

De sporen van de bloedhond

De senecaanse Oedipus in het oeuvre van Hugo Claus

Masterproef voorgedragen tot het behalen van de graad 'Master in de Vergelijkende Moderne Letterkunde'



Paulien Blondeel
01005726
Promotor: Dr. Yanick Maes

Universiteit Gent
Faculteit Lettern en Wijsbegeerte
Academiejaar 2013-2014

De sporen van de bloedhond

De senecaanse Oedipus in het oeuvre van Hugo Claus

Masterproef voorgedragen tot het behalen van de graad 'Master in de Vergelijkende Moderne Letterkunde'



Paulien Blondeel
01005726
Promotor: Dr. Yanick Maes

Universiteit Gent
Faculteit Lettern en Wijsbegeerte
Academiejaar 2013-2014

INHOUD

Voorwoord

1. Inleiding	1
1.1 Introductie en doelstelling	1
1.2 Tekstmateriaal.....	1
1.3 Theoretisch kader	3
1.4 Methodologie	5
2. Theoretisch kader: vertaling/adaptatie/transformatie.....	6
2.1 Oedipus in de descriptieve vertaalstudies.....	6
2.2 Blindeman: toe-eigening en adaptatie.....	10
2.3 Prozabewerkingen De geruchten en Onvoltooid verleden: toe-eigening in de vorm van tekstuele allusies.....	16
3. Oedipus, naar Seneca.....	19
3.1 Imitatio	19
3.2 Transformatio.....	21
3.2.1 Schuld.....	22
3.2.2 Religie.....	25
3.3 Tussenconclusie.....	30
4. Blindeman	31
4.1 Tekstuele allusies in het kaderverhaal.....	31
4.1.1 Apocalyptische sfeer: de pest.....	31
4.1.2 Parallele personages.....	33
4.1.2.1 Tiete - Tiresias	33
4.1.2.2 Lannoo - Laius	34
4.1.2.3 De Chef/Omer - Creon/Oedipus	34
4.1.3 De grenzen tussen kader- en binnenverhaal vervagen	36
4.2 Imitatio	37

4.2.1 Imitatio ten opzichte van Oedipus, naar Seneca.....	37
4.2.2 Imitatio ten opzichte van Seneca.....	39
4.3 Transformatio.....	40
4.3.1 Marie en de commentaar op het Vlaams katholicisme.....	41
4.2.2 Erotiek.....	42
4.4 Tussenconclusie.....	43
5. De geruchten / Onvoltooid verleden.....	44
5.1 Imitatio	45
5.1.1 Tekstuele allusies	45
5.1.1.1 De pest	45
5.1.1.2 Wij, het koor	47
5.1.1.3 Oedipale personages	48
5.1.1.3.1 <i>René</i>	48
5.1.1.3.2 <i>Noël</i>	49
5.1.1.3.3 <i>Judith</i>	51
5.1.2 Senecaanse interpretaties.....	55
5.2 Transformatio: psychoanalytische interpretatie	57
5.2.1 Oedipuscomplex	58
5.2.2 Castratieangst.....	58
5.2.3 Seksuele afwijkingen	59
5.4 Tussenconclusie.....	61
Conclusie.....	62
Bronnenlijst.....	66
Afbeelding voorblad	66
Primaire bronnen	66
Secundaire bronnen.....	66

VOORWOORD

‘Wat is daar precies het nut van?’ Het is een vraag die ik tot vervelens toe kreeg wanneer het onderwerp van mijn thesis aan bod kwam. Het zette mij echter aan tot nadenken: wat is nog het nut van literatuurwetenschappen in de huidige maatschappij? Ik moet immers toegeven, mijn onderzoek redt geen levens of bouwt geen bruggen. Wat het wel doet, is reflecteren. In de eerste plaats op literatuur, uiteraard, maar ook op de maatschappij waarin die literatuur, nut of geen nut, toch altijd een plaats inneemt. In navolging van het New Historicism ben ik er immers van overtuigd dat de cultuur in de literatuur geabsorbeerd is, dat de structuren van de samenleving teruggevonden kunnen worden in een roman, een theaterstuk of een gedicht, en dat daarbij vooral veel aandacht is voor wat er spaak loopt in die samenleving. Dit is overigens iets wat ik bij het schrijven van deze scriptie heb mogen ondervinden. Een onderzoek naar literatuur wordt op die manier een onderzoek naar de maatschappij. Dat is toch iets waar we niet zomaar aan voorbij mogen gaan: reflecteren, even rust nemen en nadenken of we wel nog goed bezig zijn. Literatuur kan in dat proces helpen.

Het schrijven van een masterscriptie is een heel intensief werk dat je helemaal opsloort. Oedipus achtervolgde mij overal, ook buiten het scherm van mijn computer. Van de liefdesperikelen van mijn vriendinnen tot de partijprogramma’s voor de verkiezingen, ik zag altijd wel ergens een spoor van de bloedhond. Misschien waren het voornamelijk waanbeelden en was het de Noël Catrijsse diep in mij die even naar boven kwam. Maar schuilt er niet in elk van ons ergens een Noël, die soms zijn eigen kracht niet kent? In elk geval had ik er af en toe nood aan om terug met beide voeten op de grond gezet te worden. Enkele mensen hebben mij daarbij geholpen en daarvoor wil ik hen dan ook graag bedanken.

In de eerste plaats bedank ik mijn promotor, Dr. Yanick Maes. Hij heeft mij gedurende het proces ondersteund met veel theoretische achtergrond en zorgde ervoor dat ik mijn focus niet verloor. Daarnaast gaat mijn dank uit naar Yvonne Peiren, mijn stagementor bij het NTGent, om mij ongehinderd te laten grasduinen in de Clausarchieven en voor de vele inspirerende gesprekken. Verder bedank ik mijn studiegenote en goede vriendin Annelies, die mijn scriptie heel kritisch heeft nagelezen en mij op verschillende onduidelijkheden wees. Ook dank voor mijn papa om er alle taal- en tikfouten uit te halen en mij te helpen bij de zoektocht naar de juiste verwoording. Mijn mama bedank ik voor de vele fruit- en koffiepauzes, met bijhorende lekkernijen. Mijn lief Ruben wil ik bedanken voor de laatste revisie, de vele aanmoedigende sms’jes en de welkome momenten van ontspanning. Ten slotte bedank ik alle sceptici die het nut van mijn thesis in twijfel durfden te trekken, aangezien ik dankzij hen ook werkelijk heb nagedacht waarmee ik precies bezig was.

'Je bent als schrijver toch geen tak die in de lucht hangt, je bent een boom met droesem en wortels.'

Hugo Claus

1. INLEIDING

1.1 INTRODUCTIE EN DOELSTELLING

‘Ik was een moederskind en ik haatte mijn vader. Ik volgde bokslessen om hem te kunnen slaan. En ik had hem vast en zeker kunnen vermoorden. Zo voelde ik mij vóórdat ik Oedipus had gelezen. En toen ik dat klassieke werk las, herkende ik alles. Ik zal een jaar of vijftien geweest zijn. Oedipus was *mijn* verhaal.’ (Schaevers 2004: 269)

Deze woorden sprak Hugo Claus in een interview in 1988 voor de Nederlandse krant *De Gooi en Eemlander* tegen journalist Jacob Moerman. Erg onthullende woorden die weerspiegeld worden in de steeds terugkerende sporen van het Oedipusverhaal in het oeuvre van Claus. Paul Claes gaf ons reeds een overzicht van alle antieke allusies en invloeden in een aanzienlijk deel van Claus’ oeuvre in *De mot zit in de mythe, Hugo Claus en de oudheid*.¹ De mythe van Oedipus neemt in deze studie een prominente plaats in. De scriptie dateert echter van 1984 en sindsdien heeft Claus nog talrijke werken bijgeschreven. Een nieuwe aanvullende studie van de antieke sporen in het werk van Claus zou dus op zijn plaats zijn. Hieraan wil ik graag mijn steentje bijdragen door een specifiek element uit de antieke mythologie, namelijk de Oedipusmythe, te onderzoeken in enkele werken van Claus, uitgebracht na 1984. Hierbij zal ik bovendien focussen op de invloed van Lucius Annaeus Seneca. De Romeinse schrijver en stoïcijn heeft namelijk een aanzienlijke invloed gehad op Claus. Terecht wijdt Claes dan ook een deelhoofdstuk aan Seneca. De invloed van Seneca op Claus is zeker niet van eenduidige aard, maar dat maakt het des te intrigerender. Zoals hij het zelf verwoordt: ‘Ik pak Seneca, wring hem uit, neem waar ik zin in heb en gooi hem dan weg.’ (Schaevers 2004: 338).

1.2 TEKSTMATERIAAL

De grondtekst waarvan ik vertrek is *Oedipus* van Seneca, geschreven in de eerste eeuw n.C. Deze tragedie vertelt het bekende verhaal van Oedipus, dat voor hem reeds door anderen verteld was, met een kenmerkende focus op het kwaadaardige (Decreus 1992: 45). De stad is in de ban van

¹ Antiek wordt hier gebruikt volgens de definiëring van Paul Claes, namelijk als alles behorend tot de antieke cultuur i.e. tussen het tweede millennium voor Christus en de vierde eeuw na Christus in het gebied van het Romeinse imperium op zijn hoogtepunt van expansie (Claes 1984: 33-34)

het Kwade (in de vorm van de pest) en Oedipus, als koning, zoekt met een bijna waanzinnige drijfveer vanuit een koninklijk en persoonlijk verantwoordelijkheidsgevoel naar de oorsprong van dat Kwaad. Vooraleer ik tot de bespreking kom van de werken die hierdoor beïnvloed zijn en die niet in de studie van Claus aan bod komen, wil ik nog even stilstaan bij *Oedipus, naar Seneca*, het theaterstuk dat Claus schreef in 1971 en dat op de meest rechtstreekse manier gebaseerd is op de oorspronkelijke tragedie van Seneca. Claus bespreekt de bewerking van Claus reeds uitvoerig, maar het lijkt mij aangewezen het bestaande wetenschappelijke discours omtrent dit werk nog eens onder de loep te nemen, aangezien de sporen ervan wellicht nog te vinden zijn in latere bewerkingen van Seneca en/of *Oedipus* door Claus. Hierbij zal worden nagegaan wat Claus heeft overgenomen en vooral waar hij is afgeweken van Seneca. Hoe wringt hij hem uit? Waar heeft hij zin in en wat gooit hij weg? Ik hoop daarbij te kunnen duiden of en welke algemene idee er achter de bewerking van Claus zit en of die idee afwijkend dan wel overeenkomstig is aan de idee achter Seneca's versie van *Oedipus*.

Vervolgens zal ik een bewerking van deze *Oedipus, naar Seneca* bespreken, namelijk *Blindeman*, geschreven in 1985. Deze theatertekst vertelt het Oedipusverhaal in een moderne setting in een apocalyptische atmosfeer. Hier zal ik eerst de verschillen ten opzichte van *Oedipus, naar Seneca* bespreken. Daarbij zal ik kijken of er een bepaalde bedoeling zit achter de nieuwe setting van de mythe en of gelijkaardige motieven in beide werken spelen dan wel afwijkende. Daaruit volgt ook de terugkoppeling naar de Latijnse tragedie van Seneca. De vergelijking tussen *Oedipus, naar Seneca* en *Blindeman* zal immers aanwijzen of Claus in zijn tweede bewerking meer afstand genomen heeft ten opzicht van de grondtekst van Seneca, of hij er op een gelijkaardige manier mee omspringt of dat hij eventueel meer toenadering tot Seneca zoekt.

Naast de theatrale bewerkingen is het verhaal van Oedipus ook in talrijke romans van Claus verweven. Exemplarisch voor deze prozabewerkingen zal ik de roman *De Geruchten* en het vervolg daarop, *Onvoltooid verleden*, bespreken. In dit tweeluik speelt de Oedipusmythe immers een belangrijke onderhuidse rol. Eerst worden de oedipale motieven uit deze romans blootgelegd en toegelicht. Vervolgens wordt de terugkoppeling gemaakt naar enerzijds *Oedipus, naar Seneca* en *Blindeman* en anderzijds de tragedie van Seneca. De kernvraag is hier of Claus in zijn proza enkel het materiaal van het mythologische verhaal verwerkt, dan wel of er ook hier een blijvende invloed is van Seneca en waaraan die te zien is.

De reden waarom ik voor de romans *De geruchten* en *Onvoltooid verleden* heb gekozen, is de link met Seneca door het beeld van de bloedhonden, dat vaak door hem gebruikt wordt en ook voorkomt in deze romans. Bovendien duikt het woord 'bloedhond' ook meerdere malen op in de theatrale bewerkingen die besproken worden. Het is een vertaling voor de 'rabidos canes'

waaraan Oedipus ten prooi wil vallen wanneer hij zich van zijn zonde bewust is. Bovendien is dit een beeld dat door Seneca zelf is ingevoerd en niet voorkomt in de versie van Sophocles. Dit beeld gebruikt Seneca overigens ook in zijn *Medea* (vs. 351, *rabidos canes*).

Vergelijk:

'ipse tu scelerum capax/ sacer Cithaeron, uel feras in me tuis/ emitte siluis, mitte uel rabidos canes' (Seneca, *Oedipus* vs. 930-932)

'Ik wil een mes, ik wil in mij kerven
ik wil brand, een bloedhond moet mij openrijten!' (Claus 1971: 85)

'Een mes moet ik hebben.
Ik moet in mijn eigen kerven.
Ik mag niet normaal mijn lijf laten bederven
Een bloedhond moet mij openrijten' (Claus 1985: 85)

Daarnaast zijn de bloedhonden een belangrijk motief in de roman *Onvoltooid verleden*, het tweede deel van het tweeluik dat in deze scriptie besproken wordt. Doordat dit beeld, dat Seneca vaak hanteerde, ook opduikt in deze roman, kan er een link tussen de twee worden verondersteld. Op het einde van de roman vereenzelvigd Noël Catrijsse, het hoofdpersonage dat een Oedipusfiguur is, zich zelfs met die bloedhond: 'Ik wil die hond zijn die als hij eenmaal mensenvlees heeft gegeten, afgemaakt moet worden' (p. 174). Daarin wordt het motief van de bloedhonden gelinkt aan de broers Catrijsse.

1.3 THEORETISCH KADER

Vooraleer we de teksten van Claus kunnen bestuderen, moet er echter nog even stilgestaan worden bij de terminologie. Deze thesis onderzoekt wat Claus met de grondtekst van Seneca aanvangt. De tekst komt immers in verschillende hoedanigheden terug in het oeuvre van Claus. Ruim gezien valt dit onder het veld van de intertekstualiteit, iets specifieker de receptietheorie van het klassieke. Ik kies heel bewust voor de term 'receptietheorie' in navolging van Maarten De Pourcq. Deze term benadrukt immers dat het klassieke erfgoed keer op keer 'ontvangen' wordt en dat dit ook bewerkt en aangepast wordt aan verschillende culturen en individuen, terwijl een benaming als 'klassieke traditie' eerder wijst op de immanent overgedragen waarde van het erfgoed. In de receptietheorie ligt de focus niet zozeer op de invloed van de bron, maar op de betekenis die deze bron kan hebben in de maatschappij waarin ze opgenomen wordt en

hoe ze daarin op een relevante manier kan functioneren (De Pourcq 2012: 220-221). Ook dit is echter nog een zeer ruim veld. Aangezien er 3 bewerkingen besproken worden waarin een aanzienlijk verschillende aanpak gehanteerd werd, zal ik ook verschillende theoretische invalshoeken benaderen.

In Claus' *Oedipus* wordt heel expliciet naar de grondtekst verwezen door de ondertitel *naar Seneca*. Paul Claes behandelt dit stuk onder het hoofdstuk van de vertalingen. Toch bestempelt hij deze vertalingen ook als transformaties (Claes 1984 (a): 34). Hiermee omzeilt hij het debat omtrent het verschil tussen vertaling en adaptatie door een overkoepelende term te gebruiken die dikwijls wordt aangehaald in Lawrence Raws inleiding in *Translation, adaptation and transformation*: 'Both translation and adaptation studies have developed models of textual transformation that have proved highly effective in promoting Western interests in different contexts.' (Raw 2012: 5) Etymologisch stammen het woord transformatie en het Engelse woord translation echter af van beduidend verschillende woorden: transformatie komt immers van het Latijnse woord *transformare*, wat in zich reeds verandering impliceert, terwijl translation afstamt van het Latijnse *transferre*, wat meer duidt op een overdracht met behoud van betekenis. De verhouding tussen vertaling en een transformatie is dus een pak complexer. Het wetenschappelijke discours is omtrent deze terminologie dan ook heel uiteenlopend. Daarom leek het mij aangewezen in het eerste hoofdstuk een definiëring te maken van Claus' bewerkingen van de grondtekst en de verschillende teksten in verschillende categorieën te plaatsen. Wat de vertalingen betreft, zal ik daarvoor het theoretische kader van de descriptieve vertaalstudies gebruiken, met Gideon Toury als belangrijkste vertegenwoordiger. Ik haal dan ook veel van mijn onderzoeksmethode uit zijn studie *Descriptive Translation Studies – and beyond* (herziene uitgave, 2012).

