heeft laten brengen dat hij nu in spleten van een zwarte antracietrots moet leven. De sfinx die in alle stukken het raadsel van het bestaan opwerpt wordt nu uitgebeeld door een stuk cockpit, waaruit ongecontroleerde

geluiden en flarden muziek opstijgen. Een flink stuk uit de esthetische codering (vliegtuigvleugel, wagen van Laius, kleed van Oedipus, cassette in code, belichting van de cockpit als een robotachtig monster, ...) evoceert een militair-technologische sfeer, die de koning/Omer interpreteert als " een code voor bloedbeesten die gebaren dat ze goden zijn " (p. 37).

De gehele isotopie van de nucleaire destructie, waarin een dubbel blinde mens nog amper leeft, vervult echter nog een andere rol. We hebben reeds gesteld dat de tragedie, zoals deze in de esthetische categorieën van Aristoteles wordt gedefinieerd (gevoelens van angst en medelijden om de val van een groot man leiden tot katharsis), in West-Europa reeds geruime tijd dood is. De aliënatie, de trivialiteit en het narcissisme ⁴³ uit onze tijd hebben zelfs de zin voor het tragische sterk versluierd, of in de woorden van de Britse estheticus H. Osborne: "The tragedy of our time lies in the fact that there can be no tragedy at last until we can recover a sense of import in life"⁴⁴ . Om opnieuw belevingen te kunnen creëren van het sublieme en het plechtige, die de banaliteit en de oppervlakkigheid zouden kunnen transcenderen en een metafysica zouden kunnen ontwerpen , waaruit wel een zingeving in een "posttheïstisch" tijdperk kan ontstaan is een radicale breuk nodig, een "pest die stinkt als de asem uit de hel", een plaag die de mensen verplicht opnieuw samen, hakkend en aarzelend, te gaan ritualiseren en symboliseren.

Blindeman is een stuk geworden voor mensen, die gewoon zijn geraakt bij hun kopje chocomelk gruwelen en rampen op televisie te zien (cfr. supra). Voor hen kan enkel nog de Grote Nucleaire Ramp deze rol van radicale breuk vervullen: de toeschouwer wordt geconfronteerd met een situatie van volledige uitzichtloosheid en kan nu plots wel zeer intens getroffen worden door de Kunst van het tragische theater. Enkel in een dergelijke samenhang geldt weer wat de Gentse filosoof en estheticus K. Boullart reeds lang beweerd heeft: "tragic theatre (is) especially a collective

ritual anxiety-reducing selfaffirmation of a culture by means of the presentation of its tragic implications". De katharsis die uit een dergelijke ervaring van het tragische voortvloeit hangt daarom niet af van "any solution finally proposed or promised" ⁴⁵ : het kan inderdaad volstaan dat de twee geciteerde isotopieën langs en door elkaar gearticuleerd worden.

Dat heden ten dage niet langer Sophocles, maar wel Seneca zich opwerpt als de meest inspirerende tragicus voor onze tijd is geen prettige vaststelling. Een Deense classicus ⁴⁶ formuleerde dit onbehagen als volgt: "Perhaps our age can recognise in these terrifying nightmares something of the self-aggrandizement of the modern emancipated individual deprived of all norms and standing on the brink of catastrophe. What more harmonious ages have dismissed as theatrical and unrealistic might in these days appear more original - even 'primal'. It is not for nothing that various of the myths employed by Seneca tell of exposed children crying for their parents and cursing their gods".

Blindeman begon en eindigde op Paaszondag. Marietje had 's morgens nog eitjes gelegd in haren hof.

De mythe is dood, leve de mythe.

NOTEN

- ¹ . P. Claes, De mot zit in de mythe. Hugo Claus en de Oudheid, Amsterdam, 1984, pp. 281-296.
- ² . W. De Meyere in vraaggesprek met H. Claus, De eerste Oedipus waarmee je kan lachen, in: Autotoerist, XXXVIII, 1985, 3, p. 24.
- ³ . Zie hierover C. Astier, Le mythe d'Oedipe, Paris, 1974, pp. 12-14; M. Delcourt, Légendes et cultes de héros en Grèce, Paris, 1942, pp. 98-117.

