

OEDIPUS HERVERTELD: HUGO CLAUS' *BLINDEMAN*, VELIMIR LUKIĆ'S *DE THEBAANSE PEST* EN HEINER MÜLLERS *OEDIPUS, TIRAN*

Abstract

The following article deals with three theatre adaptations of the Oedipus myth in the second half of the twentieth century: Hugo Claus *The Blind Man (Blindeman)*, Velimir Lukić *The Theban Plague (Tebanska kuga)* and Heiner Müller *Oedipus, Tyrant (Ödipus, Tyrann)*. All three plays are set in the context of the twentieth century undergoing two crucial changes: bringing forward the political topics of their own time and eliminating the concept of fate. While Hugo Claus refers to the global issues such as atomic threat, Velimir Lukić and Heiner Müller focus attention on the political circumstances in their own countries. The storyline of Hugo Claus' play *Blindeman* takes place in Ghent after an imaginary nuclear catastrophe. The play by Velimir Lukić is a parable for the political situation in the former Yugoslavia after the death of Tito. Heiner Müller emphasizes the abuse of power and oppression of the people in the GDR. The aim of the article is to identify the common and different themes in these three plays and to show the relevance of the Oedipus myth nowadays.

Keywords: Oedipus, plague, political allegory, oracle, guilt, the fate

Inleiding

Dit artikel behandelt de twintigste-eeuwse herinterpretaties van de Oedipusmythe in drie toneelbewerkingen. De twee cruciale veranderingen ten opzichte van het oorspronkelijke verhaal die hier besproken zullen worden, betreffen de politieke laag en het besef van het noodlot.

De Oedipusstof is als thema veelvuldig bewerkt in kunst en literatuur. Oedipus was de zoon van Laius, de koning van Thebe. Hij wordt als kind verstoten vanwege de voorspelling dat hij zijn vader zou vermoorden. Twintig jaar later lost hij het raadsel van de sfinx op, wat hem in staat stelt om koning van Thebe te worden. Onwetend vermoordt hij zijn vader en huwt met zijn moeder. Als de pest in Thebe uitbreekt, wordt er op advies van het orakel in Delphi naar de schuldige gezocht. De waarheid over Oedipus komt aan het licht en hij verblindt zichzelf.

Uit de antieke tijd is *Koning Oedipus* van Sophocles uit 429 v.Chr. de eerste ten tonele gevoerde bewerking van de Oedipusmythe. In de eerste eeuw n.Chr. heeft Seneca zijn versie gegeven in het stuk *Oedipus*. Dit thema blijft tot op heden dichters en schrijvers boeien.

Laten we nu de receptie van de Oedipus-toneelbewerkingen in de twintigste eeuw in het Nederlandse, Servische en Duitse taalgebied onder de loep nemen. In de Nederlandstalige literatuur zijn er drie stukken van Hugo Claus: *Oedipus* (1971), *Het huis van Labdakos* (1977) en *Blindeman* (1985) alsook het toneelspel *Oidipous Oidipous* (1972) van Harry Mulisch. De Servische auteurs die zich met dit onderwerp hebben beziggehouden zijn: Jovan Hristić *Čiste ruke* (*Zuivere handen*, 1960), Velimir Lukić *Tebanska kuga* (*De Thebaanse pest*, 1987) en Petar Milosavljević *Tebanci* (*De Thebanen*, 1990). De Duitstalige literatuur kent twee bewerkingen van Hugo von Hofmannsthal *Ödipus und die Sphinx* (1906) en *König Ödipus* (1911), alsook Heiner Müllers *Ödipus, Tyrann* (1967).

Hugo Claus *Blindeman* (1985)

In zekere zin is het hele oeuvre van Hugo Claus één ‘Oedipodie’, aldus Paul Claes (Claes 2000: 103). Oedipus is een vaak voorkomend motief in zijn romans en toneelwerken. Als dramaturg en regisseur heeft Hugo Claus in 1971 Seneca’s *Oedipus* op het toneel gezet. In 1977 heeft hij het theaterstuk over het Thebaanse koningshuis *Het huis van Labdakos*¹ geschreven waarin Oedipus centraal staat. Al tijdens de mise-en-scène van *Oedipus* heeft hij besloten zijn eigen versie van de beroemde mythe te schrijven. Zo is het stuk *Blindeman* ontstaan.

Zowel in *Oedipus, naar Seneca* als in *Het huis van Labdakos* heeft Claus sommige adaptaties gedaan die hij later in *Blindeman* heeft overgenomen. Zo herkent Iocaste in *Oedipus* spoedig haar zoon aan de doorboorde voeten en in *Het huis van Labdakos* heeft Claus een motief uit Laiüs’ verleden toegevoegd. Tijdens het verblijf in het paleis bij koning Pelops was Laiüs verliefd op diens zoon Chrysippus en ontvoerde hem naar Thebe. Vervolgens werd hij verdoemd door Pelops tot kinderloosheid of tot de dood door de hand van zijn eigen kinderen. Dit motief komt noch bij Sophocles noch bij Seneca ter sprake, maar is bekend uit de mythe. Beide genoemde adaptaties zijn ook in *Blindeman* opgenomen. Bijgevolg kunnen we het stuk *Blindeman* beschouwen als ‘een bewerking van een bewerking’ (Claes 2000: 106).

Het toneelstuk *Blindeman* ging in première in 1985 en is in het Oost-Vlaams dialect geschreven. Hugo Claus situeert de handeling in een fictieve nucleaire oorlog in de jaren 80 van de twintigste eeuw in Gent. Ieder personage speelt een dubbele rol en heeft zijn pendant in het Oedipus-spel. De namen zijn herkenbaar aan de beginletters of -syllabi van de mythische personages: Omer/Oedipus, Yolande/Iocaste, Lanoo/Laiüs, De Chef/Creon, Tiete/Tiresias, Katte/Manto, Franske (een oude man uit Korinthe), Forten/Phorbas, Rosten (bode)². Alleen Marie heeft geen equivalent in het stuk van Seneca.