Blindeman speelt dan weer met de relatie met de *Oedipus* van Claus enerzijds en die van Seneca anderzijds. Dit valt moeilijker te behandelen als zijnde een vertaling. De nood aan een theorie omtrent intertekstuele relaties die vrijer zijn dan vertalingen doet zich voor. Bij de bespreking van *Blindeman* zullen de termen adaptatie en toe-eigening dan ook worden toegelicht en daaraan zal *Blindeman* vervolgens worden getoetst. Hierbij speelt het werk van Julie Sanders, *Adaptation and Appropriation* (2006) een grote rol. Ook bij de prozawerken kan de theorie rond adaptaties en toe-eigeningen van Sanders aan bod komen. Aangezien de Oedipusmythe daarin echter een veel minder prominente plaats inneemt, moeten we hier wellicht ook naar het bredere veld van de receptietheorie teruggrijpen. Op die manier wordt een aanzet gecreëerd om de drie werken grondig te analyseren en daarbij vooral hun relatie met de tekst van Seneca

adequaat toe te lichten. Hiermee krijgen we hopelijk een beeld van de uiteenlopende gedaantes die de bewerking van Seneca's tekst in Claus' oeuvre hebben aangenomen.

1.4 METHODOLOGIE

Het eerste hoofdstuk wijd ik, zoals vermeld, aan het theoretische kader. Daarin worden de drie verschillende bewerkingen van Claus, namelijk Oedipus, naar Seneca, Blindeman en het tweeluik De geruchten / Onvoltooid verleden ingedeeld in een bepaalde intertekstuele categorie. Deze definiëring vormt een opstap naar de werkelijke analyse. Na het theoretische hoofdstuk wordt elk van de bewerkingen in een apart hoofdstuk geanalyseerd, waarbij de twee romans worden samengenomen in een hoofdstuk. Indien er nog vraagstukken overbleven bij de definiëring, zullen deze worden besproken in het aparte hoofdstuk van de bewerking. De klemtoon in de analyse is de zoektocht naar de imitatio en de transformatio ten opzichte van het grondwerk, namelijk Oedipus van Seneca, en hoe deze zich tot elkaar verhouden. Elk analytisch hoofdstuk zal dan ook ingedeeld worden in verschillende deelhoofdstukken: een deelhoofdstuk imitatio, waarin de navolging bekeken wordt, een deelhoofdstuk transformatio, waarin de aanpassingen onderzocht worden, en ten slotte een tussenconclusie die alles kort recapituleert en de verhouding tussen de imitatio en de transformatio toelicht. Bij Blindeman zal waar nodig ook worden teruggekoppeld naar Oedipus, naar Seneca en bij de prozawerken zal ook terugverwezen worden naar de theatrale Oedipusbewerkingen, wanneer dit relevant is.

Deze scriptie is een zoektocht naar de sporen van Oedipus in het oeuvre van Hugo Claus met Seneca als gids. De sporen van deze bloedhond hebben de jarenlange receptie overleefd en duiken in verschillende vormen op. Zelf heb ik in dit onderzoek als een bloedhond mijn tanden gezet om de bewerkingen van Claus open te rijten en de ingewanden bloot te leggen. Zo laat ik op mijn beurt een licht spoor na in de nooit afgeronde Clausstudie.

2. THEORETISCH KADER: VERTALING/ADAPTATIE/TRANSFORMATIE

In dit hoofdstuk zal ik het wetenschappelijke discours omtrent de verschillende intertekstuele categorieën van literaire werken zoals vertalingen, adaptaties en transformaties uiteenzetten. Aan de hand van dit theoretisch kader zal ik ook de werken van Claus die later besproken worden, trachten in te delen in een bepaalde gedefinieerde categorie.

2.1 OEDIPUS IN DE DESCRIPTIEVE VERTAALSTUDIES

Paul Claes behandelt, zoals reeds gezegd in de inleiding, de *Oedipus* van Claus als een vertaling. Claus zelf laat dit echter in het midden. Hij refereert expliciet naar Seneca door de ondertitel *naar Seneca*, maar gebruikt nergens de term ‘vertaling,’ terwijl hij dat wel doet in bv. de bloemlezing *Dichterbij* (2009). Een belangrijke noot hierbij is dat Claus, die geen klassieke talen gestudeerd heeft, gebruik maakte van tussenvertalingen, namelijk de Engelse versies van E.F. Watling en Ted Hughes (Claes 1984 (a): 282). Wanneer er gesproken wordt over een ‘vertaling’ is dit in se dus geen rechtstreekse vertaling van Claus naar Seneca. Vooraleer *Oedipus* al dan niet kan gecategoriseerd worden als een vertaling, is het nodig om even stil te staan bij de definitie van de term ‘vertaling’.

Volgens Paul Claes wordt in een vertaling ‘de betekenisvorm van een tekst in een bepaalde taal vervangen door de betekenisvorm in een andere taal, met behoud van de betekenisinhoud’ (Claes 1984 (a): 34-35). Laurence Venuti gaf echter reeds aan in zijn artikel *Adaptation, Translation, Critique* in het *Journal of Visual Culture* dat een volledige overzetting van de betekenisinhoud per definitie onmogelijk is, aangezien een vertaling steeds gepaard gaat met een interpretatie van de vertaler (Venuti 2007: 29). Aangezien Claus zijn tekst geschreven heeft op basis van de vertalingen van Watling en Hughes, hebben we te maken met een interpretatie in de (minstens) tweede graad.

Drie contextuele en betekenisgevende concepten van de brontekst kunnen volgens Venuti onmogelijk worden overgezet: de verbale structuur, de intertekstualiteit en de intermediaire receptie (Venuti 2007: 29). Claus’ vertaling van Seneca illustreert dit: het Latijn heeft op zich een heel specifieke verbale structuur die met naamvallen werkt en daardoor onder andere een heel

uitgebreid morfologisch systeem heeft. Het Latijn uit de zilveren eeuw, waarin Seneca werkzaam was, paste dit systeem bovendien erg consistent toe. Zowel het Engels als het Nederlands zijn veel minder flecterende talen waardoor er hoe dan ook een discrepantie ontstaat tussen de bron- en de doeltekst. Dat de intertekstualiteit verschilt, wordt alleen al bewezen door het gebruik van tussenvertalingen. Voor Seneca waren de bekendste voorbeelden natuurlijk de Griekse tragedies en in het bijzonder de *Oedipus Rex* van Sophocles (Pratt 1983: 21). Claus kende echter niet alleen het werk van Sophocles en Seneca, maar staat in een eeuwenlange literatuurtraditie waarin de mythe van Oedipus in vele vormen is verschenen, waaronder de vertaling *Koning Edipe* van Vondel (1660) of de parodie *Édipe Travesti* van Voltaire (1719), om enkele voorbeelden te noemen. Deze Oedipustraditie zal altijd, bewust of onbewust, een rol spelen. Ten slotte hoeft het weinig vertoog dat ook de intermediaire receptie aanzienlijk anders was, aangezien Seneca zijn werk schreef in een tijd lang voordat de boekdrukkunst was uitgevonden en overlevering nog voornamelijk mondeling gebeurde, terwijl Claus' werk dateert uit een moderne periode van uitgeverijen en drukkers.

De drie hierboven besproken aspecten zorgen ervoor dat een vertaling steeds gepaard gaat met een decontextualisering (Venuti 2007: 29). Bovendien staat de vertaler/interpretator op zich in een eigen context die op zijn beurt nieuwe betekenissen met zich meebrengt. Er is dus sprake van een recontextualisering die gelijktijdig met de decontextualisering gebeurt. In zijn artikel wijst Venuti op vier aspecten die een rol spelen bij een vertaling en voor recontextualisering zorgen wanneer ze verschillend zijn in de broncontext en in de doelcontext. Dit zijn de literaire traditie, de culturele waarden, de sociale instituties en, in sommige gevallen, een historisch moment. (Venuti 2007: 30). Aangezien tussen Claus en Seneca een tijdperk ligt van bijna twee millennia, spreekt het voor zich dat deze vier aspecten grondig verschillen in de contexten van beide schrijvers.

Ook Gideon Toury sluit zich aan bij de visie dat een vertaling in sterke mate bepaald wordt door de doelcultuur. Hij gaat bovendien een stap verder door te stellen dat een vertaling ontstaat vanuit een lacune in de doelcultuur die kan worden opgevuld door de vertaling. De doeltekst en bijhorende cultuur horen dan ook het vertrekpunt te zijn bij het bestuderen van een vertaling, althans volgens de methodologie van Toury (Toury 2012: 21-22). Deze theorie geldt voor teksten van allerlei aard, bijvoorbeeld ook voor gebruiksaanwijzingen of reisgidsen. Wanneer men echter specifiek naar literatuur gaat kijken, zoals Toury zelf doet in zijn studie, kan er wel een sterkere focus liggen op de brontekst en op de literaire kwaliteiten van de brontekst. Toch heeft de doelcultuur ook bij literaire teksten nog steeds een sterke invloed (Toury 2012: 204-205). Elke poging om een 'vertaling' te definiëren moet hoe dan ook rekening houden met 'the

untenable pretence of fixing, once and for all, the boundaries of a kind of object that is characterized by its inherent **variability**:

- difference across cultures,
- variation within a culture, and
- changes over time.' (Toury 2012: 26, zijn nadruk)

Door rekening te houden met deze inherente variabiliteit, wordt een vertaling een zeer ruim begrip en is het, althans volgens Toury, dan ook overbodig om verdere distantiëringen te maken zoals adaptaties e.d. Bovendien is het door deze 'onbegrensbaarheid' van de term vertaling niet mogelijk een volledige definitie te geven, maar zal elke poging tot definitie beperkt blijven tot enkele richtlijnen waaraan een vertaling verwacht wordt te voldoen onder bepaalde omstandigheden (Toury 2012: 27).

Toury reikt ook een methodologie aan om een vertaling te onderzoeken. Hierbij begint hij met het vooropstellen van drie veronderstellingen die verwacht worden bij een vertaling, namelijk (1) de aanwezigheid van een brontekst, (2) een veronderstelde 'overdracht' waarbij er vanuit gegaan wordt dat er bepaalde functionele overeenkomsten zijn tussen de bron- en de doeltekst, en (3) een relatie tussen de overeenkomstige elementen in de bron- en doeltekst en de culturele aanpassingen. Aangezien dit drie verwachte hypothesen zijn, moeten die eerder behandeld worden als te onderzoeken/verifiëren onderwerpen dan als feiten (Toury 2012: 28-30). De grondteksthypothese gaat er vanuit dat, wanneer we een veronderstelde vertaling bestuderen, **'there is another text, in another culture/language, which has both chronological and logical priority over it:** not only has such an assumed text presumably preceded the one taken to be its translation, but it is also assumed to have served as a *point of departure* and a *basis* for the latter,' (Toury 2012: 29, zijn nadruk). Als we dit uitgangspunt nu terugkoppelen naar Claus' *Oedipus*, kunnen we vaststellen dat de bronhypothese klopt: alleen al door de verwijzing in de ondertitel *naar Seneca* duidt Claus de *Oedipus* van Seneca aan als vertrekpunt. Zelfs als we in acht nemen dat Claus slechts beperkt Latijn kende en dus uit noodzaak gebruik heeft gemaakt van tussenvertalingen (cf. supra), kan deze tekst in de descriptieve vertaalstudies bestudeerd worden als een vertaling, aangezien zijn functie in de doelcultuur wel als vertaling geldt. Toury bestempelt teksten die wel als vertaling functioneren, maar geen rechtstreekse brontekst hebben als 'pseudovertalingen' (Toury 2012: 29). Toch zou ik de *Oedipus* van Claus niet als zo een pseudotekst definiëren, precies door de expliciete verwijzing in de ondertitel. Bovendien aanvaardt Toury het gebruik van intermediaire teksten, wat dikwijls teksten zijn die gemakkelijk binnen het bereik van de vertaler liggen (Toury 2012: 189). Dit maakt het gebruik van de tussenvertalingen van Watling en Hughes aanvaardbaar, aangezien Engelse teksten wel

bereikbaar zijn voor Claus, en zelfs noodzakelijk, omdat de Latijnse tekst niet volledig bereikbaar was voor Claus wegens de taalbarrière.

Bij het onderzoek naar de tweede veronderstelling van Toury, namelijk de functionele overeenkomsten, moet er vanzelfsprekend ook stilgestaan worden bij de functies van beide teksten. Een eerste functionele overeenkomst kan echter al vastgesteld worden, namelijk een functie die eigen is aan alle vormen van theater: beide teksten veronderstellen een vorm van performance, wat een zekere entertainende functie impliceert. Claus' *Oedipus* is opgevoerd met het theaterensemble van het Nieuw Rotterdams Theater in 1971 onder leiding van regisseur Lodewijk de Boer (Decreus 1992: 49). Theater wordt in deze moderne tijd onbetwistbaar bestempeld als 'vrijtijdsbesteding'. Ook het gruweltheater van Seneca had een vermakende functie die aansloot bij de 'gespectaculariseerde' literatuur die succesvol was onder de Julisch-Claudische dynastie (Conte 1987: 403). Hoewel de tragedies van Seneca oorspronkelijk bedoeld waren als leestragedies, wijzen tekstuele aanwijzingen erop dat ze wel degelijk zijn uitgevoerd (Conte 1987: 418). Het is echter niet zeker of dit reeds gebeurde toen Seneca zelf nog in leven was. Zelfs indien ze slechts voor voordracht bestemd waren, gebeurde dit toch door meerdere personen die verschillende rollen op zich namen in een soort van dramatische performance (Boyle 1983: 4). De mythische stof ondersteunt bovendien het vermakende aspect van beide tragedies. Om te weten of er daarnaast nog andere overeenkomstige functies te vinden zijn, is er nood aan een dieper onderzoek vetrekkende van de doelttekst (conform de descriptieve vertaalstudies), wat zal gebeuren in het tweede hoofdstuk van deze scriptie.

Dan rest er nog de derde veronderstelling bij een vertaling, namelijk dat er een relatie is tussen de functies die de twee teksten delen en de aanpassingen die gedaan zijn om de cultureel-semiotische grens te overschrijden. Die onderzochte relaties kunnen echter sterk verschillen qua invalshoek, enerzijds naargelang de doelstellingen van de vertaler, maar anderzijds ook naargelang de focus van de onderzoeker. De doelcultuur bepaalt welke relaties noodzakelijk of voldoende zijn om te kunnen spreken van een geïntendeerde vertaling. Onderzoek kan bovendien ook uitwijzen dat de gepostuleerde relaties toch verschillen en aanleiding geven tot een breder onderzoek naar de intertekstualiteit van de tekst (Toury 2012: 30). De gemeenschappelijke mythologische stof van de Oedipusmythe en de dramatische vorm zijn al twee aan te duiden relaties tussen de *Oedipus* van Seneca en die van Claus die in de doelcultuur als voldoende beschouwd worden. Hoe die overeenkomsten zich precies tot elkaar verhouden in de twee teksten, zal ook verder uitgediept worden in het tweede hoofdstuk.

Toury geeft een samenvattende definitie mee waaraan een veronderstelde vertaling moet voldoen en die de drie postulaten vervat:

[An assumed translation is] any target-culture text for which there are reasons to tentatively posit the existence of another text, in another culture/language, from which it was presumably derived by transfer operations and to which it is now tied by a set of relationships based on shared features, some of which may be regarded- within the culture in question – as necessary and/or sufficient' (Toury 2012: 31).

Aangezien hierboven is aangeduid dat de *Oedipus* van Hugo Claus aan deze definitie voldoet, kan deze tekst inderdaad als een vertaling bestudeerd worden. De descriptieve vertaalstudies vertrekken immers van de veronderstelde vertaling en koppelen die dan systematisch terug aan de brontekst, in plaats van omgekeerd. In het tweede hoofdstuk wordt de *Oedipus* van Hugo Claus dan ook het vertrekpunt voor de verdere uitdieping van de relatie tussen de twee teksten.

2.2 BLINDEMAN: TOE-EIGENING EN ADAPTATIE

Bij *Blindeman* krijgen we een andere situatie dan bij Claus' *Oedipus*. Het stuk wordt op de achterzijde van het boek letterlijk voorgesteld als een 'nieuw' stuk van Claus waarin het verhaal van Oedipus verteld wordt: 'In het aangezicht van dood en vernietiging vallen de mensen terug op het vertellen van sprookjes. In *Blindeman*, het nieuwe toneelstuk van Hugo Claus, is dat een van de oudste sprookjes van de mensheid: Oedipus' (Claus 1985: achterzijde). Het mythische verhaal wordt hier dus gepresenteerd als een binnenvertelling in een kaderverhaal. Er wordt in de uitgebrachte editie van de Bezige Bij niet verwezen naar de Latijnse versie van Seneca en zelfs niet naar Claus' eerdere *Oedipus*. Wanneer we de twee teksten naast elkaar leggen, zien we echter woordelijke parallellen die erop wijzen dat Claus wel degelijk heeft teruggesproken naar zijn eerdere versie van *Oedipus* bij het schrijven van *Blindeman*. Zo zijn er parallellen bij de openingsscène in *Oedipus, naar Seneca* en de scène waarin het toneel van Oedipus wordt aangevat door de personages in *Blindeman*:

KOOR	Een stinkende mist hangt over het land.
Geen wind.	<u>De adem van de hel.</u>
De Hondester geeft hitte, de schorpioen	(Claus 1971: 8, eigen aanduiding)
verschroeit.	
<u>Geen water in de rivieren.</u>	
<u>De akkers geblakerd.</u>	
De nacht was zo zwart. <u>Geen ster.</u>	FRANSKE
	De peste. Ze vielen als vliegen. Zij

verbrandden lijk hamburgers.
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 overbleven waren (*telt*) mee zijn tien.
Zij asemen, maar 't was de asem van de hel.
(Claus 1985: 27, eigen aanduiding)

In de programmabrochure die bij de uitvoering van NTG in 1985 hoorde, worden zowel fragmenten opgenomen uit de versie van Sophocles als uit die van Seneca en die van Claus uit 1971. Er wordt dus wel verwezen naar de traditie van het Oedipusverhaal die een rol gespeeld heeft bij het schrijven van *Blindeman*. Een traditie waarin Claus zichzelf overigens reeds heeft opgenomen door ook zijn eigen versie te citeren.