- ⁴ . C. Robert, *Oidipus*, Berlin, 1915; A. Lesky, *Die Tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen, 1956; A. Cameron, *The Identity of Oedipus the King: Five Essays on the Oedipus Tyrannus*, London, 1968.
- ⁵ . K. Kérényi, *La religion antique*, Genève, 1957; H.D.F. Kitto, *Form and Meaning in Drama*, London 1956.
- ⁶ . Sophocles' *Oedipus Rex*, bewerkt door J.M. Fraenkel & P. Groeneboom, s.d., Groningen, p. 8
- ⁷ . H. Verhoeff, Heeft Oedipus zijn complex?, in: *De vraagbaak Freud. Psychoanalytische problemen voor de literatuur*, C. Neutjens & P. Pelckmans (ed.), 1985, pp. 69-101; p. 76.
- ⁸ . Zie M.J. O'Brien (ed.), *Twentieth Century Interpretations of Oedipus Rex. A Collection of Critical Essays* by E.R. Dodds, e.a., Englewood Cliffs, 1968.
- ⁹ . Fraenkel & Groeneboom, o.c., p. 11.
- ¹⁰ . id., ib., p. 11-14.
- ¹¹ . Vanaf M. Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, 1966.
- ¹² . Zie F. Decreus, *De structurele analyse van poëzie*, Gent, 1985, v.5, *Het post-empirische onderzoek*, pp. 161-170.
- ¹³ . P. Grimal, *Les tragédies de Sénèque*, in: *Les Tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, J. Jacquot (Ed.), Paris, 1964, pp. 1-10; p. 10.
- ¹⁴ . Zie C.D.N. Costa, *Seneca*, London, 1974, p. 96; zie ook van der Paardt R., *Wolken van kwaad. Over Seneca en Hugo Claus*, in *BZZLLETIN XII*, 1984, 113, pp. 21-26.
- ¹⁵ . Suasoriae waren gefingeerde redevoeringen, die in de mond gelegd werden van historische personen in volle krisistoe-stand; controversiae waren debatten over een morele of wet- telijke vraag.
- ¹⁶ . V. Sørensen, *Seneca. The Humanist at the court of Nero*, Chicago, 1984, p. 255.
- ¹⁷ . J. Veremans toonde ook aan in zijn artikel "Les tragédies de Sénèques comme exemples stoïques" dat zich wegens de Stoïcijnse interpretatie van dit stuk een konflikt voordeed dat "qu'en principe le stoïcien n'est pas à même de résoudre. En effet, une des prémisses de la tragédie (à savoir qu'Oedipe

est destiné par le fatum à commettre les deux crimes) se trouve en opposition flagrante avec le contenu de la croyance stoïque, concernant la nature de l'eimarménè ... Il est, en effet, inconcevable pour le stoïcien que le fatum puisse obliger le mortel de commettre un crime" (in : *The function of Tragedy*, Ed. K. Boullart & M. Poirau, *Communication & Cognition*, IX, 1976, 1/2, p. 148.