1 Het stuk is gebaseerd op drie toneelstukken van Sophocles: *Koning Oedipus*, *Oedipus in Colonus* en *Antigone*, alsook Seneca’s *Oedipus* en Euripides’ *Fenicische vrouwen* (Claes 2000: 105, 106).

2 Dat Claus zich bij het herschrijven van het *Oedipus*-stuk op Seneca baseerde is o.a. te zien aan de rolbezetting. Bij Sophocles verschijnt bijv. de gids van Tiresias in plaats van diens dochter Manto (bij Claus vertolkt door Katte). Anders dan bij Seneca krijgen in Claus’ versie de oude man uit Korinthe en de bode persoonlijke namen.

Claus gebruikt de techniek van **het toneel binnen het toneel**. De overlevenden spelen het toneelstuk *Oedipus* en op die manier trekt Claus de parallel tussen het heden en het mythisch verleden. Het uitgangspunt is de nucleaire catastrofe, maar binnen die raamvertelling speelt zich het Oedipusverhaal af. De hoofdpersonages zoeken naar een *bezighoudinge* (Claus 1985: 21) na de apocalyps als troost in een hulpeloze en uitzichtloze situatie. Ze hebben dit 'bezighoudinge' nodig om de tijd te verdrijven en hun gedachten af te wenden van de calamiteit die hen overkomen is. Maar tegelijkertijd koesteren ze de hoop binnen het spel een schuldige te kunnen vinden voor de ramp. In die zin is de Oedipusstof het meest geschikt aangezien Oedipus een verhaal over schuld en boete is.

Aan het einde van het stuk blijken de ware en de gespeelde verhaallijn samen te smelten. Naar alle waarschijnlijkheid steekt Omer zich in het echt zijn ogen uit. Tot deze conclusie kunnen we komen omdat hij op de *bühne* tuimelt en probeert de dingen om zich heen aan te raken. Eveneens vermoeden we dat Yolande werkelijk sterft want sinds ze de dood van Iocaste heeft gespeeld is zij niet meer opgestaan.

Er is geen indeling in bedrijven, maar door het lichtspel kan men concluderen wanneer 'het spel binnen het spel' begint: wanneer het licht uitgeschakeld wordt speelt het reële leven zich af, omdat er donker heerst na de atoombomaanval, wanneer het licht aangaat spelen de personages het Oedipusdrama. Maar de grens tussen theater en realiteit wordt steeds vager naarmate het toneelstuk vordert, omdat die twee verhaallijnen aan het eind één worden.

Reeds de titel *Blindeman* verwijst impliciet naar de blinde koning Oedipus, maar 'blindeman' is ook de benaming van een kinderspel wat het drama tot een spel en parodie maakt.

Het hele treurspel is met ironie en parodie doorspekt. Zo pleegt bijv. Oedipus geen moord op zijn vader Laius, maar wel op diens dienaar. Laius lukt het om te ontsnappen maar later wordt hij door rovers doodgeslagen. Omers zelfverblindingsaan het einde van het stuk wordt daarmee zinloos gemaakt en zoals De Vos constateert, mondt de hele tragedie in een farce uit, omdat zijn opoffering noch voor hemzelf noch voor de gemeenschap uitkomst en bevrijding brengt (De Vos 1985: 449).

Claus parodieert ook de ontmoeting tussen Oedipus en de sfinx. In plaats van de sfinx stelt het koor samengesteld uit alle personages het raadsel aan Omer, dat hij volslagen toevallig oplost en wel doordat de anderen zijn verwarring verkeerd interpreteren:

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 drie?

OMER Daar moet ik een nachtje over slapen.

ALLEN (samen krijsend) Wat loop er (enz.) [...]

OMER (roept) Maar ikke, ikke...

ALLEN (juichend) Hij heeft het geraden. / Recht in de roze! / Ja, 't zijde gij! / Ikke, zegt hij, 't is juist. / Ikke, zegt hij, en hij wil zeggen: de mens!

(Claus 1985: 37, 38)

In de versies van Sophocles en Seneca gaat de sfinx dood zodra Oedipus het raadsel oplost. De sfinx die bij Claus door de cockpit van het vliegtuig wordt verpersoonlijkt geeft nog steeds levenstekens. Omer probeert haar af te maken om te verhinderen 'weer mensen te verbranden / mee heur raketten' (Claus 1985: 39). Maar de Chef is degene die uiteindelijk de cockpit tot zwijgen brengt. In de cockpit is er een cassette met onduidelijke technische data, o.m. de code '*Blind king*' (Claus 1985: 37) wat een raadsel voorstelt maar tegelijkertijd ook de voorspelling.

De parodie komt ook tot uiting in de rolomwisseling tussen Omer/Oedipus en de Chef/Creon. De Chef dringt zich op als leider en daardoor heeft hij zijn bijnaam gekregen. In tegenstelling tot hem heeft Omer geen ambitie om baas te zijn. Zelfs in het spel is hij niet in staat om zich als heerser te handhaven en die rol laat hij over aan de Chef. Dat is te zien in een aantal scènes in het stuk. Bijv. wanneer Omer de Chef naar de onderwereld stuurt om Laius om advies te vragen, zegt hij tegen hem:

OMER Ga maar. Ik ga uw republiek / in de gaten houden (Claus 1985: 53).

Omer geeft zelf toe dat zijn rol minder belangrijk is dan die van de Chef. Uiteindelijk heeft de Chef de sfinx 'gedood', wat evenzeer Omers betekenis vermindert. Ook Tiete zegt tegen Omer:

TIETE: [...] gij zijt hier de chef niet, 't is hij. Juist of niet, Chef?

CHEF: Ge hebt mij verkozen. (Claus 1985: 19)

Het gaat hier over de inversie van de mythe volgens welke Oedipus is verkozen door het Thebaanse volk nadat hij het raadsel van de sfinx opgelost had.