Wanneer we bovenstaande gegevens terugkoppelen aan de theorie van Toury, kunnen we hier opnieuw de vraag stellen of *Blindeman* kan bestudeerd worden als zijnde een vertaling. Reeds het eerste postulaat, namelijk dat van de brontekst, is problematisch. Nergens wordt immers expliciet verwezen naar de tekst van Seneca of een andere, tenzij in de programmabrochure. Dit is echter ook geen expliciete verwijzing naar een brontekst, maar eerder een manier om *Blindeman* in een traditie te plaatsen. Functionele overeenkomsten zijn er dan weer wel aan te duiden: ook *Blindeman* is geschreven met het oog op uitvoering en heeft dus de vermakende functie van een performance. De tekst waarmee *Blindeman* op het eerste gezicht het opvallendst overeenstemt, is echter die van Claus zelf. Die tekst is slechts veertien jaar eerder geschreven en daarbovenop in dezelfde taal (zij het in een ander stijlregister) waardoor er dus moeilijk van een cultuurbarrière kan gesproken worden. Ook aan de relationele hypothese die verondersteld wordt bij een vertaling, wordt dus niet voldaan. Dat maakt dat *Blindeman* niet voldoet aan twee van de drie postulaten van Toury. De term 'vertaling' is hier dus ontoereikend en de onderzoeksmethode zal dan ook niet die van de descriptieve vertaalstudies kunnen zijn.

Toch staan de intertekstuele relaties met de mythe van Oedipus buiten kijf. De expliciete verwijzing naar Oedipus op de achterflap, de verbale gelijkens met Claus' *Oedipus* en de verwijzingen in het programmaboekje zijn hier een aanwijzing van, maar ook de dramatis personae geeft dit aan, aangezien bij elk personage tussen haakjes het overeenkomstige personage uit de klassieke mythe wordt vermeld. Bovendien is de titel 'Blindeman' een verwijzing naar de blinde koning Oedipus, zij het niet zo een expliciete verwijzing als de overgenomen titel 'Oedipus'. Er is dus sprake van een tekstbewerking, maar niet zo een strikte bewerking als een vertaling. Daarom is het hier aangewezen de theorie erbij te halen rond andere manieren om met een tekst om te gaan, die vrijer zijn dan de vertaling, zoals de adaptatie en de toe-eigening. Omtrent deze twee manieren van tekstbewerking schreef Julie Sanders haar studie *Adaptation and Appropriation* (2009). De laatste categorie, namelijk de toe-eigening,

wordt onderverdeeld in twee deelcategorieën: ingebedde teksten en permanente toe-eigeningen. (Sanders 2006: 26). De ingebedde tekst behandelt onder andere zogenaamde 'backstage drama's', een metatheatrale vorm waarbij verhaald wordt hoe een groep acteurs naar een ander, veelal bekend theaterstuk of een musicalbewerking daarvan toewerkt. Sanders geeft als voorbeeld onder andere de musical *Kiss me Kate*, waarin gerepeteerd wordt voor Shakespeares *The Taming of the Shrew* (dat op zijn beurt ook weer metatheater bevat) (Sanders 2006: 28-29). Dergelijke metatheatrale situatie, waarin een theaterstuk gespeeld wordt in een theaterstuk, vinden we ook in *Blindeman*, waar de personages na de apocalyps troost zoeken in het theaterspel. Bij zulke ingebedde teksten is er veelal een combinatie van een adaptatie (cf. infra) met een toe-eigening. Het adaptieve deel zit in het ingebedde stuk waarrond het kaderstuk zich afspeelt. Vaak is dit ingebed stuk echter een metaforische mise-en-abyme van het kaderverhaal en dit maakt van het kaderverhaal een toe-eigening (Sanders 2006: 29). De precieze definitie van een toe-eigening wordt besproken bij de definiëring van het prozawerk van Claus en op de relatie tussen het kaderverhaal en het ingebed verhaal in *Blindeman* zal worden ingegaan in het vierde hoofdstuk, waar zal onderzocht worden of er ook oedipale structuren te vinden zijn in het kaderverhaal van *Blindeman*.

In het binnenverhaal, i.e. het metatheatrale Oedipusstuk dat wordt opgevoerd in *Blindeman*, is er dus sprake van adaptatie. Julie Sanders geeft in haar werk *Adaptation and Appropriation* (2006) een definitie van wat een adaptatie is (of kan zijn):

'Adaptation can be a **transpositional practice**, casting a specific genre into another generic mode, an act of re-vision in itself. It can parallel editorial practice in some respects, indulging in the exercise of trimming and pruning; yet it can also be an amplificatory procedure engaged in addition, expansion, accretion and interpolation (...). Adaptation is frequently involved in offering **commentary on a source text**. This is achieved most often by offering a **revised point of view from the 'original'**, adding hypothetical motivation, or voicing the silenced and marginalized. Yet adaptation can also constitute a simpler attempt **to make texts 'relevant'** or easily comprehensible to new audiences and readerships via the processes of **proximation and updating'** (Sanders 2006: 18-19, eigen nadruk).

Deze definitie is duidelijk nog steeds zeer ruim. 'Adaptatie' blijft hoe dan ook een breed begrip dat vele verschijningsvormen kan hebben. De term 'transpositional' (< Lat. *transponere*, overzetten) duidt op een zekere gelijkenis die behouden blijft. Bovenstaande vergelijking wijst reeds op de gelijkenis tussen *Blindeman* en *Oedipus* van Claus, maar ook met de overeenkomstige passage uit de *Oedipus* van Seneca zijn er parallellen die nog steeds

doorgetrokken worden in *Blindeman*, hoewel ook duidelijk is dat Claus' eigen *Oedipus* als tussenversie gebruikt is. Dat wordt duidelijk wanneer we onderstaand fragment vergelijken met de bovenstaande passages uit *Blindeman* en *Oedipus*:

Non aura gelido lenis afflatu fouet
anhela flammis corda, non Zephyri leues
spirant, sed ignes auget aestiferi canis
Titan, leonis terga Nemeaei premens.
deseruit amnes umor atque herbas color
aretque Dirce, tenuis Ismenos fluit
et tinguit inopi nuda uix unda uada.

obscura caelo labitur Phoebi soror,
tristisque mundus nubilo pallet nouo.
nullum serenis noctibus sidus micat,
sed grauis et ater incubat terris uapor
(Seneca : vs. 37-47, eigen aanduiding)

De link met het werk van Seneca blijft dus wel aanwezig. *Blindeman* kan in zekere zin ook gezien worden als een commentaar op het originele werk van Seneca (cf. definitie Sanders), doordat de mythe van Oedipus duidelijk als een sprookje wordt voorgesteld en slechts een binnenverhaal is in een groter kaderverhaal. De mythe wordt bovendien relevant gemaakt door de moderne setting en door de apocalyptische sfeer, die een verwijzing is naar de nucleaire fobie uit de jaren '80 (Decreus 1992: 67). Tot hiertoe voldoet *Blindeman* dus aan de definitie van adaptatie. Een adaptatie kan gepaard gaan met een genrewissel, maar dat is niet noodzakelijk (Sanders 2006: 19), zoals dat ook bij *Blindeman* niet het geval is: het blijft een theatertekst. Belangrijk is ook dat de 'trouwheid' ten opzichte van de brontekst geen maatstaf is voor de kwaliteit van de adaptatie. Een adaptatie is vrij om sterk af te wijken van de brontekst. Een analyse van een adaptatie hoort dan ook niet te oordelen of de adaptatie wel of niet geslaagd is, maar wel het proces, de ideologie en methodologie ervan te onderzoeken (Sanders 2006: 20).

Aansluitend bij bovenstaande definitie reikt Sanders de theorie aan van Cartmell, welke een onderscheidingsmethode aanbiedt voor adaptaties waarbij specifiek een roman wordt omgezet naar een versie voor op het scherm, i.e. een film of een serie (Sanders 2006: 20). Volgens Sanders is deze theorie ook toe te passen op andere vormen van adaptaties (ibidem). Cartmell onderscheidt drie types van adaptaties: transposities, commentaren en analogieën. Sanders interpreteert de transpositie als elke vorm van overzetting van een bepaalde tekst: op het vlak van genres, maar ook op cultureel, temporeel en geografisch vlak (Sanders 2006: 20). Op die laatste drie vlakken is *Blindeman* zeker een transpositie, aangezien het oorspronkelijke verhaal, dat zich afspeelt in Thebe 'vele jaren voor Christus' (p. 24), wordt geplaatst in het twintigste-eeuwse Gent. Het stuk is geschreven ter ere van het twintigjarig bestaan van het Nederlands Toneel Gent (Decreus 1992: 57) en is dan ook duidelijk bedoeld voor een Gents publiek. Verwijzingen naar bekende Gentse plaatsen en Vlaamse begrippen illustreren dit (Claus 1985):

'D'r is geen Gentbrugge niet meer, en geen Ledeberg en geen Muide en geen Koornmarkt en...' (p. 12), 'Watersportbaan' (p. 12), 'de BRT' (p. 14), 'Sint Baafs' (p.42), 'de Vierwegen bij Zwijnaarde' (p. 46), etc. Deze verwijzingen komen bovendien niet alleen voor in het kaderverhaal, maar ook in het ingebedde spel van de mythe zelf. Ook het gebruik van het Gentse dialect draagt bij tot de culturele integratie van het stuk. De regel die toegevoegd wordt aan de dramatis personae van de uitgegeven versie van het stuk, nl. 'In principe spreken de acteurs Gents of een ander Oost-Vlaams dialect' (Claus 1985: 5), wijst op het bewuste gebruik van het dialect. Illustratief zijn het veelvuldig gebruik van de dialectische vorm van het voornaamwoord, namelijk 'ge' en 'gij', en woorden zoals 'allange' (p.9), 'dedju' (p. 18), 'trekkebekken' (p.29), ' 's noens' (p. 37) of 'nieverans' (p.47).

In de tweede categorie, de commentaar, wijst Cartmell op adaptaties die verder gaan dan het louter aanpassen aan een nieuwe temporele en culturele context. Zoals de naam aangeeft, dragen commentaren in zich een reflectieve en becommentariërende geladenheid, hetzij op de politieke of maatschappelijke omstandigheden van de brontekst, hetzij op die van de doeltekst (Sanders 2006: 21). Zoals reeds is aangehaald, kan de expliciete nadruk op het sprookjesgehalte van de mythe een vorm zijn van commentaar op de brontekst (cf. supra). Ook de reeds vermelde link van *Blindeman* met de nucleaire crisis uit de jaren '80 kan een vorm zijn van commentaar, ditmaal op de doelcultuur (cf. supra). Of en wat voor commentaar precies geuit wordt, zal verder toegelicht worden in hoofdstuk vier. Een laatste mogelijke vorm van kritiek is van religieuze aard. In *Blindeman* wordt immers meermaals verwezen naar de katholieke godsdienst (Claus 1985): 'God de schuld geven' (p. 35), 'Katte: Laten we op bedevaart gaan./ Franske: Dat is een gedacht. Naar de offerande' (p. 47), 't Was op Pasen' (p. 97), etc. Ook deze religieuze lading in *Blindeman* zal worden toegelicht in het vierde hoofdstuk. Daarbij zal tevens worden nagegaan of hierin een vorm van kritiek schuilt op religie en of er een relevante relatie aan te duiden is bij de manier waarop enerzijds Seneca en anderzijds Claus dat aanpakken.

De derde categorie die Cartmell onderscheidt, de analogie, gaat een nog meer impliciete relatie aan met de brontekst. In een analogie hoeft er geen expliciete verwijzing te zijn naar een brontekst, hoewel nader onderzoek aantoont dat de doeltekst wel degelijk op de brontekst geïnspireerd is (Sanders 2006: 22).² Aangezien echter reeds is aangetoond dat *Blindeman* wel degelijk expliciet verwijst naar *Oedipus*, is deze term hier niet van toepassing. Sanders wijst

² De term 'analogie' die Julie Sanders aanhaalt uit de theorie van Cartmell toont mijns inziens geen afwijkingen ten opzichte van Sanders' definitie van een toe-eigening (cfr. infra). Deze twee zijn volgens mij dan ook te vereenzelvigen.

bovendien op het continue proces dat adaptatie is: een tekst speelt in op een traditie en wordt vervolgens opgenomen in de traditie zodat hij op zijn beurt zelf een invloed kan hebben op latere werken (Sanders 2006: 24). *Blindeman* is een uitstekende illustratie van dit proces en doordat de verschillende versies van de Oedipusmythe (namelijk Sophocles – Seneca – Claus) opgenomen zijn in het programmaboekje, lijkt het erop dat Claus heel bewust met deze traditie speelt en ze gebruikt om zichzelf tot de literaire canon te verheffen. Naast de canonieke auteurs Sophocles en Seneca wordt immers ook de sterke band van *Blindeman* met zijn eigen geschreven *Oedipus, naar Seneca* benadrukt, waardoor zijn eigen tragedie op hetzelfde niveau geplaatst wordt als die van de antieke auteurs. Zoals ook Sanders opmerkt, vraagt een adaptatie immers dat de lezer (of althans minstens de literatuurwetenschapper) kennis heeft van de brontekst. Op die manier bevestigt een adaptatie het canongehalte van de brontekst (Sanders 2006: 8-9).

Ten slotte is er nog een belangrijk aspect van de adaptatie, waarin Sanders John Ellis volgt, namelijk het ‘pleziërsprincipe’ (Sanders 2006: 24). Een adaptatie is een vorm van spel, een manier, zoals Ellis het verwoordt, ‘[to prolong] the pleasure of the original presentation, and repeating the production of a memory’ (Sanders 2006: 24). De verwerking van *Oedipus* tot *Blindeman* is bovenal een literair spel, een uitdaging voor de auteur en het theatergezelschap om creatief om te gaan met de reeds bestaande versies. Dat het plezieraspect belangrijk is voor Claus, bevestigt de auteur zelf in een interview met Paul Claes: ‘Ik huldig het voor sommige mensen waarschijnlijk afschuwelijke principe dat de auteur zich moet amuseren’ (Claes 1984(b): 94).

Sanders’ theorie van de adaptatie is in het geval van *Blindeman* zeker werkbaar. De adaptatietheorie is echter nog volop in ontwikkeling en de theorie van Sanders is dan ook zeker niet de enige juiste interpretatie van adaptatie. Zoals het artikel van Hugo Vandal-Sirois en Georges Bastin en dat van Katja Krebs in Raws samenstelling *Translation, Adaptation and Transformation* terecht opmerken, is de definitie van Sanders voor adaptatie ook een definitie die aansluit bij moderne visies op vertalingen. Zij zien adaptatie als een vast onderdeel van het vertaalproces (Raw 2012: 23, 44-45). Zoals immers ook Toury aangeeft, hoort bij een vertaling ook een aanpassing aan andere culturele normen en waarden (cf. supra). Ook John Milton wijst op de dunne grenzen tussen vertaling en adaptatie. Toch ziet hij een duidelijk verschil, wat een uitweg biedt voor het debat:

‘Unlike Translation Studies, which usually deals with interlingual translation, individual studies in Adaptation Studies usually deal with inter-semiotic and intralingual versions, and only occasionally look into interlingual questions ... A common study would be an examination of the adaptation of a classic novel to a play then to a film then to a musical

or opera. Alternatively we find studies on novels which appropriate ideas from other novels or plays.' (Milton 2009: 54).

Hij wijst er ook op dat Julie Sanders het concept vertaling nauwelijks behandelt. Vele vertalingen zullen zeker ook voldoen aan haar definitie van een adaptatie. Niet alle adaptaties zijn op hun beurt echter ook vertalingen. Aan het begin van dit hoofdstuk is immers gemotiveerd waarom *Blindeman* niet als een vertaling kan behandeld worden (cf. supra). Hier wordt dus het onderscheid gemaakt tussen een vertaling en een adaptatie uit praktische overwegingen en omdat er toch steeds een subtiele, maar zekere distinctie tussen de twee blijft: een vertaling mag dan wel een vorm zijn van adaptatie, er blijft steeds een dichtere relatie met de brontekst vereist dan bij een adaptatie in het algemeen.

2.3 PROZABEWERKINGEN DE GERUCHTEN EN ONVOLTOOID VERLEDEN: TOE-EIGENING IN DE VORM VAN TEKSTUELE ALLUSIES

De romans van Hugo Claus zijn een nog veel ingewikkelder net van intertekstualiteit dan de theaterstukken. In *De geruchten* noch in *Onvoltooid verleden* wordt ergens expliciet verwezen naar Oedipus. Toch zijn er duidelijk 'allusies', om de term van Paul Claes te gebruiken, die erop wijzen dat de mythe een invloed heeft gehad op het werk. Welke deze allusies precies zijn, zal worden toegelicht in het vierde hoofdstuk. In dit onderdeel wordt eerst onderzocht hoe deze alluderende romans kunnen gedefinieerd worden en onder welke intertekstuele categorie ze vallen. Eerst wil ik even stilstaan bij Claes' term 'allusie'. Claes onderscheidt twee soorten allusies: het citaat en de zinspeling.³ Bij beide wordt verwezen naar de brontekst, respectievelijk met behoud van vorm én inhoud en met behoud van enkel de inhoud (Claes 1984(b): 71). Bij de zinspeling wordt er bovendien een verder onderscheid gemaakt tussen lexicale zinspelingen, die verwijzen naar woorden of uitdrukkingen, en tekstuele zinspelingen, die naar een volledige tekst refereren (Claes 1984(b): 74). De allusies die te vinden zijn in *De geruchten* en *Onvoltooid verleden* zijn narratieve structuren uit de mythe van Oedipus. Deze narratieve verwijzingen zijn van tekstuele en inhoudelijke aard en vallen dus onder de tekstuele zinspeling.