- ¹⁸ . M. Delcourt, o.c., pp. 16-17; cfr. V.J. Propp, *Edipo alla luce del folclore*, Torino, 1975, pp. 83-137.
- ¹⁹ . G.S. Kirk, *Myth: Its Meaning and Functions in Ancient Mythology and other Cultures*, Berkeley, 1970, pp. 1-41; zie ook J.N. Bremmer, *Analyse van de mythe: theorie en praktijk*, in: *Lampas XVII*, 1984, 2, pp. 126-141.
- ²⁰ . Zie W. Burkert, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley, 1979.
- ²¹ . J. Ector, *Oedipus in de psychoanalyse*, in *Kleio II*, 1973, 1, pp. 25-32; Mullahy P., *Oedipus, mythe en complex*, Amsterdam, 1958. Deze werken bieden een overzicht van de theorieën van G. Jung, O. Rank, E. Fromm, (eerder sociologisch), G. Devereux. Voor een bespreking van de filmversie *Edipo Re* (1967) van P. Pasolini, zie: D. Machiels, *Aischylos, Sofocles en Euripides, 25 eeuwen later. Van amfitheater naar bioscoop. Filmvisies op de klassieke tragedies*, in : *Kleio XIV*, 1984, pp. 56-57.
- ²² . G. Durand, *L' imagination symbolique*, Paris, 1964, p. 50.
- ²³ . Cfr. J.P. Vernant, *Oedipe sans complexe*, in *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, 1972, pp. 75-98 (Ed. J.P. Vernant & P. Vidal - Naquet); A. Green, *Atome de parenté et relations oedipiennes*, in: *L' Identité*, Cl. Lévi-Strauss (Ed.), Paris, 1977, pp. 81-107.
- ²⁴ . M. Delcourt, o.c., pp. 113-114.
- ²⁵ . M. Delcourt, o.c., pp. 109-112.
- ²⁶ . M. Delcourt, o.c., p. 69.
- ²⁷ . H. Verhoeff, o.c., p. 69.
- ²⁸ . Zie E. Leach, *Lévi-Strauss*, Glasgow, 1973, die in het hoofdstuk "The Structure of Myth", pp. 54-83, de analysetechniek van Lévi-Strauss verder uitwerkte in de Griekse mythologie.

- ²⁹ . De monsters uit M₃ die men moet doden, worden in sommige versies als autochtonen voorgesteld; de lamheid en de moeilijkheden om rechtop te staan worden soms als kenmerken aanzien van mensen die autochtoon zijn van geboorte. Het gehele geslacht der Spartoi (lett. "de gezaaiden") komt voort uit de door Cadmus gezaaide draketanden.
- ³⁰ . Cl. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, 1958, p. 224: "l'inconscient est toujours vide; ou, plus exactement, il est aussi étranger aux images que l'estomac aux aliments qui le traversent".
- ³¹ . G. Durand, o.c., pp. 60-61.
- ³² . Paris, 1966; belangrijk is ook Schuurman C.J., *Stem uit de diepte. De mens en zijn bestemming in de symbolische taal der mythe*, Deventer, 1976.
- ³³ . M. Boll, *Mythen met motgaten. Hugo Claus' kritische belangstelling voor de antieke oudheid*, in: *BZZLLETIN XIII*, 1984, 120, pp. 35-37.
- ³⁴ . H. Claus, *Blindeman*, Amsterdam, p. 7. Alle citaten komen uit deze uitgave.
- ³⁵ . Trivialiteit komt reeds voor in de bewerking van A. Gide, *Oedipe*, 1930, en deze van Cocteau, *La machine infernale*, 1934.
- ³⁶ . H. Claus, *Oedipus*, Amsterdam, 1971, pp. 82-83.
- ³⁷ . Zie noot 2 .
- ³⁸ . R. Barthes, *S / Z*, Paris, 1970, pp. 27-28. Wij volgen zijn indeling in codes na als een elementair model. Een preciesere semiotische analyse zou met honderden codes, subcodes, onder-codering en overcodering moeten rekening houden, zie K. Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, 1980.
- ³⁹ . Cfr. noot 2.
- ⁴⁰ . Zie R. Otto, *Das Heilige*, Breslau, 1917 en M. Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, 1965.
- ⁴¹ . Over de Oedipus van Corneille (1659), Dryden (1679) en Voltaire (1718) zie, D.M. Schenkeveld, *Van Sophocles tot Claus*, Amsterdam, 1972, p. 8 e.v..
- ⁴² . D.M. Schenkeveld, o.c., p. 33.
- ⁴³ . Chr. Lasch, *De cultuur van het narcisme. Leven in een tijd van afnemende verwachtingen*, Amsterdam, 1980.

- ⁴⁴ . H. Osborne, *The concept of tragedy*, in: *The Function of Tragedy*, o.c., p. 4; G. Steiner, *Death of Tragedy*, London, 1961.
- ⁴⁵ . K. Boullart, *Play - Science - Tragedy*, in: *The Function of Tragedy*, o.c., p. 152; p. 161.
- ⁴⁶ . V. Sørensen, o.c., p. 285.