Claus' bedoeling was om een geëngageerd en maatschappij-kritisch stuk te schrijven en de politieke omstandigheden aan het einde van de twintigste eeuw aan de kaak te stellen. Het stuk is op het hoogtepunt van de Koude Oorlog ontstaan toen de angst voor een atoomconflict tussen de VS en de Sowjet-unie alomtegenwoordig was. Ook in het geval van een atoomoorlog zou een massale sterftegolf volgen zoals in het geval van de pestuitbraak. Zo vindt Claus de analogie tussen de pest die in Thebe woedt en de besmetting die zich zou verspreiden na een eventuele atoomoorlog. Claus waarschuwt tegen de gevolgen die zulk een oorlog zou kunnen teweegbrengen: één daarvan is het eventuele optreden van een nucleaire winter als gevolg van de klimaatsveranderingen die veroorzaakt zouden zijn door de grote verontreiniging van de atmosfeer na de nucleaire ontploffing (tot deze conclusie is de Amerikaanse wetenschapper Carl Sagan gekomen³). In het toneelstuk is de nucleaire winter nog niet aangebroken omdat het stuk zich net na de atombomaanslag afspeelt. De nucleaire winter verschijnt hier als bedreiging (Blondeel 2014: 32). Vaak zijn er verwijzingen naar de winter en de kou:

3 www1

YOLANDE 't Wordt lijk kouder, vinde gulder da nie? (Claus 1985: 20)
 KATTE 't Wordt kouder of is dat mijn gedacht?
 CHEF 't Gaat almaar kouder worden, 't schijnt. (Claus 1985: 52)
 Een ander effect dat kan optreden is de vrijkoming van het fijnstof
 in de lucht wat tot droogte kan leiden. Claus vermaant ook voor dit
 gevaar:
 TIETE Aan de Watersportbaan en gene druppel water. [...]
 FRANSKE (mat) 't Kan niet regenen.
 CHEF [...] D'r kan geen wind komen. Van nieverans. De stof gaat
 blijven hangen in de eeuwigheid amen. (Claus 1985: 12, 13)

De gevolgen van de atoomoorlog zijn nauwkeurig beschreven in de beginscènes die schokkende taferelen bevatten: er heerst donkerte, alles is bedekt met een dikke *zwarte antraciet achtige* wolk, de weinige overlevenden zijn 'in een deerlijke staat van verval [...] Ze zitten onder de builen, de zweren en de kneuzingen' (Claus 1985: 7), mensen worden vergeleken met gebakken hamburgers (Claus 1985: 24), er is geen voedsel dat niet vergiftigd is (Claus 1985: 9), men hoort nog steeds het gebulder van vliegtuigen, wat betekent dat de oorlog voortduurt. Claus heeft *Blindeman* in navolging van Seneca geschreven. Dit is o.a. te zien in de scènes waarin de gruwelijkheden die wij ook bij Seneca aantreffen expliciet beschreven worden. In de tragedie van Sophocles bestaan zulke scènes niet. Net in de uitbeelding van wrede scènes verschillen de toneelwerken van Seneca van de Griekse tragedies. Claus was eveneens geïnspireerd door *le théâtre de la cruauté* van de Franse avantgardistische toneelschrijver, -regisseur en -theoreticus Antonin Artaud.

Marie is het enige personage dat geen mythische figuur vertolkt. Ze houdt zich afzijdig en neemt niet deel aan het spel. Marie heeft eigenlijk een drievoudige rol: ten eerste vervult zij de functie van het koor in het antieke toneel, ten tweede speelt ze Pythia, de opperpriesteres te Delphi en ten derde belichaamt ze de Moedermaagd Maria.

Bij de eerste verschijning kondigt Marie profetisch het lot van Laius en Oedipus aan. Ze herinnert zich het gesprek met haar dochter vlak na de nucleaire aanval:

MARIE 'Mama' roept ze, 'mijn ogen!' – ' 't Is uw eigen schuld, Marianneke,' zeg ik, 'ge moest maar nie op straat lopen.' 'Mama,' zegt ze. Ik zeg: 'Zwijg, zoetje, zwijgt, alstublieft.' (Claus 1985: 13)

Het lijkt alsof het gesprek gevoerd wordt tussen Laius en Oedipus: Oedipus die blind gaat worden en Laius die Oedipus verwijt omdat deze hem in de weg staat.

Zoals bij Blondeel geciteerd, brengt Decreus de figuur Marie in verband met het katholicisme. Decreus interpreteert Marie's weigering om aan het theaterstuk van Oedipus deel te nemen als een weigering om deel te nemen aan het 'heidense spel'. Eveneens merkt hij op dat zij zich alleen in het spel mengt wanneer ze religieuze woorden hoort of woorden die haar moederinstinct aanwakkeren (Blondeel 2014: 41).

Reeds de naam identificeert Marie met de Moedermaagd. Daarnaast heeft

ze haar kind verloren wat naar Christus verwijst. Het beeld van Christus op Maria's schoot wordt gevoiced wanneer Marie zich tot haar dode dochter richt:

MARIE: Marianneke, hij is content, / diene wrede vent / omdat ge doodt zat op mijne schoot. (Claus 1985: 49)

Hierin zien we dat Marie de schuld voor het ongeluk dat hen overkomen is aan de God geeft. De grote vraag uit het boek Job waarom een vroom en rechtvaardig mens moet lijden en waarom de God onverschillig is voor menselijk leed wordt ook door Omer ter sprake gebracht:

OMER: God is wreed. We sterven en hij gaapt. (Claus 1985: 72)

Maar in de eindscène blijkt dat Omer het bestaan van God ontkent. Hij tracht te vluchten en roept uit dat hij gaat 'daar waar dat er niets is, geen stof, geen kleur, niets' (Claus 1985: 94).