³ In zijn scriptie *De mot zit in de mythe* (1984) behandelt Claes de allusie echter als een zinspeling, die afwijkt van een citaat doordat enkel de inhoud wordt overgedragen en niet de vorm. Hier zijn een citaat en een allusie dan twee vormen van 'verwijzingen' (Claes 1984(a):34). Aangezien de definiëring van een allusie in *Claus-reading* dieper is uitgewerkt, maak ik daarvan gebruik in deze scriptie.

De term 'tekstuele allusie' doelt echter op de specifieke verwijzingen in de tekst en bevat geen afdoende definitie voor het volledige alluderende werk. Daarvoor biedt Julie Sanders' term 'toe-eigening' opnieuw een mogelijk antwoord. Net als een adaptatie, gaat de toe-eigening een relatie aan met een bepaalde brontekst. Toch zijn er, zoals Sanders aanhaalt, wel degelijk fundamentele verschillen tussen een adaptatie en een toe-eigening:

[A]ppropriation frequently affects a more decisive journey away from the informing source into **a wholly new cultural product and domain**. This may or may not involve a generic shift, **and it may still require the intellectual juxtaposition of (at least) one text against another** that we have suggested is central to the reading and spectating experience of adaptation. **But the appropriated text or texts are not always as clearly signalled or acknowledged as in the adaptative process**. They may occur in a far less straightforward context (...) (Sanders 2006: 26, eigen nadruk).

In de prozawerken *De geruchten* en *Onvoltooid verleden* van Claus wordt op geen enkele expliciete manier verwezen naar Seneca of naar het verhaal van Oedipus. Waar de titels 'Oedipus' en 'Blindeman' nog een respectievelijk expliciete en impliciete verwijzing bevatten naar de blinde koning Oedipus, is dergelijke referentie afwezig in de titels van het hier besproken proza. Ook op de flapteksten wordt er met geen woord over Oedipus gerept. De brontekst is dus op geen enkele manier gesignaleerd. Er is een genrewissel opgetreden, namelijk van drama naar proza. Toch zijn er bepaalde inhoudelijke parallellen. De hoofdfiguren van beide romans, namelijk René en Noël Catrijsse, kunnen immers beurtelings geassocieerd worden met een Oedipusfiguur. Deze parallellen worden verder toegelicht in het vijfde hoofdstuk. De grote invloed van Seneca op het voorgaande oeuvre van Claus – hij vertaalde immers niet alleen Seneca's Oedipus maar ook zijn *Phaedra*, *Medea* en *Thyestes* – en zijn uitingen omtrent Seneca in verschillende interviews staven bovendien het vermoeden dat ook het gebruik van de antieke mythes in zijn prozawerk alleszins voor een deel op hem teruggaat. Wegens die parallellen en die vermoedelijke invloed is er dus een gegronde motivatie om deze prozaïsche werken van Claus naast de tekst van Seneca te leggen en de romans te behandelen als toe-eigeningen.

Zoals reeds vermeld bij de bespreking van *Blindeman* deelt Sanders de categorie 'toe-eigening' op in twee onderverdelingen: een ingebedde tekst en een permanente toe-eigening'. De ingebedde tekst is reeds besproken bij *Blindeman* (cf. supra) en betreft een metatheatraal werk waarin de brontekst gespeeld wordt in een kaderverhaal. In *De geruchten* noch in *Onvoltooid verleden* komt dergelijk metatheater voor, waardoor de romans niet in de categorie van de ingebedde teksten kunnen worden ondergebracht. Van een permanente toe-eigening geeft Julie Sanders ons geen letterlijke definitie, maar ze licht ons het begrip illustratief toe aan de hand

van de relatie tussen Graham Swifts roman *Last Orders* (1996) en de klassieker *As I Lay Dying* van William Faulkner (1930) (Sanders 2006: 32). De roman van Swift vertoont een opvallende hoeveelheid aan tekstuele allusies op de Amerikaanse klassieker, zonder een expliciete verwijzing. Mythische stof verleent zich daar uitstekend toe en Sanders wijdt dan ook een volledig hoofdstuk aan mythische adaptaties en toe-eigeningen. Daarbij verwijst ze naar Roland Barthes' studie *Mythologies*, waarin gesteld wordt dat mythologie vraagt om herwerking en reconceptualisering (Sanders 2006: 63). De receptie van de Oedipusmythe is hiervan een schoolvoorbeeld.

Bij Swifts toe-eigening van Faulkners roman betreft Sanders het debat omtrent plagiaat, een beschuldiging die ook Hugo Claus wel eens te beurt gevallen is. Een schrijver die een al te duidelijke relatie aangaat met een andere schrijver kan in onze moderne literatuurbeschouwing de stempel van 'inauthenticiteit' krijgen (Sanders 2006: 34). Deze visie wordt door Sanders echter weerlegd, waarbij ze onder meer Genettes theorie aanreikt, waarin de intertekstuele relaties van een literair werk net één van de elementen zijn die bijdragen tot het plezier van het lezen, aangezien de lezer zelf kan trachten de relaties te ontdekken (Sanders 2006: 35). Graham Swift zelf erkent bovendien de invloed van Faulkner in de polemie, maar benadrukt hierbij net de eer die hij wil bewijzen aan Faulkner via de intertekstualiteit (Sanders 2006: 33). Bovendien zijn de begrippen *imitatio*, *aemulatio* en *transformatio* eeuwenoude principes die eigen zijn aan literatuur. Zolang er geen sprake is van een epigonische navolging en er wel degelijk een nieuwe interpretatie of invalshoek wordt gepresenteerd, is de beschuldiging van plagiaat onterecht. Claes concludeert in zijn studie dat ook Claus in de eerste plaats een transformator is, en geen imitator (Claes 1984(a): 335). Het is bovendien opmerkelijk dat ook Seneca reeds de beschuldiging niet origineel te zijn te beurt viel, in de vergelijkende studie met zijn Griekse voorgangers (Motto en Clark 1997: 41). Reeds hier is een overeenkomst tussen de twee centrale auteurs in de scriptie aan te duiden. Beide auteurs gebruikten tenslotte gretig hun traditie, zonder in epigonisme te vervallen. Motto en Clark verdedigen immers de stelling dat ook Seneca in zijn bewerking op bepaalde punten afwijkt van Sophocles en dat het voor de literatuurwetenschapper net interessant is te onderzoeken 'waar, waarom en hoe' hij van zijn voorloper afwijkt (ibidem).

Deze drieledige vraag omvat overigens exact wat onderstaand onderzoek doet met de werken van Claus. Bij elke bewerking worden eerst de aspecten van navolging bekeken en daarna de elementen van aanpassing. Daarbij ligt de focus op de recontextualisering. Daarnaast wordt ook toegelicht met welke motivatie deze aanpassingen gebeurden. Ook de vraagstukken die rezen bij de definiëring van de verschillende bewerkingen, zullen worden opgelost.

3. OEDIPUS, NAAR SENECA

Lang werden de tragedies van Seneca bestempeld als ‘slecht gemaakte podiumstukken’ (Ahl 2008: 119). Frederick Ahl concludeert echter in de introductie bij zijn vertaling van *Oedipus* dat ze net heel veel mogelijkheden bieden om ze op het podium te brengen en dat ze zelfs met die bedoeling werden geschreven (ibidem). De keuze van Claus voor Seneca, en niet voor Sophocles, onderschrijft deze stelling. Bij het vertaalproces van *Oedipus, naar Seneca* wordt voor het grootste deel de structuur gevolgd van de tragedie van Seneca. Ook de retorische, declamerende stijl neemt Claus over. Een aantal elementen worden echter aangepast. Zo worden een aantal regieaanwijzingen toegevoegd, die ontbreken in de tekst van Seneca. Deze betreffen veelal een visualisering van de peestsituatie die bij Seneca woordelijk beschreven wordt (Claes 1984(a)). Ook vangt het stuk aan met een deel van het eerste koorlied, in plaats van Oedipus aan het woord te laten. Vaak laat Claus stukken tekst van Seneca weg, voornamelijk wanneer het om geografische en mythologische uitweidingen gaat (Claes 1984(a): 289). De lange monologen worden omgevormd tot dialogen. De belangrijkste toevoegingen zijn het koorlied waarin de leeuw beschreven wordt (p. 42-43) en protesten jegens de goden. Deze toevoegingen kaderen in de aangepaste interpretatie van de tragedie (cf. infra). De aspecten van navolging en aanpassing worden in dit hoofdstuk op een rijtje gezet.

3.1 IMITATIO

Enkele aspecten uit de *Oedipus* van Seneca worden overgenomen door Claus. Aangezien we met een vertaling te maken hebben, zijn er vooreerst de talrijke woordparallellellen, die in de vergelijkende fragmenten hieronder geïllustreerd worden. Daarnaast wees ik reeds in het vorige hoofdstuk op de overeenkomsten tussen beide werken die de functionele hypothese van Toury bevestigen (cf. supra). Er zijn echter ook een aantal inhoudelijke aspecten die Claus overneemt. Zo ligt er van bij het begin van het stuk een waas van kwaadaardigheid over de stad die tot uiting komt via de pest. Dit kwaad is zodanig overheersend dat het lijkt alsof het hele universum besmet is. Onder de Julisch-Claudische dynastie was er een immense populariteit van allerlei spectaculaire wreedheden, zoals bepaalde circusacts en gladiatorengevechten. Deze drang naar gruwelijk spektakel vond zijn weerslag in de literatuur en niet in het minst in de tragedies van Seneca (Conte 1999: 403-404). De setting van een door de pest geteisterde stad geeft in zijn *Oedipus* aanleiding tot het beschrijven van een decor waar de lijken zich opstapelen. Seneca laat

bovendien niet na om een gedetailleerde beschrijving te geven van hoe de besmette personen er uitzien:

'piger ignauos alligat artus languor, et aegro rubor in uultu, maculaeque cutem sparsere leues. tum uapor ipsam corporis arcem flammeus urit multoque genas sanguine tendit, oculique rigent, resonant aures stillatque niger naris aduncae cruor et uenas rumpit hiantes' (vs.182-190)	-	'De ledematen die vertragen, Het verhitte hoofd dat zwelt, Het vel dat barst.
	-	De ogen die spatten. Het roetzwarte bloed Dat uit de neusgaten spuit.' (Claus 1971: 12)

Daarnaast is er een uitgebreide descriptie van allerlei bloederige taferelen, zoals het offer en het daaropvolgende onderzoek van de ingewanden, de zelfmoord van Jokaste en de zelfverminking van Oedipus. Al deze gruwelijkheden functioneren als uitingen van de 'groteske vorm van kwaadaardigheid' waarrond Seneca de spanning van zijn tragedie opbouwt (Decreus 1992: 45). Net deze wreedheid is wat beschouwd wordt als de kern van Seneca's tragedies door Antonin Artaud, een van de artistieke rolmodellen van Claus. Ook hij maakte 'théâtre de la cruauté' waarin gruwelijkheden prominent aanwezig waren (Claes 1984(a): 270). Deze sensationele gruwel in Seneca intrigeerde ook Claus, in navolging van Artaud. Zo sprak hij in een interview met Erik Marijse in *De Nieuwe Dag* (1966, n.a.v. de voorstelling *Thyestes*):

'Meer dan de Griekse tragedies is Seneca een voorbeeld van goedkoop sensationisme, met overdadige gruwel en grand-guignol. Lees onze kranten die volstaan met moorden en ongevallen, en je hebt de binding' (Claes 1984(a): 268).

Ook in *Oedipus, naar Seneca* staat deze wreedheid centraal. Fragmenten die de gruwel beschrijven, zoals het bovenstaande waarbij de besmette personen beschreven worden, worden door Claus behoorlijk trouw overgenomen. Ze worden echter ingekort, zodat ze gevatter en scherper overkomen. Ook dit sluit aan bij Artauds visie op het gruweltheater, waarbij de focus niet meer op het woord ligt, maar de gruwel zich ook manifesteert in het klankspel, de intonatie en de gebaren die van het geheel een rituele belevenis maken (Decreus 1992: 55). Daarbij aansluitend worden de gruwelijkheden van Seneca bij Claus dan ook in een getheatraliseerde vorm gepresenteerd aan het publiek. Waar Seneca immers vertelt hoe Manto de ingewanden beschrijft, krijgen we dat bij Claus ook effectief te zien. Waar Seneca Creon laat vertellen hoe de schim van Laius hem aansprak, verschijnt die bij Claus werkelijk op het podium, '*met bebloed gezicht, in rafels gekleed*' (p.53). Ook het beschreven decor waarin de mensen continu sterven, wordt uitgebeeld door het koor:

'Een vrouw valt omver, sterft. De andere vrouw rochelt. Het meisje kwijlt. Een zacht gejammer van het koor. Hoestbuien. Een lange tijd, waarin zij af en toe iets eten. De gestorven, of stervende vrouw, wordt weer overeind getrokken, komt weer tot leven' (p.20).

Deze encenering in combinatie met de overgenomen beschrijvingen van de gruweldaden van Seneca, zorgen voor een geslaagd 'theater van de wreedheid'. De imitatio bestaat dan ook voornamelijk uit het overnemen van deze lugubere sfeer met bijhorende gruwel.

3.2 TRANSFORMATIO

Door de transformaties die Claus heeft doorgevoerd, voldoet zijn *Oedipus* aan de theorie van Venuti omtrent de recontextualisering van een vertaling. Ook de derde hypothese in Toury's definitie van een beschrijving wordt hierdoor ingelost. In dit deelhoofdstuk wordt besproken welke aanpassingen Claus doet aan de overeenkomstige elementen, namelijk de tragediestructuur en de mythologische stof van het verhaal van de Thebaanse koning. Ik zal hierbij voornamelijk focussen op de inhoudelijke aanpassingen. Er zijn echter ook een aantal scenische en structurele aanpassingen.⁴ Deze zijn voornamelijk bedoeld om de tragedie beter speelbaar te maken en het publiek te kunnen blijven boeien. Het gaat om toegevoegde regieaanwijzingen, een andere bezetting van het koor en het onderbreken van de lange gereciteerde passages door dialogen. Bij een opvallende regieaanwijzing wil ik echter even stilstaan, namelijk een passage uit het begin van het script:

'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.'
(Claus 1971: 7)

Dit citaat onderstreept het illusionaire karakter van de mythe: het is slechts een nachtmerrie. Claes interpreteert dit psychodramatisch, als een soort therapie die vertroosting biedt, maar geen genezing (Claes 1984(a): 288-289). Deze aanwijzing benadrukt echter ook het exemplarische gehalte van de mythe. Het verhaal van Oedipus is niet alleen het verhaal van een koning die ten onder gaat. Het is het verhaal van de mensheid en de maatschappij zelf. Door expliciet te vermelden dat het om een verhaal, een illusie gaat, roept Claus de lezer – want de

⁴ Voor een uitgebreide bespreking van de scenische en structurele aanpassingen, zie respectievelijk Claes 1984(a): 287-289 en 290-291

toeschouwer in de zaal krijgt deze opmerking niet mee – op om in het stuk te graven naar de universele betekenis.

3.2.1 SCHULD

Een eerste vorm van recontextualisering treedt op bij de schuldvraag. De schuldvraag speelt zowel in de tragedie van Seneca als in die van Claus een dominerende rol. De centrale vraag is wie de schuldige is die de goden heeft getormenteerd op een zodanige manier dat ze de verdervende pest als straf over de stad gezonden hebben. In beide versies is Oedipus vastbesloten om de schuldige te vinden en te laten boeten, zichzelf verantwoordelijk voelend voor het leed van zijn volk waarvan hij tot zijn eigen afgrijzen gespaard bleef. Hoewel dit thema dus in beide werken centraal staat, is het toch hierin dat Claus de meest resolute aanpassing doet, wat ingrijpende gevolgen heeft voor de betekenis van het hele stuk. Een eerste belangrijke aanpassing die Claus invoert in zijn *Oedipus*, is de verantwoordelijkheid voor de dood van koning Laius. Die legt Claus niet bij Oedipus maar bij het volk, vertegenwoordigd door het koor. Het koor bestaat bij Claus bovendien niet uit enkele oude mannen, zoals bij Seneca, maar uit drie oude mannen, een slaaf, twee vrouwen en een jong meisje. Daardoor worden verschillende groepen van de bevolking vertegenwoordigd (Claes 1984(a): 288). Er is dus een betere representatie van 'het volk' dan bij Seneca, waar slechts een deel van de bevolking gerepresenteerd wordt. De bevolking wordt dan ook gezien als een volwaardige protagonist en niet als een louter becommentariërende zijspeler. (Claes 1984(a): 288).

De aangepaste schuld kwestie geeft Claus zelf aan in het programmaboekje bij de voorstelling voor het Nieuw Rotterdams theater en ook Decreus en Claes bespraken dit reeds (Decreus 1992: 49 en Claes 1984(a): 291). In de regieaanwijzingen van de theatertekst staat met nadruk: '*Oedipus slaat de knecht dood met zijn stok!*/ *Oedipus wendt zich af. Het koor, in zijn rug, stort zich als de vorige keer op Laius*' (Claus 1971: 64, eigen nadruk). Daarna wordt beschreven hoe Oedipus zich niet meer kan herinneren of hij nu de knecht of de koning vermoordde. Naarmate het stuk verder verloopt, is hij er steeds meer van overtuigd dat hij Laius heeft vermoord: 'Ik was er. Het was Laius die aan mijn voeten viel,' (p. 68). Het koor, dat gedurende het vertoog van Oedipus 'aandachtig geluisterd heeft' (p. 68), is zich ook ten volle bewust van zijn eigen schuld, zoals later blijkt: 'Wij weten het, wij kennen ons geweten' (p. 84). De in de regieaanduiding vermelde 'langgerekte zucht van het koor' (p. 84) nadat de slaaf meldt dat Oedipus zichzelf schuldig verklaard heeft ('erkende hij zijn schuld/ en veroordeelde zichzelf (p.84)), wijst er bovendien op dat het koor heel bewust de schuld in de schoenen van Oedipus en zo van zichzelf

af wou schuiven. Het koor speelt hier dus een manipulerende rol, op Oedipus enerzijds en op de daarmee samenhangende plotwending anderzijds.

De politiek-sociale lading die hieraan gekoppeld kan worden is het onderhuidse verzet van het volk tegen zijn leider die uiteindelijk verdreven wordt (Decreus 1992: 49). De gemeenschappelijke mythologische stof wordt hier aangepast om de culturele kloof te overwinnen. De *Oedipus* van Seneca schotelt immers een tirannieke leidersfiguur voor die gedreven wordt door irrationaliteit. Onder de despotische heerschappijen van keizers als Caligula en Nero kan dergelijke voorstelling van leidersfiguren gezien worden als een vorm van kritiek op het regime. De Latijnse tragedie was immers het genre bij uitstek voor zulke doeleinden (Conte 1994: 417). De tragedies van Seneca zijn geadresseerd aan de tiran en bevatten een oproep tot sensibiliteit. De tragedie maakt het mogelijk om kritiek te leveren onder de gedekte mantel van de mythe (Ahl 2008: 113). In een Vlaamse, twintigste-eeuwse, democratische context is deze kritiek echter niet meer relevant. Een democratie biedt immers in theorie de opportuniteit aan het volk om een slecht bevonden leider te verdrijven, namelijk door hem niet opnieuw te verkiezen. Bovendien is Claus' tragedie geschreven in de uitloop van de revolutionaire jaren '60. De cyclische structuur van het stuk, waarbij het koor op het einde 'zoals in het begin' (p.98) weer in dezelfde comateuze situatie ronddwaalt, verwijst bovendien naar het cyclische proces van de maatschappij, waarbij steeds nieuwe machthebbers opkomen en weer verdwijnen. De ziekte, die symbool staat voor het autoriteitsconflict, wordt niet verdreven samen met de koning: een nieuwe koning zal een nieuw conflict veroorzaken (Decreus 1992:49). De oude tirannieke structuren uit de mythe zijn dus vervangen door een moderne variant die de democratische principes vervat.

Naast de vadermoord krijgt ook de incestueuze relatie met de moeder een andere lading bij Claus. Jokaste haatte immers niet alleen haar overleden man Laius, die haar haar zoon ontnam, een element dat Claus overnam van Hughes, ook herkende Jokaste Oedipus dadelijk wanneer ze hem terug zag en wist ze dus dat hij haar zoon was wanneer ze hem als man aanvaardde (Claes 1984(a): 291). Ook in de incestkwesitie treft de onwetende Oedipus in de ogen van de neutrale toeschouwer/lezer dus geen schuld, maar de bewust handelende Jokaste des te meer. Het koorlied van de moeder-leeuwin, een toevoeging van Claus, versterkt dit schuldbeeld van Jokaste (Decreus 1992: 51). Hierin wordt de moederfiguur werkelijk voorgesteld als een monsterlijk wezen. Ook bij de tweede vervloeking van het orakel, namelijk de incestkwesitie, is Oedipus dus het slachtoffer van manipulatie. Ditmaal gebeurt de manipulatie echter niet door het volk maar door zijn eigen vrouw en moeder. De dominerende rol van de vrouw koppelt

Freddy Decreus in een interview aan Claus' geloof in het matriarchaat, waarbij vrouwen een heel sterke positie innemen en waaraan mannen kunnen ten onder gaan.⁵ Jokaste manipuleert immers niet alleen haar man/zoon, maar met die incestueuze relatie ook de gebeurtenissen in Thebe. Wildemeersch wees reeds op het monsterlijke beeld van de moeder in de poëzie van Claus, die enerzijds verschijnt 'als begeerd wezen, maar anderzijds als bestendige bedreiging' (Wildemeersch 1973: 198). Dit moederbeeld vertoont in se oedipale structuren en vinden we dan ook terug in de Oedipusmythe: de moeder wordt immers begeerd in het huwelijk, maar vormt ook een bedreiging door de orakelvloek. Door de manier waarop Jokaste aangepakt wordt in Claus' *Oedipus*, wordt dit beeld bovendien nog versterkt, aangezien Jokaste door haar schuld bewustzijn moedwillig de bedreiging die boven Oedipus' hoofd hangt, inlost. Het moederbeeld uit Claus' poëzie duikt dus ook op in dit theaterstuk.

Jokaste heeft echter niet de intentie om Oedipus te laten opdraaien voor haar zonden, terwijl het koor dat wel wil. Claus vertaalt Seneca's woorden 'socia cur scelerum dare/ poenas recusas (vs. 1024-1025) op een vrije manier als 'Hoe kan ik de schuld met hem delen?' (p. 93). Het Latijnse woord 'socia' (bondgenote) en het Nederlandse woord 'delen' wijzen wel degelijk op een gedeelde schuld. Meteen daarna voegt Claus er echter de volgende woorden aan toe: 'méér, hoe mijn schuld alleen uitboeten?' (p. 93). Wanneer alles aan het licht komt, vrijwaart Jokaste Oedipus dus van alle schuld en is zij bereid om alleen de boete te dragen. Het beeld dat Claus hier van Jokaste scheidt, sluit aan bij het moederbeeld in zijn oeuvre dat beschreven wordt door Weisgerber: 'een monster, een heerseres, maar tegelijkertijd een beschermster en een geliefde' (Weisgerber 1970: 43).

Paul Claes merkt een omgekeerde evolutie op in de *Oedipus* van Claus ten opzichte van die van Seneca: waar er bij Seneca een evolutie is van leugen naar waarheid – Oedipus komt in de loop van de tragedie wel degelijk de waarheid te weten over zijn leven – gaat deze bij Claus van waarheid naar leugen: aanvankelijk wil Oedipus de schuldige zoeken onder zijn volk maar uiteindelijk verdenkt hij zichzelf door de leugenachtige verklaringen van het koor (Claes 1984(a): 291). Buiten kijf staat dat bij Claus de schuld in menselijke handen ligt: Jokaste en het koor werden niet gedreven door een bovenstaande macht, maar handelde bij volle bewustzijn. Duidelijke motieven krijgen we niet. Het is de pure menselijke wreedheid die op het toneel getoond wordt. Bij Seneca wordt aan het einde van het stuk het lot aangeduid als ultieme

⁵ Dit interview vond plaats op vrijdag 29 november 2013 in het salon op de afdeling dramaturgie van het NTGent. Het interview werd afgenomen in het kader van het reminiscentieproject ter ere van het 50-jarige bestaan van NTGent.

schuldige door Jokaste: 'Fati ista culpa est: nemo fit fato nocens' (Seneca: vs. 1019). Deze zin wordt door Claus weggelaten. Hij voegt echter enkele woorden toe die bovendien de menselijke schuld van Jokaste benadrukken: 'Wiens schuld is het? Niet die van jou./De mijne. Want ik wist het,' (p. 93). DeCreus wijst op de centrale spanning in Seneca's *Oedipus* tussen het rationele en het irrationele, waarbij het irrationele de bovenhand neemt (DeCreus 1992: 47). Oedipus zelf is hier de vertegenwoordiger van de ratio en het kwaadaardige lot, het vijandige universum vertegenwoordigt het irrationele. Oedipus blijft immers proberen om door middel van ratio zijn schuld te ontcrachten. Uiteindelijk stapelen de irrationele bewijzen zich echter op en krijgt het orakel gelijk. Het kwaadaardige overwint (Park Poe in Boyle 1983: 141). Bij Claus is er een gelijkaardige spanning op te merken, waarbij het irrationele wordt vertegenwoordigd door Oedipus en het rationele door het koor en (in mindere mate) door Jokaste, die hun verstand ten volle benutten om Oedipus om de tuin te leiden. De ratio van de koning laat hem immers op verschillende punten in de steek: ten eerste laat hij zich misleiden door Jokaste, die heel bewust een incestueuze relatie met hem aangaat. Vervolgens laat zijn geheugen het afweten wanneer hij terugdenkt aan de moord op Laius. Daarbij laat hij zich manipuleren door het koor, dat heel slim inspeelt op Oedipus' twijfel en zo zijn eigen vel kan redden. Hier is het dus uiteindelijk het rationele spel van het koor en Jokaste waaraan Oedipus aan ten onder gaat. Er valt dus een tweede omgekeerde evolutie op te merken: de overwinning van het rationele op het irrationele. Deze spanning komt ook tot uiting in de manier waarop Claus omgaat met religie in *Oedipus*, wat ik zal bespreken in het volgende hoofdstuk.

3.2.2 RELIGIE

Een tweede vorm van recontextualisering betreft de religieuze verwijzingen. Dat doet Claus op een heel bewuste manier, zoals hij aangaf in een interview met Paul Claes: 'Die immense passie, dat gevecht tussen mensen en goden, dat niveau, als je dat terugbrengt in hedendaagse termen, verlies je heel veel pluimen (...) Aangezien het begrip van de godheid verloren is, moet je een bepaalde godheid in de mens aanboren,' (Claes 1984(b): 86). Vooreerst past Claus het religieuze aspect aan door de meeste verwijzingen naar de antieke goden bij Seneca te vervangen door de christelijke God. Zowel het koor verwijst naar de katholieke God (bv. 'God heeft ons bereiden met zijn helse vuur. God heeft zijn bek geopend, zijn stank heeft ons verteerd,' (p.11) (geen overeenkomst bij Seneca)) als Jokaste (bv. 'elke dag bad ik God dat hij stierf' (p. 68) (geen overeenkomst bij Seneca)) als Oedipus zelf (bv. 'God wil mij iets laten weten' (p. 40) (cf. Seneca vs. 388, *caelicolae*)) als de priester-ziener Tiresias ('Maar als mijn land of God mij roept, dan kom ik, (p. 31) (cf. Seneca vs. 196, *Phoebus*)). De aanroepingen van de godheden zijn dus aangepast conform de katholieke godsdienst, i.e. de godsdienst die een belangrijke rol speelde in de

maatschappij waarin Claus leefde. Ook de verwijzing naar de zalving sluit aan bij de christelijke godsdienst ('Tiresias, jij bent een gezalfde van God' (p. 31), 'een zalfje voor onze ziel' (p. 82)).

Zoals hij echter zegt in het citaat, volstaat het voor Claus niet om het religieuze conflict enkel over te brengen in hedendaagse termen. Net als Seneca gaat Claus hier op een destructieve wijze om met religie (Decreus 1992: 50). In Seneca's tragedies werd immers zijn geloofsovertuiging, namelijk het rationele stoïcisme, in twijfel getrokken, vanuit de confrontatie met de irrationele werkelijkheid van de tirannie (Decreus 1992: 48). Een opvallende passage in dit verband is de volgende:

'Chorvs Fatis agimur: ceditae fatis;
non sollicitae possunt curae
mutare rati stamina fusi.
quidquid patimur mortale genus,
quidquid facimus uenit ex alto,
seruatque suae decreta colus
Lachesis dura reuoluta manu.
omnia certo tramite uadunt
primusque dies dedit extremum:

non illa deo uertisse licet,
quae nexa suis currunt causis.
it cuique ratus prece non ulla
mobilis ordo:
multis ipsum metuisset nocet,
multi ad fatum uenere suum
dum fata timent.'

(Seneca, vs. 980-994)

'- Zij zeggen dat het noodlot de meester van alle dingen is.
Dat het ijdel is om zijn lot te weerstaan.
Dat geen gedachte, niet één van onze gedachten het web van het noodlot kan scheuren.
Dat alles wat wij doen wat tegen ons gedaan wordt van ergens anders vandaan komt.
Hoe kan je 't weten?
Wat is dit ergens anders?
In het begin ligt het einde al klaar,

probeer maar, bid maar, bedenk maar.
Soms win je, soms verlies je
Wie zegt of je wint of verliest.
Vrees.
- Ook de grote God vreest.
Vlucht.
Na de daad, na de moord.
- Maar of je vrees of vlucht of vecht, je ontkomt niet aan de vingers van het noodlot, het graaft in je hersenpan, in je lever, in je leven.' (Claus 1971: 89-90)

In de stoïcijnse leer wordt het lot gelijkgesteld aan de godheid en de stoïcijn hoort zich aan dit lot te onderwerpen, ervan uitgaande dat dit lot doelgericht en goedgunstig is (Sklenár 2007: 184). In de senecaanse tragedies wordt deze stelling op de proef gesteld door de confrontatie met een noodlot dat irrationeel en kwaadaardig is (ibidem). Deze vorm van het lot, die wel

degelijk regeert *dura manu* (cf. fragment), strookt niet met de stoïcijnse godheid. Bovendien bevat deze koorzang een tweede element dat niet aan het stoïcisme beantwoordt: ook de godheid zelf is onderhevig aan dit lot ('non illa deo uertisse licet'). Hij is dus niet zelf de instantie die de natuurlijke harmonie verzekert.

Claus neemt de kern van deze koorzang over in een vrije vertaling (cf. fragment). Hij laat echter de associatie van het noodlot met Lachesis weg. Zij is een van de schikgodinnen die clichématig in de mythologie verbonden wordt met het noodlot (Sklenár 2007: 184). In de plaats geeft het koor van Claus hier blijk van onwetendheid over de invulling van het lot ('Hoe kan je 't weten? Waar is dit ergens anders?'). Ook bij hem is ook de 'grote God' bevreesd voor het noodlot. Claus' koor vindt enige vorm van vrees wel op zijn plaats (cf. de imperatief 'Vrees.'). Terwijl het senecaanse koor enkel benadrukt dat deze vrees alleen maar nog meer schade aanricht ('multis ipsum metuisse nocet').

Claus uit zijn scepsis tegenover religie nog op andere manieren en doet dit bovendien met meer expliciete nadruk dan Seneca. De woorden van protest jegens God zijn dan ook een van de weinige elementen waar hij tekst toevoegt in plaats van weglaat (Claes 1984(a): 290). In het vorige deelhoofdstuk werd bovendien duidelijk dat het irrationele overwonnen wordt door het rationele (cf. supra). In de weggelaten Latijnse zin 'Fati ista culpa est: nemo fit fato nocens' (r. 1019) kan 'fatum' bovendien niet alleen een verwijzing zijn naar het noodlot en naar het orakel, maar ook naar de goddelijke wil. Het koor wijst wel op de goddelijke wil, maar doet dat op een spottende manier en om hun eigen schuld te verdoezelen:

'Het is onze schuld niet.

Neen!

(Algemeen kakelend gelach)

Zijn wij het?

(Gelach als antwoord)

De goden zijn het!

(Geweldig gelach...)' (p. 61)

Het gelach na ontkenning van hun schuld en vervolgens na de vraag of het hun schuld is, functioneert als een suggestief, affirmatief antwoord. Het 'geweldig gelach' na de beschuldiging van de goden komt spottend over en maakt de beschuldiging ongeloofwaardig. Met deze spottende manier van omgaan met de goddelijke wil illustreert Claus dus de overwinning van het rationele op het irrationele, waarbij het irrationele bovendien een sterke religieuze

connotatie krijgt. Doordat het het volk is dat de hele tragedie naar zijn hand zet, in plaats van de godheid, geeft Claus de mensen zelf een intrinsieke 'goddelijke aanboring' (cf. citaat).

In het volledige verhaal zit bovendien een tekstuele allusie die verwijst naar de levensloop van Christus: Oedipus, koning van de Thebanen, doet boete voor de zonden van zijn volk om hen op die manier te verlossen, zoals Christus, koning van de joden, geboet heeft om de zonden van zijn volk weg te nemen.⁶ Een belangrijk verschil is echter dat het volk in Claus' *Oedipus* hem bewust in die martelaarsrol duwt om zichzelf te redden. Bovendien blijft ook de verhoopde verlossing van de pest uit: Oedipus is verdreven, maar het volk blijft geteisterd, zoals de afsluitende regieaanwijzingen suggereren: 'KOOR: (*danst, valt dan weer verder in coma*)/(*Zoals in het begin*)' (p. 98). De hele tragedie krijgt een cirkelstructuur, waarbij de eindscène dezelfde is als de beginscène: niets is veranderd. Hierdoor wordt de kern van de christelijke religie in twijfel getrokken. Dit scepticisme ten opzichte van het christendom wordt bovendien bevestigd en versterkt door het illusionaire karakter dat aan de hele tragedie wordt verleend door de regieaanwijzingen in het begin van het stuk (cf. supra). Er wordt benadrukt dat het slechts 'een verhaal' is, wat kan slaan op de tragedie van Oedipus, maar ook op het christendom. Zoals de door de pest aangetaste mensen het verhaal van Oedipus steeds opnieuw spelen bij wijze van afleiding of vertroosting, zo zoeken mensen in moeilijke tijden troost in hun godsdienst. Beide vertroosting zijn echter slechts verhalen, die geen werkelijke verlossing kunnen bieden. Bovendien wordt de godsdienst ook misbruikt door het koor, om zo hun eigen schuld in de schoenen van Oedipus te kunnen schuiven. Claus gaat hier dus op een ontmantelende manier om met het christendom. Hij schildert de godsdienst immers af als iets dat gevormd wordt door mensen en naar hun hand gezet wordt.