Het blijkt dat de God zich teruggetrokken heeft uit de wereld en aan de mensen overgelaten heeft om hun eigen lot te bepalen. De schuld in een goddeloze wereld draagt eigenlijk de mens zelf. De mens is dus degene die de atoomoorlog heeft veroorzaakt. Omer vraagt zich af:

wanneer zijn we ooit mens geweest / met ons scharten en schruwelen / en dwaze parlee? (Claus 1985: 38)

Volgens Claes blijkt Claus' nihilisme het duidelijkst in de dag die hij voor de atoomaanval heeft gekozen: Pasen [...] De dag van de Opstanding is eigenlijk de dag van de Dood [...] Het offer van Oedipus en Christus is niet meer dan een toneelspel, een stuk amusement voor het onafwendbare einde.' (Claes 2000: 110)

In de antieke drama's wordt Thebe door de goden bestraft vanwege Oedipus' en Laius' zonden en er wordt naar een zondebok gezocht. De figuren bij Claus zoeken daarentegen naar troost en zin in een noodsituatie. Claus' intentie was om de vraag te beantwoorden wat voor de mens als laatste toevlucht resteert in het aangezicht van de dood: 'Als verweer tegen de dood heb je ofwel het lachen ofwel het vertellen van sprookjes. Om de tijd te doden, spelen ze een van de oudste sprookjes: het verhaal van Oedipus.'⁴

Velimir Lukić *De Thebaanse pest* (1987)

Het toneelstuk *De Thebaanse pest* is een allegorisch spel met tal van allusies op de omstandigheden in Joegoslavië voor het uiteenvallen van de federale staat. Wat de *dramatis personae* betreft, heeft Lukić aan de personages uit de Oedipusmythe de Olympische goden toegevoegd.

⁴ Claus' interview in „De Autotoerist” in februari 1985 (geciteerd naar Claes 2000: 104)

De Olympus vertegenwoordigt Joegoslavië. Oedipus, de koning van Thebe, is gezien als een opstandeling tegen de federale regering. De oppergod Zeus (d.w.z. Tito) is dood, maar niemand mag dat toegeven⁵. Thanatos, de god van de dood, regeert, wat een toespeling is op de mogelijke dood van de gezamenlijke staat. Het stuk begint met de pest die zich in Thebe verspreidt. De pest wordt hier opgevat als een besmettelijke ziekte in de zin van het streven naar afsplitsing van de deelrepublieken.

Oedipus gelooft niet meer in de goden, d.w.z. hij heeft geen vertrouwen meer in de leden van de centrale regering. Hij gelooft dus niet in het voortbestaan van Joegoslavië. Volgens Oedipus zijn de goden alleen in het beroven van mensen geïnteresseerd wat een zinspeling is op de corruptie in het land. De goden zijn voorgesteld als hebzuchtig, ze willen alleen goud. Ze zorgen ervoor dat de mensen in ellende raken want dan komen ze vaker naar Delphi om het orakel te horen. Daarbij brengen ze steeds meer goud waarmee de goden hun kassa vullen.

Aan Creon is de rol van het hoofd van de veiligheidsdienst toegewezen. Hij moet in actie komen omdat mensen mopperen dat de regerenden gespaard zijn gebleven van de pest wat betekent dat ze medicijnen hebben die ze niet willen delen met de massa. De politie arresteert iedereen die zo praat en denkt. Dit is een duidelijke allusie op de vervolging van politiek ongeschikten en andersdenkenden in het communistische Joegoslavië.

Thanatos vertegenwoordigt in dit toneelstuk een dissident. Hij heeft op eigen houtje besloten om de pest naar Thebe te sturen zonder andere goden te raadplegen. Nu moeten de goden een schuldige vinden voor de uitbraak van de ziekte.

Op Olympus bediscussiëren goden het geval van Thebe. De zitting doet denken aan de partijcongressen van de Communistische Partij van Joegoslavië. Dat kunnen we het best vaststellen aan de hand van het vocabulaire dat tijdens de vergaderingen gebruikt wordt.

De Raad van Olympus representeert het uitvoerend orgaan van de Joegoslavische regering, de zog. *Savezno izvršno veće* (SIV)⁶. De actuele voorzitter van de Raad is Moira. Waarschijnlijk heeft Milka Planinc die tussen 1982 en 1986 de SIV-voorzitter was model gestaan voor die figuur. Zoals dat het geval was in voormalig Joegoslavië na het overlijden van Tito is Moira's mandaat van korte duur omdat alle goden aan de beurt moeten komen. Aan het einde van het stuk laat zij de functie over aan Apollo die zijn gehoorzaamheid en loyaliteit heeft bewezen. Zo krijgt hij de post voor zijn verdiensten bij de succesvolle oplossing van het geval van Thebe.

Thanatos draagt de schuld voor de pest, maar hij is niet aanwezig op de vergadering. Volgens een besluit van Zeus kan Thanatos alleen direct van Zeus bevelen krijgen. Dit besluit wil de Raad nu opheffen maar dat mogen ze niet doen omdat de beslissingen van de oppergod Zeus niet geannuleerd kunnen worden. Dat zou ook andere wetten tenietdoen en hun macht bedreigen of beperken. In de jaren 1980 was men er zich wel van bewust dat Joegoslavië niet kon standhouden zonder Tito. Dat heeft Lukić in dit drama ook verwoord:

5 Het drama is in 1987 geschreven en Tito is in 1980 overleden.

6 Federaal Uitvoerend Raad

ATHENE: Zo'n chaos zou onze lieve Olympus te gronde richten, want de Olympus kan niet bestaan zonder de naam van Zeus! (Lukić 1987: 30)

Zeus is dood, maar niemand mag hem dood verklaren. Ze hebben geen officieel besluit dat hij dood is, dus hij leeft nog, concluderen de discussianten. Het bleek dat Zeus gechanteerd werd door Thanatos omdat Zeus de vrouw van een sterveling heeft proberen te verleiden. Tito was ook bekend als rokkenjager⁷. Zeus kreeg een pak slaag van haar echtgenoot. Om zich op die man te wreken vroeg Zeus vervolgens aan Thanatos om die man naar het schimmenrijk mee te nemen. Thanatos wilde dit aan Hera vertellen en dwong van Zeus de belofte af hem niet meer onderdaan te laten zijn van Hades. Toen Zeus op een zitting de kant van Hades koos in plaats van Thanatos, ging Thanatos op eigen houtje handelen.