Hoewel de religieuze verwijzingen zeker voor het merendeel refereren naar het christendom, worden toch ook soms de antieke goden aangesproken en zijn er nog andere verwijzingen naar de antieke, polytheïstische religie. Creon heeft het over 'de God van Delphi' (p. 21, cf. Seneca vs. 214, *Delphico deo*) en hoewel God hier op christelijke wijze met een hoofdletter geschreven wordt, is het een duidelijke verwijzing naar Apollo. Door de specificatie 'van Delphi' wordt er bovendien geïmpliceerd dat er nog andere goden bestaan. Later heeft hij het daarenboven over 'de god' (p. 23, cf. Seneca vs. 225, *Phoebi*) in plaats van over God. Tiresias spreekt over 'mijn God' (p. 35, cf. Seneca vs. 331, *numinum*) wat ook impliceert dat er andere goden zijn. Het koor, dat

⁶ De letters INRI, die op het opschrift aan Christus' kruis staan, wijzen op zijn koningschap over de joden: Iesus Nazarenus, Rex Iudaeorum.

dikwijls de christelijke God aanspreekt (cf. supra), spreekt op andere plaatsen over 'de Goden' in het meervoud ('de Goden haten Thebe' (p. 61) (geen overeenkomst bij Seneca)). Ook Oedipus spreekt de 'Goden' aan ('Goden, zult gij mijn land nog langer kwellen?' (p. 89) (cf. Seneca vs. 974-975, *deos omnes*). Bij deze verwijzingen wordt min of meer trouw gebleven aan de heidense godenverwijzingen van Seneca. Ook de verwijzing naar de hel wordt door Freddy Decreus in een christelijke context geplaatst (Decreus 1992: 50). De zin 'Toen blaften de honden van de hel' (p.50) is echter ook zeker te verbinden met de antiek mythologische onderwereld, aangezien die bewaakt werd door 'De hond met drie koppen' (p. 50), waarnaar verder op de bladzijde nog explicieter wordt verwezen. Daarnaast zijn er een aantal gebruiken die typisch zijn voor antieke vormen van religie en die in de katholieke godsdienst niet worden gebruikt. Zo wordt er nog steeds heel veel belang gehecht aan het orakel, dat door Oedipus wordt gelijkgesteld aan God:

'Ik was gevlucht uit het land van mijn vader
Polybus, voor het orakel,
omdat het orakel in de grot vertelde
dat ik op een dag mijn vader doden zou.
Dit had God voorspeld ...' (p. 13-14)

Hier worden de twee vormen van religie vermengd, aangezien voor Oedipus het orakel de mening van God verkondigde, terwijl in het christendom geen orakels voorkomen. Het orakel speelt in de hele tragedie bovendien een prominente rol. Het orakel is immers niet alleen de reden waarvoor Oedipus weggevlucht is van zijn pleegouders, het lijkt ook een laatste uitweg die de stad Thebe moet verlossen van de pest. Ook het offer van de vaars en de stier alludeert eerder op de antieke religie. Dergelijk offer komt wel eens voor in het Oude Testament, maar is in de christelijke religiebeleving in de 20^e eeuw in Vlaanderen afwezig. Wel wordt er in die context in Claus' *Oedipus* gesproken over een 'offerande' (pp. 33 en 49) wat dan weer christelijke allusies oproept. Wanneer vervolgens de ingewanden van het offer 'gelezen' worden, een typisch antiek religieus gebruik van de *haruspices*, is het christendom al helemaal uit het zicht.

In verband met deze verschillende religieuze verwijzingen wees Decreus reeds op de 'verwisselbaarheid' van de verschillende godheden (Decreus 1992: 50). De deconstructieve benadering van religie bij Claus is dan wel in de eerste plaats gericht tegen het christendom, door deze verwisselbaarheid kan het scepticisme ook ruimer geïnterpreteerd worden ten opzichte van religie in het algemeen, waarbij de vele verschillende religieuze verschijningsvormen in acht worden genomen en elke vorm wordt afgedaan als illusionair. Ook Seneca was niet consequent in zijn verwijzingen naar de goden, bij hem komen immers zowel het mythologische antieke pantheon als een stoïcijnse godheid ter sprake.

3.3 TUSSENCONCLUSIE

De navolging van Seneca vinden we in *Oedipus, naar Seneca* voornamelijk in het overnemen van de allesoverheersende wreedheid. De transformatie betreft enerzijds de veranderde schuldkwesities, waarin de structuren van de hedendaagse democratie en het matriarchaat te vinden zijn, en anderzijds de recontextualisering van de religie. Imitatio en transformatio vullen elkaar hier aan. Zo wordt de overgenomen nadruk op de wreedheid nog extra beklemtoond door de overwinning van het rationele op het irrationele, een transformatief element. De vertegenwoordiger van de ratio, namelijk het volk, gebruikt immers het irrationele, namelijk het orakel, om hun wreedheden uit te voeren. De ratio is dus een middel om de wreedheid te realiseren.

De benaderingswijze van religie bij Claus kan gezien worden als een vorm van transformatio, aangezien de polytheïstische en stoïcijnse religievormen veelal worden vervangen door het christendom. Toch zit er ook een aspect van navolging in deze religiebenadering. Zowel Seneca als Claus gebruikten de mythe immers om bepaalde geloofsovertuigingen op een ontmantelende wijze op de korrel te nemen. Bij Seneca gebeurt dit door de onharmonische kosmos waarvan de tragedie getuigt en die niet strookt met het stoïcijnse godsbeeld dat harmonie garandeert. Bij Claus gebeurt de ontmanteling eerder op ironische wijze. De nogal pathetische weelacht over het lot (cf. fragment hierboven) wordt immers uitgesproken door de koorleden die zelf maar al te goed weten dat het voorspelde lot niet is uitgekomen aangezien ze zelf de daders van de moord op Laius zijn.

De bovenstaande interpretaties van Claus' *Oedipus* illustreren bovendien een zekere vorm van maatschappelijk engagement, of alleszins een kritische houding ten opzichte van de maatschappij. De tragedie bevat immers een reflectie op twee van de belangrijkste maatschappelijke principes uit de jaren '60-'70, namelijk democratie en religie. Ook hierin volgt hij Seneca's voorbeeld. Die stelt immers in zijn tragedie het stoïcisme in vraag. Bovendien zijn zijn tragedies een reflectie op de maatschappij vanuit 'het dagelijks contact met het vleesgeworden Kwaad (Caligula, Nero)' (Decreus 1992: 48). Deze geëngageerde inslag sluit volledig aan bij overige werken van Claus, waarin hij via zijn schrijven een bepaald kritisch standpunt inneemt. 'Want van nature is hij een rebel, een rustverstoorder en een spelbreker, die gemakzucht, conformisme, huichelarij, kuddemoraal, geweld en verdrukking tegen de borst stuiten' (Weisgerber 1970: 37-38).

4. BLINDEMAN

4.1 TEKSTUELE ALLUSIES IN HET KADERVERHAAL

Zoals vermeld in hoofdstuk 2.2 omtrent het theoretisch kader, bevat *Blindeman* een metatheatraal aspect waarin een theaterstuk, namelijk de tragedie van Oedipus, gespeeld wordt in een theaterstuk. Aangezien er duidelijke parallellen zijn tussen het kader- en het binnenverhaal, hebben we te maken met een ‘ingebbede tekst’, volgens de theorie van Julie Sanders (cf. supra.) In dit deelhoofdstuk worden de verschillende tekstuele allusies op de mythe van Oedipus in het kaderverhaal beschreven.

4.1.1 APOCALYPTISCHE SFEER: DE PEST

Freddy Decreus wees reeds op de gemeenschappelijke achtergrond van de pest: ‘de pest dient als gemeenschappelijk uitgangspunt voor twee verschillende verhalen, die dus een eigen tekstuele organisatie en coherentie vertonen, maar wel voortdurend in elkaar overlopen’ (Decreus 1992: 60). ‘De pest’ moet hierbij begrepen worden als een soort apocalyptische situatie waaraan de stad ten onder gaat. In het kaderverhaal is dat de nucleaire winter in Gent, in het binnenverhaal de besmettelijke ziekte. Over deze nucleaire winter wordt een artikel toegevoegd in het programmaboekje bij de voorstelling bij NTG: ‘In een nucleaire winter zijn langdurige periodes van vriesweer onwaarschijnlijk maar toch kan rook veroorzaakt door een atoomoorlog genoeg zonlicht tegenhouden om zomertemperaturen tot bij het vriespunt te brengen en om oogsten te vernielen’ (Lee Siegel, opgenomen in het programmaboekje, 1985). Door dit artikel toe te voegen aan het programmaboekje, na een reeks historische beschrijvingen van de pest door onder meer Thukidides en Johannes, wordt deze nucleaire situatie opgevoerd als een vorm van moderne pest (Decreus 1992: 63). Voor dergelijke situatie heerste er in de jaren ‘80 een grote angst, ten gevolge van de atoomoorlog tussen de VS en de Sovjet Unie (Seijlhouwer 2011). Door een gebrek aan zonlicht wordt het land onvruchtbaar en sterven de mensen door hongersnood. De nucleaire winter heeft dus gelijkaardige resultaten als de epidemische ziekte, waarbij het land en de mensen besmet worden.

De situatie in het begin van *Blindeman* lijkt echter nog niet die te zijn van een nucleaire winter. Een nucleaire winter heeft immers niet tot gevolg dat er delen van de stad zomaar ‘weg’ zijn, zoals wel meermaals ter sprake komt in de tragedie: ‘CHEF: D’r is geen Gentbrugge niet meer, en geen Ledeberg en geen Muide en geen Koornmarkt en...’ (p. 12). Dit lijkt eerder een situatie vlak

na een atoomaanval waarbij de hele stad is opgebrand. Er wordt immers vaak gesproken over een brand: 'FRANSKE: "D'r is geen hout. Geen spaanderke. Al 't hout verbrandde, nog rapper dan de mensen"' (p. 15) en verder: 'Lannoo: (...) en... lappe, 't was zover. TIETE: 't Vuur van de hel"' (p. 17). De directe gevolgen van de atoombrand zijn een enorme droogte: 'TIETE: Aan de Watersportbaan en gene druppel water' (p. 12) en het uitblijven van wind en regen:

'TIETE: Au, au, mijn eksterogen. 't Gaat regenen.

FRANSKE: (*mat*) 't Kan niet regenen.

CHEF: Binnen een maand, a peu près kan't weer regenen.

VORTEN: Hoort, wijlen Armand Pien. En wanneer gaat er wind komen, chef?

CHEF: D'r kan geen wind komen. Van nieverans. Dat stof gaat blijven hangen in de eeuwigheid amen.' (p. 13)

De huidige peestsituatie lijkt hier nog niet de nucleaire winter te zijn, maar de oorlogssituatie en zijn directe gevolgen. Ook regieaanwijzingen in het begin duiden op de aanwezigheid van een vliegtuigwrak en het geluid van de vliegtuigen insinueert dat er een oorlog woedt:

'In de wand zit de afgebroken vleugel van een reusachtig vliegtuig. Rechts ziet men ook de brokstukken van de cockpit en motor. (...) Af en toe lijkt het alsof er vliegtuigen over de antracietmassa scheren, men hoort een mechanisch gesis en geritsel, een zilveren lichtstraal strijkt dan over het toneel.' (p. 7)

Toch is de nucleaire winter wel een bedreiging. Zoals het fragment van de Chef hierboven aanduidt: 'Dat stof gaat blijven hangen in de eeuwigheid amen.' Er is geen hoop op redding en de verdere gevolgen, die van de effectieve nucleaire winter, worden reeds aangekondigd door de steeds vaker opgemerkte koude:

'YOLANDE: 't Wordt lijk kouder, vinde gulder da nie?' (p.20),

'KATTE: 't Wordt kouder of is dat mijn gedacht? CHEF: 't Gaat almaar kouder worden, 't schijnt.' (p. 52),

'YOLANDE: 'Het wordt hier koud' (p. 67, in het binnenverhaal)',

'YOLANDE: Nee. (*zij rilt, zij heeft het koud*)' (p.68),

'FRANSKE: (...) Het wordt frisjes, nietwaar, mevrouw Boeckeaert. VORTEN: (...) Als in een koelkast, mevrouw Snoeckeaert' (p. 69),

'FRANSKE: 't Wordt killig. LANNOO: 't Is geen weer om te... om te ... '(p. 98).

Een nieuwe apocalyps, een nieuwe vorm van de pest, staat de overlevenden te wachten, indien ze de huidige situatie in de uitgebrande stad overleven.

4.1.2 PARALLELE PERSONAGES

Uit de dramatis personae die in het begin van de tekst is toegevoegd, valt reeds op te maken dat alle personages uit het kaderverhaal een personage vertegenwoordigen uit de mythe van Oedipus (p.6, eigen aanduiding):

' <u>Q</u> MER	(<u>Q</u> edipus)
<u>Y</u> OLANDE	(<u>I</u> okaste)
<u>L</u> ANNOO	(<u>L</u> aïus)
<u>T</u> IETE	(<u>T</u> iresias)
DE <u>C</u> HEF	(<u>C</u> reon)
<u>V</u> ORTEN	(<u>P</u> horbas)
<u>K</u> ATTE	(<u>M</u> anto)
FRANSKE	(Herder)
ROSTEN	(Slaaf)
MARIE'	

Enkel Marie neemt geen personage voor haar rekening. Zij neemt dan ook geen deel aan het spel dat de anderen spelen (cf. infra). Naast deze aanduiding in de dramatis personae en naast de overeenkomstige rolverdeling in het binnenverhaal, zijn er bij enkele personages nog andere parallellen te trekken in de rollen die ze spelen in het kader- en binnenverhaal. Vooreerst allitereren of assoneren de namen van de Gentse personages met die van de mythische (cf. aanduiding). Daarnaast hebben enkele personages ook een aantal kenmerken die alluderen op die van hun mythische pendant, zij het vaak met een humoristische of zelfs ironische inslag.

4.1.2.1 Tiete – Tiresias

Tiresias de 'ziener' heeft als mythisch personage twee hoofdkenmerken: hij is blind en hij doet voorspellingen door boodschappen van God of de goden te interpreteren. Op beide kenmerken wordt gealludeerd in het personage Tiete. Aangezien Tietes bril verloren gegaan is, ziet hij nauwelijks: 'TIETE: 't Is maar dat ik mijne bril kwijt ben' (p.21). Net als Tiresias is hij dus zo goed als blind, waardoor hij zichzelf bovendien geschikt vindt om de rol van Tiresias te spelen: 'TIETE: Een blinde, daar heb ik geen moeite mee, zonder mijne bril zie ik toch niet.' (p. 26). Ook op de waarzeggereigenschappen wordt ingespeeld in het kaderverhaal: Tiete doet een weersvoorspelling: 'Au, au, mijn eksterogen. 't Gaat regenen.' (p. 13). Via zijn ekster'ogen' – die overigens inspelen op het aspect van 'zien' – kan hij weersvoorspellingen doen.

4.1.2.2 Lannoo – Laius

In *Blindeman* wordt een opvallende aanpassing gedaan in het personage van koning Laius ten opzichte van Claus' *Oedipus, naar Seneca*: Laius is homofiel en heeft zelfs pedofiele neigingen:

'YOLANDE

(...) 't Is lelijk om te zeggen, maar mijne man was van de verkeerde kant.

(...) Een tapette, een jeanette, een praline, die te doen hee met jonge mannekes.' (p. 68)

Dit versterkte de haat van Jokaste/Yolande jegens haar overleden echtgenoot. In Claus' *Oedipus, naar Seneca* was de enige reden voor deze haat dat hij haar kind had weggenomen en laten doden (Claus 1971: 68). Deze homofiele associatie zien we ook terug bij Lannoo, in de vorm van travestie. Lannoo suggereert immers om de rol van de koningin op zich te nemen: 'Lannoo: (...) 't Is dat ge allemaal zo kleingeestig zijt, maar ik zou best... als koningin...' (p. 25). Zijn wens blijft impliciet en wordt dan ook niet opgemerkt of genegeerd door de andere personages. Net deze twijfelende, onuitgesproken wens van Lannoo versterkt de achterliggende wens naar travestie. Hij lijkt zich ergens voor te schamen, hoewel hij dit wijt aan de 'kleingeestigheid' van de anderen. Alleszins is er op die manier een link gelegd tussen Lannoo en Laius. Deze homofilie wordt niet vermeld in Claus' *Oedipus* noch in die van Seneca. Toch heeft Claus deze toevoeging niet zelf bedacht. De mythische voorgeschiedenis van Laius vermeldt immers dat Laius, vooraleer hij met Jokaste trouwde, verbannen was uit Thebe en in het hof van koning Pelops werd opgevangen. Daar werd hij verliefd op diens zoon, Chrysippus. Hij ontvoerde hem naar Thebe, waarop hij door Pelops veelbetekenend vervloekt werd tot 'kinderloosheid of de dood door de handen van zijn eigen zoon' (Scherf in *DNP*).

4.1.2.3 De Chef/Omer – Creon/Oedipus

De parallellen tussen de Chef en Creon enerzijds en Omer en Oedipus anderzijds zijn minder eenduidig. De Chef heeft heel nadrukkelijk een leiderspositie binnen de 'gemeenschap' van overlevenden aan de Watersportbaan: hij verdeelt het eten, zijn zoon Rosten functioneert als zijn dienaar – wat overigens duidt op een parallel tussen Rosten en de slaaf uit de mythe – en de benaming 'de Chef' spreekt voor zich. Ook Creon bekleedt in de Oedipustragedie, als broer van de koningin, een leiderspositie in de Thebaanse gemeenschap. De werkelijke leider van Thebe blijft echter koning Oedipus. Omer bekleedt op geen enkele manier in het kaderverhaal een leidersfunctie. Daar wordt hij trouwens letterlijk op gewezen door Tiete: 'TIETE: (...) Ten andere, *gij* zijt hier de chef niet, 't is *hij*. Juist of niet, Chef? CHEF: Ge hebt mij verkozen' (p. 19). De Chef

lijkt meer allusies te vertonen op Oedipus dan op Creon. Hij is bijvoorbeeld een van de enige personages die van alle kwaaltjes gespaard blijft, terwijl bijna alle andere personages wel ergens last van hebben: Vorten heeft suikerziekte (p. 8), Tiete heeft last van zijn eksterogen (p. 13), Katte 'is niet goed' (p. 9), Lannoo, Tiete, en, merkwaardig genoeg, ook Omer hebben last van hun darmen (p. 9). De Chef lijkt niet geraakt te worden door de ziektes waarmee 'zijn volk' geteisterd wordt, wat een echo is van Oedipus die niet besmet wordt door de pest die zijn volk teistert. Daarnaast is hij 'verkozen' als leider (p.19), zoals ook Oedipus in zekere zin verkozen werd nadat hij het raadsel van de sfinx oploste. Bovendien wordt in het binnenverhaal geïnsinueerd dat Omer/Oedipus het raadsel slechts bij toeval oploste:

'OMER : Wat is de vrage? (*vertwijfeld*)

ALLEN:(*door elkaar fluisterend*) Wat loopt er 'smorgens op vier voeten, 's
noens op twee, 's avonds op drie?

OMER: Daar moet ik een nachtje over slapen

ALLEN:(*samen krijsend*) Wat loopt er (*enz.*)

*(Omer loopt weg, maar ze vatten hem bij zijn parachutemantel en
trekken hem terug, de parachute valt op de grond)*

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!

OMER : Maar ik ben geen mens meer' (p. 37-38)

Het antwoord van Omer, 'Maar ikke, ikke,' lijkt niet bedoeld als antwoord, maar als een soort uitroep van verontwaardiging. Het volk hoorde wat het wou horen en interpreteert dit 'ikke' als het juiste antwoord door het te veralgemenen als 'de mens'. Meteen daarop ontkent Omer zelfs deze veralgemening door te zeggen dat hij zichzelf niet meer als mens beschouwt, maar als een 'dode die rondloopt' (p.38). Toch duwt het volk Omer/Oedipus in de rol van overwinnaar. Opmerkelijk is bovendien dat het de Chef/Creon is die uiteindelijk het raadsel expliciteert: 'CHEF: (...) Een mens kruipt op zijn vier voeten als hij klein is, als hij groot is op twee, als hij oud is op drie met zijne stok' (p. 39). Daarbovenop is het ook hij die de sfinx, vertegenwoordigd door de cockpit, het zwijgen oplegt: 'CHEF: (*doet het geruis verdwijnen*) Voila. Z'is dood, z'is geklakt.' (p. 39). Een laatste aanwijzing van de omgekeerde rollen van Omer en de Chef, is het moment waarop de Chef naar de onderwereld vertrekt om Laius te raadplegen. Vooraleer hij vertrekt

zegt Omer tegen hem: 'Ga maar, ik ga uw republiek in de gaten houden. Ge moogt mij vertrouwen' (p. 53). Hier treedt Omer dus op als plaatsvervangend heerser van de Chef. In de oorspronkelijke versie is het echter Creon die net Oedipus vervangt omdat de koning bij zijn volk moet blijven:

'TIRESIAS: Neen, je bent koning,
Je ogen moeten gericht blijven op de staat,
Op de levende wereld,
Een koning mag de schaduw van de doden niet zien,
Dat zegt de wet.
OEDIPUS: Creon dan. Hij is mijn opvolger.
Hij zal aanwezig zijn in mijn naam.' (Claus 1971: 41)

Omer speelt dus de rol van vervangende koning en de Chef van de eigenlijke koning.

4.1.3 DE GRENZEN TUSSEN KADER- EN BINNENVERHAAL VERVAGEN

Decreus wees reeds op de wazige grenzen tussen het kader- en binnenverhaal: 'het verhaal [wordt] versplinterd, de identiteiten worden problematisch en de situaties ambigu' (Decreus 1992: 60). Naarmate het stuk vordert, is het inderdaad steeds moeilijker om de twee verhalen uit elkaar te houden. Aanvankelijk zijn er duidelijke regieaanwijzingen die de verschillende niveaus aankondigen: '*Het wordt weer donker./De ratelende vliegtuigen/ Als het licht weer aangaat, een duidelijk ander licht dan tevoren, is het toneel leeg.*' (p. 26) Doordat het licht uit gaat en een ander licht weer aan gaat, weet de toeschouwer/lezer duidelijk dat het binnenstuk begonnen is. Tussendoor vallen de personages af en toe eens uit hun rol, of geeft Marie, die buiten het binnenstuk staat, commentaar: 'MARIE: Zij hadden geen tranen niet meer om te schreeuwen. FRANSKE: Marie, doet ge mee of doet ge niet mee? 't Is 't een of 't ander. MARIE: 't Is 't ander' (p. 27). Ook verder, wanneer het binnenverhaal wordt onderbroken, wordt dit duidelijk gemaakt door het licht en de posities: '*(het wordt vrij snel donker)/ Wanneer het licht weer opkomt, zitten zij ongeveer op dezelfde plaatsen als in het begin*' (p. 51). Ook wanneer het binnenverhaal weer wordt aangevat, verandert het licht (p. 52). De volgende onderbreking in het binnenverhaal wordt nog aangekondigd (p. 69), maar na een korte onderbreking van het kaderverhaal wordt er zonder aankondiging verdergegaan met het binnenverhaal: nadat Rosten het verhaal vertelt van hoe zijn moeder stierf, kondigt Franske de bode aan die Omer/Oedipus meedeelt dat zijn (adoptie)vader is overleden (p. 71). Vervolgens blijft de grens tussen binnen- en buitenverhaal vaag. Omer lijkt echt zijn ogen uit te steken. Hij komt immers op '*met bebloed gezicht*' (p. 89) en is daarna werkelijk blind, ook in het kaderverhaal. Wanneer hij zegt: 'Mensen,

ik ga ulyder laten,' lijkt dit niet gericht tot de personages van het binnenverhaal, maar tot die van het kaderverhaal. Ook de regieaanwijzing 'Yolande sterft' nadat ze in het binnenverhaal als Jokaste zelfmoord pleegde, lijkt erop te wijzen dat Yolande ook in het kaderverhaal sterft. Nadien staat ze immers niet meer op. Aan het einde van het stuk zijn het kader- en het binnenverhaal samengesmolten.

4.2 IMITATIO

Bij de bespreking van de tekstuele allusies kwamen er reeds een aantal aspecten van imitatio en transformatio aan bod. Een tekstuele allusie is in se al een vorm van imitatio, zoals de apocalyptische sfeer illustreert. Soms kan bij een tekstuele allusie echter ook een vorm van transformatio optreden. Dit illustreerde bijvoorbeeld het personage Lannoo/Laius en de rolomwisseling van Omer/Oedipus en De Chef/Creon (cf. supra). In dit deelhoofdstuk wordt de imitatio in *Blindeman* ten opzichte van zijn voorgangers afgetoetst.

4.2.1 IMITATIO TEN OPZICHTE VAN OEDIPUS, NAAR SENECA

Vooreerst is *Blindeman* net als de *Oedipus* van Claus en die van Seneca een theaterstuk. Dit impliceert enkele vormelijke en functionele overeenkomsten, die reeds besproken zijn bij de imitatio ten opzichte van Seneca bij Claus' *Oedipus* en in het theoretische kader van de descriptieve vertaalstudies (cf. supra). Ook tekstueel staat *Blindeman* heel dicht bij *Oedipus*. Van een vertaling kan niet gesproken worden, maar soms is de tekst bijna letterlijk overgenomen, zij het in een vorm van dialect (cf. supra, theoretisch kader).

Daarnaast worden in *Blindeman* de belangrijkste aanpassingen die Claus invoerde in zijn *Oedipus* ten opzichte van die van Seneca overgenomen. Dit waren de medeplichtigheid van Jokaste en het volk als dader van de moord op Laius (cf. supra). Deze tekstuele structuren worden in *Blindeman* bovendien nog explicieter uitgedrukt. Yolande verklaart heel expliciet haar schuld:

'YOLANDE: Het was uw schuld niet. Nooit.
 't Was de mijne.
 Ik wist hoe laat dat 't was, gij niet.
 Ik kende 't kwaad, gij niet' (p. 91)

Ook het volk zegt letterlijk dat Omer/Oedipus enkel de knecht doodde:

'KATTE: Gaan we 't hem zeggen?
VORTEN: Wat zeggen?
KATTE: Dat hij die knecht doodgeslegen heeft in plaats van de koning' (p.84)

Een ander aspect dat in *Blindeman* is overgenomen uit de *Oedipus* van Claus, is de cirkelstructuur. In *Oedipus* is die beperkt tot eenzelfde begin- en eindscène, zonder ook woordelijke parallellen die de ringcompositie versterken. In *Blindeman* is er tweeledige ringcompositie: zowel het kader- als het binnenverhaal vertonen een circulaire structuur. Die wordt bovendien versterkt doordat er hier wel woordelijke parallellen zijn:

'Begin- en eindpunt van het secundaire verhaal spelen thematisch met dezelfde woorden en zorgen aldus voor een niet te miskennen ringcompositie: zowel vóór als na het mythische drama zoeken de overledenen een 'bezighouding' (pp. 15 en 97) en spelen het spel van 'Blindeman' (pp. 16 en 96). Waar in het begin het vliegen (p. 15) en de parachute (p. 22) nog op een zinvol vliegen uit de (voorbij) reële wereld alludeerde, vormt de val die de blinde Oedipus maakt van de vliegtuigvleugel op het einde van het verhaal echter een parodie op het echte vliegen: hij *keelt als een varken, de anderen lachen* (regie-aanduiding) en zijn gezellen roepen hem het volgende toe: *Een piloot zonder parachute/ Een aartsengel/ Allee vliegt!*' (Decreus 1992: 59)

Ook de ringcompositie in het kaderverhaal wordt aangeduid in de tekst: er wordt verwezen naar Pasen en naar de chocolade-eitjes in de tuin (pp. 12-13 en pp. 97-98) (Decreus 1992: 63). Het effect van de cirkelstructuur is hetzelfde als bij *Oedipus*: niets is veranderd; de pest is niet verdreven en de overlevenden zijn nog even mistroostig als voorheen.

Ten slotte wordt ook het illusionaire karakter van de mythe overgenomen in *Blindeman*. Zoals de regieaanduidingen bij *Oedipus* vermelden dat het 'verhaal' van Oedipus 'een nachtmerrie' is 'die zij voor de zoveelste keer oproepen' en 'waaraan zij gretig deelnemen' (Claus 1971: 7, cf. supra), zo is het verhaal van Oedipus in *Blindeman* een 'sprookje' (achterflap) dat zij opvoeren. Door de dubbele structuur van *Blindeman* wordt het illusionaire aspect van de Oedipusmythe veel meer benadrukt: het is slechts theater. Naar het einde worden binnen- en buitenverhaal echter door elkaar verweven, waardoor realiteit en 'sprookje' met elkaar lijken te versmelten (cf. supra).

Algemeen kan geconcludeerd worden dat alle aspecten worden overgenomen waarin Claus is afgeweken van Seneca in zijn eigen *Oedipus*. Bovendien integreert Claus deze interpretaties in *Blindeman* explicieter dan in *Oedipus*, waardoor ze sterker benadrukt worden.

4.2.2 IMITATIO TEN OPZICHTE VAN SENECA

Blindeman is overduidelijk in de eerste plaats een bewerking van Claus' eerdere stuk *Oedipus* en niet zozeer een bewerking van Seneca's tragedie. De manier waarop Claus Seneca navolgt in *Blindeman* is dan ook gelijkaardig aan de senecaanse navolging in *Oedipus*. Ook in *Blindeman* is de pest immers alomtegenwoordig van bij het begin. Het decor dat bestaat uit 'een zwarte, antracietachtige, glinsterende massa die in het midden een grote kloof vertoont' (p. 7), is als een veruitwendiging van die pest. De hele stad ligt in een roeten waas van de pest, zoals beschreven in de Latijnse *Oedipus*: 'sed grauis et ater incubat terris uapor' (r. 47). Ook de personages zijn nog duidelijker aangetast door de pest dan bij Claus' *Oedipus*: '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' (p. 7). De gruwelijkheden die in de *Oedipus* van Claus uitgebeeld werden, worden ook nu op de scène gespeeld. Opnieuw staan wreedheid en gruwel centraal, al krijgt dit allemaal een ironische tint door de Gentse encenering en het volkse dialect.

Wat de benadering van de religie betreft, wordt er wel weer toenadering gezocht tot de interpretatie van Seneca. In Claus' *Oedipus* werden God en 'de goden' uiteindelijk afgeschilderd als iets illusionairs, dat geen werkelijke invloed heeft op de wereld. De werkelijke 'schuld' lag immers in menselijke handen (cf. supra). Het koor beschuldigt de goden enkel op een spottende manier (cf. supra). Bij Seneca wordt aan het einde van de tragedie geconcludeerd dat het allemaal de schuld is van 'het noodlot', iets van hogerhand waarop de mens geen vat heeft. Wanneer het koor de goden aanwijst als schuldige, gebeurt dit zonder spot: 'Non tu tantis causa periclis/ non haec Labdacidas petunt/ fata, sed ueteres deum/ irae secuntur' (r. 709-712). Deze beschuldiging jegens de goden wordt in *Blindeman* uitgesproken door Marie, net de vertegenwoordiger bij uitstek van het katholicisme:

TIETE: Wien zijn schuld is't dan?

MARIE: Van God en zijn geboden.

LANNOO: God, ik heb juist aan zijn deure gebeld, hij is niet thuis, hij is op marode' (p. 62)

Marie voelt zich door God in de steek gelaten (Decreus 1992: 64). Net als in de *Oedipus* van Claus, volgt een spottende reactie op deze beschuldiging. Het verschil is echter dat de beschuldiging niet spottend bedoeld was door degene die ze uitsprak. Voor Marie is God de werkelijke schuldige. Hiermee doelt zij echter niet zozeer op de moord op koning Laius, maar

wel op de nucleaire pestsituatie uit het kaderverhaal. Marie neemt immers geen deel aan het binnenverhaal.

Hoewel in het binnenverhaal de 'uitvoerende' schuld bij het volk en Jokaste ligt, wordt ook hier een 'straf van God' geïnsinueerd, en wel gericht aan Laius. Deze wordt immers gestraft voor zijn homofiele neigingen:

'YOLANDE: (...) En de bisschop zegt: "Majesteit't zou beter zijn
Dat ge trouwde, 't gaat overgaan, ge gaat het zien."
En hij trouwde mee mij en 't ging niet over.
En de bisschop zegt: "Als 't zo is Sire,
Dat gij niet wilt veranderen, dan voorspel ik
't ergste, ge gaat een zoon krijgen en die zoon
Gaat zijn vader de kop in slaan'" (p. 68).

De eigenlijke oorzaak van de hele levensloop van Oedipus is een vorm van boetedoening voor de 'zonden' van zijn vader. Het irrationele karakter in de schuld kwestie krijgt dus opnieuw de bovenhand, zoals bij Seneca.

4.3 TRANSFORMATIO

Naast een ingebedde tekst werd *Blindeman* in het theoretische hoofdstuk ook gedefinieerd als een adaptatie. Dit veronderstelt hoe dan ook een aantal transformaties, welke hieronder zullen besproken worden. Daarbij zal het commentariërende aspect aan bod komen, i.e. de tweede categorie van adaptatie in de theorie van Cartmell waartoe *Blindeman* behoort (cf. supra). De eerste besproken categorie, waarin het transpositionele karakter van de adaptatie een rol speelt, is in *Blindeman* aan te duiden als de omzetting naar de Gentse context. Dit werd reeds besproken in het hoofdstuk omtrent het theoretische kader (cf. supra).