Hera (alias Jovanka Broz, de echtgenote van Josip Broz Tito) verzet zich er fel tegen dat de naam van Zeus door het slijk wordt gehaald: 'Ik wil niet naar roddels luisteren over de stichter en de held van de Olympus, over de opbouwer van onze macht, over de leider en leraar van ons allen.' (Lukić 1987: 27) Ze is 'nog steeds de wettelijke weduwe van Zeus, de eerste en de enige godin' (Lukić 1987: 26). In deze stortvloed van woorden van de 'first lady' herkennen we de typische woordenschat van toentertijd met al de epitheta die aan Tito werden toebedeeld. Hera wordt verwijderd van de zitting, wat een allusie is op het feit dat Jovanka na de dood van Tito uitgesloten was van politieke beslissingen. Moira laat Hera weten dat ze geen recht heeft aan de zittingen van goden deel te nemen omdat Zeus hen verwittigd heeft over zijn scheiding met haar. Athene, de godin van wijsheid, oordeelde in het voordeel van Hera door te bevestigen dat er geen officieel document voorligt en dat de scheiding niet bewezen kan worden. Dit kan aansluiten bij het gerucht over de scheiding van Tito en Jovanka dat in het toenmalige Joegoslavië de ronde deed.

Het besluit van de Raad is dat een Commissie met Apollo aan het hoofd gevormd zal worden die redenen moet verzinnen voor het malheur in Thebe. Dit is een referentie op de manier van probleemoplossing in Joegoslavië: als er iets verdoezeld moest worden vormde men een commissie. Apollo stuurt Pythia om Oedipus te vertellen dat hij schuldig is aan alles omdat hij zijn vader heeft vermoord en met zijn moeder is getrouwd. Apollo verordent Oedipus om zich zijn eigen ogen uit te steken. Iocaste neemt Oedipus' zwaard en doorboort zichzelf. Eerst weigert Oedipus zichzelf te verblinden omdat er na de dood van de koningin 'geen zonde meer is' (Lukić 1987: 32). Tiresias zegt tegen hem: 'Jouw sabotage blijft, Oedipus! [...] jouw afwijking van de principes van Zeus en de Olympus' (Lukić 1987: 32). Ook in deze zin herkennen we typische frases uit dat tijdperk.

Even later zien we de blinde Oedipus vertrekken samen met Alecto, één van de Erinyen, naar een bosje waar hij voor zijn zonde moet boeten. In het bosje ontmoet Oedipus Thanatos die hem bevestigt dat Zeus inderdaad dood is. 'Wie regeert...?',

⁷ Een bekend boek daarover dat toentertijd een bestseller was is *De liefdes van Josip Broz (Ljubavi Josipa Broza, 1990)* van Filip Radulović.

vraagt Oedipus. Iedereen en niemand, antwoordt Thanatos' (Lukić 1987: 40). Na de dood van Tito was namelijk de indruk ontstaan dat iedereen zich geroepen voelde om over de kwesties van de staat te beslissen. Het feit dat Zeus al lang gestorven is, is Oedipus niet onbekend. Hij kwam daarover te weten bij de ontmoeting met een gewone burger Chrysostom. Deze onthulde Oedipus dat de pest hem de waarheid heeft toegefluisterd dat Thanatos de enig onsterfelijke god is. De Olympus-clique verbergt dit feit voor het volk en intimideert mensen met de dode Zeus.

Nu beseft Oedipus in het gesprek met Thanatos dat Pythia heeft gelogen, dat er een complot was tegen hem. Thanatos troost hem dat het niet meer van belang is:

Het is alles zinloos voor de zin van het niets [...] De enige waarheid is er in het verdwijnen. Alle vragen en antwoorden vallen uiteen, zoals alle kettingen des levens en alle vooroordelen en wetten vallen (Lukić 1987: 41).

Uit deze woorden kunnen we concluderen dat in dit drama het concept van het noodlot geschrapt is en door een nihilistische levenshouding vervangen. Dit nihilisme treffen we meermaals in het stuk aan. Zelfs Oedipus is er zich van bewust dat al het menselijke vergankelijk is: 'Er is meer wijsheid in het loof, meer waardigheid in zijn dood [...] dan in onze dagen en ambities' (Lukić 1987: 6). Chrysostom vertelt Oedipus dat hij zijn door de pest geteisterde familie verbrand heeft en daarbij alles verloren heeft, maar hij vreest nu niets, de pest heeft hem van al het aardse bevrijd. In zijn opvatting is Oedipus armer dan hij omdat Oedipus bang is 'om zijn paleis, goud, macht en roem te verliezen' (Lukić 1987: 10).

Het stuk eindigt met een optimistische visie op het uiteenvallen van Joegoslavië. Apollo's Commissie heeft 'de naam van goden van alle smetten gezuiverd' (Lukić 1985: 37) door de schuld van Oedipus te 'bewijzen'. Het volk heeft het geloof in de Olympus herwonnen en de Olympus met goud gevuld. Athene verkondigt dat ze 'nu zuiver een nieuw tijdperk intreden vol kracht en eendracht' (Lukić 1987: 38).

Heiner Müller *Ödipus, Tyrann* (1967)

Nadat in de jaren 1960 twee toneelstukken van Heiner Müller verboden werden (*Die Umsiedlerin* 1961, *Der Bau* 1965), volgden er publicaties onder een pseudoniem, meestal in de Bondsrepubliek. In de DDR wordt hij pas in de jaren 1980 gerehabiliteerd. Vaak gebruikte hij antieke teksten om zijn kritiek op de ideologische doctrine onrechtstreeks te uiten door ze in een geheime code in te pakken.

Het toneelstuk *Ödipus, Tyrann* is een bewerking en adaptatie van Hölderlins vertaling van Sophocles tragedie *Ödipus, der Tyrann* uit 1804. Bij nadere vergelijking van die twee versies is vast te stellen dat Müller sommige verzen letterlijk overgenomen, sommige nagedicht en bij enkele minimale wijzigingen aangebracht heeft. Juist door die veranderingen in te brengen benadrukte hij de politieke dimensie van het stuk, met name het machtsmisbruik en de onderdrukking van het volk in de DDR.

Voor de adaptatie van Hölderlins tekst was hij geïnspireerd door de *Antigone*-bewerking van Bertold Brecht uit het jaar 1948. Brecht heeft Hölderlins *Antigone*-vertaling naar een eigentijdse realiteit omgewerkt. Zo wordt Creon bijv. als Hilterfiguur afgebeeld (Castellarie 2011: 185). Hetzelfde procédé heeft Müller toegepast op zijn Oedipusbewerking van Hölderlins vertaling. Hij heeft zijn drama in de actuele politieke context van de DDR geplaatst met als doel de tirannieke machtsstructuren zichtbaar te maken. Van Oedipus heeft hij een dictator gemaakt en van Creon een Stasi-chef.

Müllers tekst moest goedkeuring van het staatsapparaat krijgen (Hippe 2011: 179). Daarom heeft hij een programmaboekje samengesteld met de veelzeggende titel *Nicht Kriminalstück*. Daarin wordt met nadruk uitgelegd dat het woord ‚tiran‘ in de antieke tijd geen negatieve lading had zoals in de huidige zin des woords en dat het toentertijd gewoon ‚koning‘ betekende. Dit was noodzakelijk om het stuk überhaupt op de Bühne te mogen zetten (Müller nawoord⁸ 1971: 161, 162).

Zoals bij Hippe geciteerd, zegt Müller in zijn autobiografie *Krieg ohne Schlacht* dat Oedipus tijdens de encensering door de proefcommissie zelfs begrepen werd ‚als een stuk dat niet over de pest gaat, maar over de misoogsten in de Sovjetunie na de harde winter 1962/63 die Chroesjtsjov ten val hebben gebracht‘ (Hippe 2011: 181).

Dit stuk is wel degelijk een politieke allegorie hoewel Müller dit negeerde. Op de voorgrond staan machtsgreep en machtsbehoud.

In Müllers tekstadaptatie van Hölderlins vertaling is Oedipus voorgesteld als iemand die weet hoe hij aan de macht is gekomen. De regisseur van het treurspel Benno Besson wijst erop dat er in het hele stuk veel wordt verzwegen en vergeten. Oedipus moet geweten hebben dat hij een nobele heer heeft vermoord net voordat hij een lege troon in Thebe heeft aangetroffen. Volgens Besson fungeert het vergeten hier als actief moment en niet als dichterlijke conventie (Müller nawoord 1971: 121). De boodschap dat de rovers Laius om het leven hadden gebracht was verzonnen, dus Oedipus bediende zich van leugens om de kroon van Thebe te pakken. Besson merkt op dat het drama ontsluit dat alle middelen legitiem kunnen zijn om de macht te grijpen, incl. vadermoord en een huwelijk met zijn moeder. De juiste vraag volgens Besson is of het orakel van Delphi de aanbeveling in plaats van de bedreiging verbergt (Müller nawoord 1971: 119).

Volgens Eva C. Huller is Oedipus‘ geval een politiek voorbeeld van hoe een geliefde heerser die de stad van de boze sfinx bevrijdde in een tiran kon ontaarden:

Er wordt getoond hoe een in het nauw gedreven, wijs oogende heerser in een ‚blind‘ om macht strijdende, willekeurig met geweld dreigende tiran kan veranderen. Daarin volgt Müllers Oedipus-transformatie

8 De gedrukte editie van *Ödipus, Tyrann* bevat drie begeleidende teksten: *Kommentar* door Heiner Müller, waarin in verzen het levensverhaal van Oedipus in het kort wordt beschreven, *Textvarianten* waarin alternatieve vertaalversies van enkele verzen worden gegeven en *Ein Gespräch über Ödipus Tyrann* met Benno Besson, de regisseur van het stuk, en andere medewerkers van het Deutsche Theater. Het gesprek vond plaats in april 1967 in het Pankower Klubhaus Erich Weinert. Bij de bronvermelding zullen we de citaten uit dit gesprek met ‚Müller nawoord‘ aanduiden.

een soortgelijke intentie die Brecht in zijn Antigonebewerking heeft aangeduid als het onderzoek naar de vraag hoe geweld in een door ondergang bedreigd staatswezen ontstaat. (Huller 2007: 120)

Als we Müllers stuk tussen de regels door lezen, blijkt dat Oedipus daadwerkelijk alleen met zichzelf en zijn macht bezig is. Bij Sophocles staat het welzijn van de stad voor Oedipus op de eerste plaats, daartegenover is in Müllers interpretatie hijzelf het belangrijkste. Hij voelt zich bedreigd door zijn onderdanen, vooral Creon. Hij beschuldigt Creon van een staatsgreep en van een samenzwering met Tiresias. Het orakel dat hem de moord op Laius ten laste legt ziet, hij als een werktuig van intrige en complot tegen hem met als einddoel hem van de macht te stoten. Daarom is hij tot alles bereid om de macht te behouden.

Müllers ingreep bestaat o.a. daarin dat hij de woorden invoegt die de *tyrannis* als heerschappij vorm te voorschijn halen. Zo gebruikt hij bijv. het woord ‚machtig‘ hoewel het in de oorspronkelijke tekst niet voorkomt. Bijv. bij het slotwoord van het koor aan het einde van het stuk⁹:

S – Ihr im Lande Thebe Bürger, sehet diesen Ödipus, / Der berühmte Rätsel löste, der vor allen war ein Mann [...] schauet hin auf jenen [...] Wer da sterblich ist (Sophocles location 897)
HM - Ihr im Lande Thebe Bürger, sehet diesen Ödipus / Der berühmte Rätsel löste, der vor allen mächtig war. / [...] schauet hin auf jenen [...] Wer da mächtig ist. (Müller 1971: 87)

Bovendien heeft Müller Oedipus als egocentrisch afgebeeld om zijn despotisch karakter te laten zien. Dit doet Müller door het persoonlijk resp. bezittelijk voornaamwoord *ik* en *mijn* te gebruiken die in de variant van Sophocles niet voorkomen. Dit is te zien in een aantal scènes:

- Als de herder zich als voormalig dienaar van Laius onthult:

S – ÖDIPUS: [Lajos] Der vormals Herr gewesen dieses Lands?
(Sophocles location 614)
HM – ÖDIPUS: [Lajos] Der vor mir Herr gewesen dieses Lands?
(Müller 1971: 62)

- Als het koor Oedipus vraagt wie hem ertoe gedwongen heeft zich de ogen uit te steken:

S – ÖDIPUS: Apollon war's, Apollon, o ihr Lieben / Der solch Unglück vollbracht (Sophocles location 799)
HM – ÖDIPUS: Apollon wars, Apollon, ihr Lieben / Der mein Unglück vollbracht (Müller 1971: 78)

⁹ De initialen S en HM duiden Sophocles en Heiner Müller aan. Om de werkwijze van Heiner Müller te tonen, zullen we de citaten uit zijn toneelstuk naast de originele variant van Sophocles in Hölderlins vertaling plaatsen.

- Als Tiresias wil verzwijgen wat hij over Oedipus weet:

S – ÖDIPUS: Nicht recht hast du geredet, noch Liebes für die Stadt, die dich genährt, entziehend diese Sage. (Sophocles location 159)

HM – ÖDIPUS: Der Stadt bist du ein Schade, bleibst du mir stumm / Die dich genährt hat, Schädliches nicht nährt sie. (Müller 1971: 23)

Bij Sophocles wordt Oedipus gezien als primus inter pares (Sophocles 2001: 335), bij Müller echter als iemand die boven zijn burgers staat:

S - PRIESTER: Denn herrschest du im Lande, wenn du Kraft hast... (Sophocles location 27)

HM - PRIESTER: Und bleibst du über uns aus deiner Kraft... (Müller 1971: 11)

Ook in het begin wanneer Tiresias en Creon bij Oedipus komen, beklemtoont Müller hun ondergeschikte positie tegenover de heerser:

S - ÖDIPUS: In welcher Stellung hier bestürmt ihr mich? (Sophocles location 11)

HM - ÖDIPUS: Um was kommt ihr auf Knien... (Müller 1971: 9)

In tegenstelling tot Oedipus van Sophocles en Seneca blijft Oedipus bij Müller tot het einde van het stuk een bevelhebber. Hij gedraagt zich als autocraat en blijft bevelen geven hoewel hij blind is, zodat hij gedwongen moet worden het paleis te verlaten. Bij Sophocles verlaat de schuldbevuste Oedipus vrijwillig de stad.

Verder wordt het dictatoriale regeermechanisme beklemtoond door de manier waarop de autocraat hard tegen vijanden optreedt. Dat zien we in het antwoord van Oedipus op de vraag van Creon of Oedipus hem uit de stad wil verbannen. Het antwoord verschilt van de originele variant van Sophocles:

S – Nein! sterben sollst du oder fliehn, das will ich. (Sophocles location 340)

HM - Nein, sterben sollst du, hier, nicht fliehn. Das will ich. (Müller 1971: 39)

Als wij de versies van Sophocles en Müller vergelijken valt op dat het woord 'lot' bij Müller vermeden wordt. Zoals in de twee boven besproken toneelstukken speelt het noodlot ook hier geen rol.

Oedipus stuurt Creon naar Delphi om Apollo te raadplegen. Creon komt met het antwoord dat de schuldige degene is die Lāius vermoord heeft en dat die moet verbannen worden waarop Oedipus vraagt:

S - Und welchem Mann bedeutet dies Schicksal? (Sophocles location 46)

HM - Und welchem Mann bedeutet er das Letzte? (Müller 1971: 13)

Een benoeming van 'het lot' ontbreekt ook als Oedipus vraagt waar de moord op Laius plaatsvond:

S - Wo ist der Ort, da sich dies Schicksal zutrug? (Sophocles location 419)

HM - Wie heißt der Ort, wo jenem das geschah? (Müller 1971: 45)

Traditioneel wordt de Oedipus sage opgevat als noodlotstragedie (Đurić 2011: 338), maar Müllers voornemen was het niet om Oedipus als offer van een voorbestemd lot uit te beelden. Hij heeft daar, zoals Hippe dat treffend definieert, 'een tragedie van macht en heerschappij' van gemaakt (Hippe 2011: 177).

Conclusie

Aan de hand van het voorafgaande kunnen we een aantal overeenkomsten en verschillen tussen de drie hierboven besproken versies van *Oedipus* vaststellen. Alle drie stukken zijn commentaren op politieke gebeurtenissen. Een ander gezamenlijk kenmerk is ook dat de goden niet meer bestaan en het fatum geen rol in het leven van mensen speelt. Alle drie drama's houden zich bezig met Oedipus' schuld die verschillend opgevat wordt. Oedipus' karakter is in elk van de drie toneelspelen anders geschetst. Ten slotte hebben ze het antieke drama voorzien van een nieuwe moderne taal.

Alle drie de stukken zijn een politieke allegorie en behandelen de politieke omstandigheden van hun eigen tijd. Terwijl Hugo Claus de globale problemen ter sprake brengt, gaan Heiner Müller en Velimir Lukić uit van de politieke situatie in hun eigen landen. Claus is er op uit om door het thema van de atoombedreiging het destructieve karakter van de menselijke natuur te onderstrepen. Müller thematiseert in een verbloemde taal *tyrannis* als regeringsvorm in de DDR. Lukić schrijft een satire op het machtsvacuüm dat ontstaan is na de dood van Tito.

Het karakter van Oedipus verschilt in de drie genoemde versies. In tegenstelling tot Claus' Oedipus die van schuldgevoelens verteerd is vanwege het onheil in de stad is Müllers Oedipus arrogant en zelfingenomen. Bovendien is Claus' Oedipus als een zwak personage voorgesteld en is overschaduwde door Creon die het initiatief neemt en over alles beslist. Müller had het doel voor ogen om de nadruk te leggen op Oedipus' tirannieke natuur. Wat Lukićs Oedipus betreft, gaan we akkoord met de stelling van Gordan Maričić dat hij 'een wijze cynicus is die zijn waardigheid weet te behouden in tijden van opkomst en in tijden van ondergang' (Maričić 1999: 28). Hij offert zich op voor het algemene welzijn maar als hij van Thanatos verneemt dat hij een slachtoffer van manipulatie door de goden was weet hij aan Thanatos te

kennen te geven dat hij ‘in zin en zinloosheid de gelijke van goden is’ (Lukić 1985: 42).

Bij Claus en Lukić wordt de relativiteit van Oedipus’ schuld naar voren gebracht. In Claus’ interpretatie heeft Oedipus de knecht gedood en niet koning Laius, dus hij draagt geen schuld aan de vadermoord. Bij Lukić dient de moord op Laius als intrige van de Olympische goden tegen Oedipus want het blijkt dat Pythia de hele voorspelling verzonnen heeft. Müller houdt zich aan de oorspronkelijke bron omtrent Oedipus’ schuld maar zet het verhaal zo om dat Oedipus zich van zijn schuld bewust is. Müllers Oedipus doet alsof hij de schuldige voor Laius’ moordenaar wil vinden, maar in feite weet hij dat hijzelf de gezochte is.

De oude Grieken geloofden dat het fatum het leven van mensen bepaalt. De schuld ligt bij het lot waarop de mens geen invloed heeft. In al de drie stukken die uit de tweede helft van de twintigste eeuw dateren is de conceptie van het lot en de existentie van goden weggewerkt. Lukićs Oedipus eist het antwoord van Thanatos op de vraag ‘of hij bestaat of aan het verdwijnen is’ (Lukić 1987: 42). Hij vraagt zich af: ‘Creëert de waarheid de leugen of de leugen de waarheid?! [...] Wie heeft wie verzonnen, de mensen de goden of de goden de mensen...’ (Lukić 1987: 42). Ook in Claus’ drama is het noodlot door nihilisme vervangen. Müller vermijdt de antieke goden bij de naam te noemen en gebruikt alleen het woord ‘god’ als abstract begrip, waar niemand meer aan gelooft.

Het pathos van de Griekse drama’s heeft aan kracht ingeboet door de gemoderniseerde taal. Müller gebruikt de macht van de taal om in een verborgen vorm zijn boodschap over de misstanden in zijn eigen land over te brengen aan het publiek. Claus gebruikt het dialect en lascieve uitdrukkingen wat de hele tragedie banaliseert. Lukić benut de ambtelijke taal om het satirisch effect te bereiken. Op de achterflap van de gedrukte editie van Claus’ stuk staat: ‘De taal laat zich niet doden.’ (Claus 1985) Terwijl de overlevenden naar troost zoeken na de rampspoed vallen ze terug ‘op het vertellen van sprookjes’ (Claus 1985). De taal maakt het dus mogelijk om een oeroud verhaal opnieuw te vertellen en in alle tijden toe te passen met als doel nieuwe betekenissen te geven aan een vertrouwde stof.

Literatuuropgave

Primaire literatuur

Klaus, Hugo. 1985. *Blindeman*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Lukić, Velimir. 1987. *Tebanska kuga*. Beograd: Atelje 212.

Müller, Heiner. 1971. *Ödipus, Tyrann*. Zürich/Köln: Benziger Verlag.

Sophokles. *Ödipus der Tyrann*. Übersetzt von Friedrich Hölderlin. [Kindle Version]. Retrieved from amazon.com, ASIN: B00507T62Q

Sofokle [Sophocles]. 2001. ‘Car Edip’. Eshil/Sofokle/Euripid. *Grčke tragedije*. Beograd: Dereta, pp. 331-396.

Secundaire literatuur

- Claes, Paul. 2000. *De gulden tak. Antieke mythe en moderne literatuur*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Đurić, Miloš. 2011. *Istorija helenske književnosti*. Beograd: Dereta.
- Huller, E.C. 2007. *Griechisches Theater in Deutschland. Mythos und Tragödie bei Heiner Müller und Botho Strauß*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag.
- Maričić, Gordan. 1999. *Antički motivi u dramama Jovana Hristića i Velimira Lukića* [doctoraalscriptie]. Beograd.

Internetbronnen

- Blondeel, Paulien. 2014. *De sporen van de bloedhond. De senecaanse Oedipus in het oeuvre van Hugo Claus*. Geraadpleegd op 14 februari 2018 van http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/162/753/RUG01-002162753_2014_0001_AC.pdf.
- Castellari, Marco. 2011. 'Zur Brecht-Filiation in Heiner Müllers „Ödipus, Tyrann“'. *Hölderlin-Jahrbuch* 37 (2011), pp. 184-190. Geraadpleegd op 14 februari 2018 van http://www.hoelderlin-gesellschaft.de/fileadmin/user_upload/Dokumente/Jahrbuch_201011/201011_172.pdf
- Hippe, Christian. 'Die Kunst der Fehlübersetzung. Heiner Müllers Bearbeitung von Hölderlins 'Ödipus, der Tyrann''. *Hölderlin-Jahrbuch* 37 (2011), pp. 173-184. Geraadpleegd op 14 februari 2018 van http://www.hoelderlin-gesellschaft.de/fileadmin/user_upload/Dokumente/Jahrbuch_201011/201011_172.pdf
- De Vos, Jozef. 1985. 'Claus, Oedipus und kein Ende'. *Ons erfdeel*, jaargang 28. Geraadpleegd op 14 februari 2018 van http://www.dbnl.org/tekst/_ons003198501_01/_ons003198501_01_0110.php

www1

<https://www.encyclopedia.com/environment/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/nuclear-winter> Geraadpleegd op 20 februari 2018.