In *Blindeman* staat een andere kwestie centraal dan in de *Oedipus* van Claus of Seneca, wat een eerste en dominerend transformationeel aspect is. Zowel in de versie van Seneca als in die van Claus uit 1971 was de centrale zoektocht immers de zoektocht naar een schuldige (die in beide versies weliswaar een bijna tegengestelde uitkomst had, cf. supra). Bij *Blindeman* is de schuld kwestie van ondergeschikt belang, zeker in het kaderverhaal. Waar het voor de personages in *Blindeman* immers allemaal om draait, is de zoektocht naar een 'bezighouding'. De prominente vraag is dan ook niet wie waaraan schuldig is, maar hoe de mens in apocalyptische omstandigheden toch kan overleven. *Blindeman* vertelt in de eerste plaats het

verhaal van een zoektocht naar troost. Deze troost biedt zich in verschillende vormen aan, die elk van een heel andere aard zijn en op een andere manier functioneren: erotiek, religie en, uiteraard, theater. Deze laatste twee aspecten werden ook in Claus' *Oedipus* reeds aangeduid als een vorm van vertroosting, zij het op een veel minder expliciete manier (cf. supra). Het theateraspect en het religieuze aspect kwamen reeds aan bod. Hier wil ik het religieuze aspect, gesymboliseerd door het personage Marie, nog wat verder uitdiepen. In de behandeling van het religieuze zijn er immers ook afwijkende punten te vinden. Daarnaast is het erotische als troost een aspect dat nagenoeg volledig afwezig is in de *Oedipus* van Seneca en die van Claus uit 1971. Het verdient dan ook behandeling op deze plaats.

4.3.1 MARIE EN DE COMMENTAAR OP HET VLAAMS KATHOLICISME

Marie is het enige personage dat geen equivalent personage heeft in de Oedipusmythe, maar functioneert als een toegevoegd personage in het kaderverhaal. Alleen al daarom verdient ze een plaats in het hoofdstuk van de transformatio. Zij functioneert in het stuk als een vertegenwoordigster van het Vlaams katholicisme (Decreus 1992: 58). De naam 'Marie' en de onmiskenbare rol van moeder die aan haar zijn toebedeeld, maken van haar een Mariafiguur. Decreus interpreteert haar weigering om deel te nemen aan het theaterstuk van Oedipus als een weigering om deel te nemen aan het 'heidense spel' (Decreus 1992: 63). Ook merkte hij op dat zij zich enkel bemoeit met het binnenverhaal bij het horen van religieuze woorden of woorden die haar moederinstinct aanwakkeren (ibidem). Marie wordt daardoor voorgesteld als een vrome christene. Ze worstelt echter met de ultieme geloofskwestie: waarom moeten goede christenen, zoals zij, toch lijden. Ze gaat er immers vanuit dat God blijkbaar akkoord gaat met de dood van haar Marianneke: 'MARIE: Marianneke, hij is content,/ diene wrede vent,/ omdat ge dood zat op mijne schoot' (p.49). Ze kan de dood van haar kindje maar niet verwerken en keert uiteindelijk het geloof de rug toe. Zoals reeds vermeld, wijst zij uiteindelijk God aan als de schuldige, waarmee ze doelt op de schuldige van de atoomaanslag en dus de schuldige van de dood van haar dochter. Bovendien is er een nuanceverschil tussen de godsbeelden van Marie en die in de senecaanse tragedie. Bij Marie gaat het immers om een godheid die onwilkeurig leed de wereld instuurt, waardoor ook goede christenen zoals zijzelf worden getroffen. Seneca's goden zijn echter straffende goden (cf. vs. 711-712, *deum irae*) die met een gegronde reden, namelijk vadermoord en incest, de pest op Thebe afsturen. Dit maakt de godheid van Marie des te wreder. Het katholicisme, waar Marie oorspronkelijk troost in vond, wordt uiteindelijk afgeschreven als ontoereikende vorm van troost en zelfs een bron van verongelijkheid.

Hier komt een commentariërend aspect van de adaptatie aan bod: namelijk een commentaar op een aspect van de doelcultuur, het katholicisme. Ook in de schuld kwestie schuilt deze commentaar. De 'vloek' over Oedipus is in het binnenverhaal immers veroorzaakt door een straf van God aan Laius voor zijn homofilie (cf. supra). Hier wordt een heel kleingeestig aspect van het katholicisme aan de kaak gesteld. Niet alleen de katholieken zijn echter kleingeestig, maar het Vlaamse volk in het algemeen staat niet open voor homofilie. Dit geeft Lannoo immers aan bij zijn suggestie om de rol van koningin te spelen: "t Is maar dat ge allemaal zo kleingeestig zijt' (p. 25).

4.2.2 EROTIEK

De erotische component wordt vertegenwoordigd door een ander vrouwelijk personage, namelijk Katte (Decreus 1992: 58). Zij wordt dikwijls 'hoerejong' genoemd, hoewel ze zelf beweert dat haar moeder een 'cassière' was (pp. 11 en 18). Zijzelf gedraagt zich echter wel als een prostituee. Eerst heeft ze immers betrekking met Rosten, wat volgens de regieaanwijzing niet te zien is op de scène, maar wél te horen: '(Katte klimt tot bij de nis boven, Rosten komt bij haar, neemt haar in zijn armen, trekt haar naar binnen) (...) (men hoort het gerucht en gekerm van Katte) (...) (geluid van Kattes orgasme)' (p. 16-17). Bovendien wordt er geïnsinueerd dat ze extra voedsel zou krijgen in ruil voor haar 'diensten': 'TIETE: Chef, dat zou niet mogen mogen/ YOLANDE: Volgens 't reglement/ LANNOO: Hij gaat haar eten geven' (p. 16). Vervolgens verleidt ze Franske (p.19) en aan het einde van het stuk tracht ze ten slotte ook Omer te verleiden, maar die wijst haar af (p.96).

Een andere erotische connotatie die wordt toegevoegd is een dialoog tussen Yolande/Jokaste en Omer/Oedipus:

'OMER: Wilt ge zeggen dat 'k gene vent ben?
 Rappeleert ge 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.' (p.35)

Erotiek lijkt, althans voor degenen die eraan toegeven, een vorm van troost te zijn, een 'bezighouding'. Dit vermaak is echter niet voor iedereen weggelegd. Sommigen vinden er absoluut geen vertroosting in: 'YOLANDE: Waar dat ulder gedachten op staan./ VORTEN: Ik moe

d'r niet aan peizen./ LANNOO: Ik zou kunnen, ik peins dat ik zou kunnen, maar mijn hoofd staat er niet naar' (p. 17). Franske, die er wel doch slechts 'twijfelend' (p. 19) aan toegeeft, lijkt er achteraf ook geen voldoening uit gehaald te hebben.

Ook het theater, dat een vorm van 'bezighouding' is om de tijd te doden en de ellende te vergeten, is slechts een tijdelijke troost. Religie, erotiek en theater zijn alle drie een vorm van troost die ontmaskerd wordt als vals. Aan het einde van het stuk zijn ze opnieuw vervallen in de beginsituatie, op zoek naar een nieuwe vorm van tijdverdrijf, een nieuwe vorm van troost.

4.4 TUSSENCONCLUSIE

In *Blindeman* treedt er imitatio en transformatio op op twee niveaus: in het binnenverhaal en in het kaderverhaal. In het binnenverhaal, de mythe van Oedipus, worden alle interpretaties van Claus' *Oedipus, naar Seneca* overgenomen, namelijk het schuldbewustzijn van Jokaste en het volk als moordenaar. Ook wordt de mythe afgeschilderd als een troostvorm, die slechts tijdelijk verstrooiing biedt. In het kaderverhaal lijkt voornamelijk de senecaanse versie nagevolgd te worden, via de alomtegenwoordige pest en irrationele schuld van bovenhand. Op beide niveaus is er een recontextualisering door de aanpassing van de religie aan het christendom en door de verwijzingen naar Gentse plaatsen, maar deze moderne contexten werken sterker door in het kaderverhaal dan in het binnenverhaal. Ten slotte zien we hier reeds dat Claus, naast Seneca, ook andere bronnen gebruikte om zijn Oedipusmythe te kneden, door de homoseksualiteit van Laius te integreren. Dit kneedspel van intertekstualiteit gebeurt in de prozawerken nog veel uitgesprokener.

5. DE GERUCHTEN / ONVOLTOOID VERLEDEN

De romans *De geruchten* en *Onvoltooid verleden* zijn in het eerste hoofdstuk gedefinieerd als toe-eigeningen. Dit impliceert een verdere stap weg van de oorspronkelijke bron, namelijk de *Oedipus* van Seneca. Zo zijn er hier geen woordelijke parallellen meer, aangezien het geen rechtstreekse of onrechtstreekse vertaling of adaptatie is van Seneca. Toch zijn er duidelijke tekstuele allusies op de Oedipusmythe in het tweeluik en deze worden in dit hoofdstuk blootgelegd. De allusies op deze mythe zijn echter slechts één aspect van de vele verwijzingen in het net van intertekstualiteit dat het tweeluik *De geruchten / Onvoltooid verleden* is. Zo zijn er bijvoorbeeld heel wat Bijbelse verwijzingen en wordt er onder meer verwezen naar andere mythologische verhalen, zoals die van Attis en de tijdsgod Kronos (De Geest 2005: 286, 294). De mythe van Oedipus is dus niet het kernverhaal van deze romans, maar functioneert als achterliggende structuur om bepaalde verbanden te leggen.

We zagen reeds in *Blindeman* dat Claus ook andere bronnen van het Oedipusverhaal verwerkt dan Seneca's tragedie, door de homoseksualiteit van het personage Lannoo (cf. supra). Ook in deze prozawerken speelt niet alleen de senecaanse tragedie een rol bij de allusies op de Oedipusmythe, maar hebben daarnaast ook andere interpretaties een invloed, zoals die van Sophocles en, op prominente wijze, die van Freud. Bij de imitatio zal dan ook een deelhoofdstuk gewijd worden aan wat nu de specifieke invloed van Seneca is in dit tweeluik. Bij de transformatio wordt de freudiaanse interpretatie toegelicht, aangezien die de grootste invloed lijkt na te laten.

In *De geruchten* keert René Catrijsse, een deserteur uit de koloniale oorlog, terug naar zijn dorp, het West-Vlaamse Alegem. Deze terugkomst veroorzaakt heel wat spanningen en geruchten, zowel binnen zijn gezin als in de gemeenschap van het dorp. Vanuit verschillende vertelperspectieven komt de lezer uiteindelijk het verhaal van René en zijn familie te weten, waarbij de grens tussen waarheid en gerucht echter steeds vaag blijft. *Onvoltooid verleden* is het verhaal van de broer van René, Noël Catrijsse. Hij vertelt aan de ex-politiecommissaris Blaute hoe hij, bijna per ongeluk, enkele moorden op zijn geweten heeft. Zijn verleden blijft hem achtervolgen als een bloedhond. In beide romans kunnen enkele geïmiteerde en getransformeerde structuren worden aangeduid, die een duidelijk verwerking van het Oedipusverhaal aangeven.

5.1 IMITATIO

5.1.1 TEKSTUELE ALLUSIES

5.1.1.1 De pest

Sinds de terugkomst van René worden verschillende mensen in het dorp geteisterd door een ziekte. De symptomen zijn blauwe bulten, een blauwige schijn en koortsachtig zweten. Verschillende slachtoffers bekopen het uiteindelijk met hun leven. René is de eerste die de symptomen vertoont:

‘Renés rug glinstert, over het hele oppervlak zijn er bulten en over die bulten is een netwerk van ongenezen kerven, donkerrode voren, evenwijdig, als met een riek bewerkt (DG, p. 32).’⁷

Net als bij Seneca’s en bij Claus’ *Oedipus* is de centrale vraag in de roman: vanwaar komt deze besmettelijke ziekte? Wie is de schuldige? Al snel wordt René door de dorpsbewoners, en door ex-commissaris Blaute in het bijzonder, aangeduid als de invoerder van de ziekte: ‘[H]et is wel eigenaardige dat de miserie die over onze streek is gestreken begonnen is op de dag of rond de tijd dat de oudste Catrijsse is teruggekeerd’ (DG, p. 109). Er is dus een duidelijke parallel tussen Alegem en Thebe, twee steden die aangetast worden door de pest, en tussen René en Oedipus, die als schuldigen worden aangewezen.

Ook de lezer krijgt het vermoeden dat René werkelijk de bron van de ziekte is, onder meer doordat hij ‘verkracht’ wordt door de apin Marie:

“Marie Marie”. Zij strekte haar arm naar hem uit, trok hem behoedzaam naar zich toe, in haar geur van knoflook, *khat* en drek. Zij keek hem bedaard aan, wreef haar beweeglijk glanzende neus langs zijn mouw.

Zij liet hem niet los, ook niet toen ze een paar bladeren *khat* verfrommelde en in zijn mond stopte. René kauwde driftig. Hij wou haar van zich afduwen, **zijn hand gleed uit langs haar natte nekplooiën, langs de onthaarde plekken op haar borst, langs haar van olie druipende tepels**. Een diep gegorgel weerklonk. Zij geeuwde. De saffraangele tanden. Toen omklemde zij hem. De stalen handboei deed haar pijn, zij rukte aan haar pols, **terwijl haar machtige lichaam René helemaal omvatte**. De woedende schokken namen niet in geweld af, toen Marie een vrolijke snurk gaf en Renés kogelvrij vest aan

⁷ In dit hoofdstuk zal ik de verwijzingen naar de romen *De geruchten* aanduiden met de afkorting DG en de verwijzingen naar *Onvoltooid verleden* met OV.

rafels scheurde. **Toen drongen de klauwen diep in zijn rug.** Als vleeshaken (...) **en toen voelde hij niets anders dan de dierlijke hitte die zijn geslacht verschroeide'**(DG, p. 217-218, eigen nadruk).

Bovenstaand fragment wijst op een zeer nauw lichamelijk contact tussen René en de apin waarbij René zeker kan zijn besmet. Bovendien is er tussen de eerste reeks van slachtoffers een duidelijke aaneenschakeling van lichamelijk contact, te beginnen bij René: René knijpt de muil van Georges, de hond van Félicien, dicht, waarna de hond als eerste sterft (DG, p.22). Vervolgens sterft Félicien, die 'Georges zelfs bij hem [heeft] laten slapen' (DG, p. 63). Postbode Edmond Staelens raakte het voorhoofd van Félicien aan voor zijn dood en sterft vervolgens ook (DG, p. 68). Het dertienjarige meisje Lucie steekt een geldbiljet dat ze van Edmond kreeg in haar mond en in haar vagina (DG, p. 72). Het volgende slachtoffer is de conciërge, bij wie Lucie een reepje chocolade in de mond stak en daarna 'beet de conciërge zachtjes in haar wijsvinger, likte tussen haar vingers, slobberde aan haar handpalm' (DG, p. 74). Door deze kettingreactie lijkt het zeer waarschijnlijk dat René inderdaad de ziekte in Afrika heeft opgedaan en vervolgens verspreid heeft in Alegem.

Het is echter uiterst merkwaardig dat de mensen met wie hij het meeste contact heeft, zoals zijn familieleden en de vrouwen waarmee hij seksuele betrekking heeft, van de ziekte gespaard blijven. Bovendien wordt aan het einde van de roman een andere oorzaak vermeld: de 'parasiet (...) die tegelijkertijd zou bestaan uit cyclospora van frambozen uit Guatemala en bacteria voortkomend uit de melkfabriek van Alegem' (DG, p. 220). Aangezien deze bacterie verklaard is als de boosdoener in 'het laboratorium van Prof. Maereback' (ibidem), lijkt ook dit een plausibele verklaring, wat impliceert dat René toch niet de invoerder van de ziekte zou zijn. Nochtans zijn de verschijnselen gelijktijdig verdwenen met René. Hoewel de zoektocht naar de oorzaak van de pest in *De geruchten* centraal staat, blijft het antwoord ambigu. Elke dorpsgenoot heeft zijn eigen waarheid, zoals wellicht ook elke lezer een eigen interpretatie gevormd heeft aan het einde van het boek.

Hoe dan ook zien we hier een invalshoek terugkomen die ook in Claus' theatrale Oedipusbewerkingen *Oedipus, naar Seneca* en *Blindeman* voorkomt: de drang van het volk om een schuldige aan te duiden, ook al is de beschuldiging ongefundeerd. De pest heeft hier echter een dubbele lading: enerzijds gaat het om de werkelijke ziekte waardoor de bevolking van Alegem getroffen is, anderzijds staat de pest symbool voor de geruchten zelf. De dorpsbewoners hebben immers een ziekelijke neiging om geruchten te doen ontstaan en ze in het dorp rond te strooien als een besmettelijke ziekte. De lezer krijgt informatie vanuit verschillende subjectieve vertelperspectieven, wat het heel moeilijk maakt om nog te onderscheiden wat waarheid is en

wat slechts een gerucht. Deze metafoor bevat bovendien een commentaar op de Vlaamse kleinburgerlijkheid, die overigens in het volledige oeuvre van Claus dikwijls aan de kaak gesteld wordt, zoals ook in *Blindeman* (cf. supra).

5.1.1.2 Wij, het koor

Ook het traditionele koor uit de antieke tragedie is aanwezig in *De geruchten*. Bepaalde hoofdstukken worden getiteld met 'Wij' om het vertelperspectief aan te duiden. 'Wij' bestaat uit een doorsnee van de dorpsbevolking. Deze groep heeft een gelijkaardige functie als het koor. Zij geven immers vanuit het café met de veelbetekende naam 'De Doofpot' commentaar op de gebeurtenissen uit de stad, met als meest sensationele gebeurtenis de terugkeer van René:

“[G]e kunt nooit raden wie dat ik gezien heb. Ge gaat schrikken. Zoals ik. En ik ben nochtans niet schrikachtig.”

“Zeg het, Félicien.” (...)

“De oudste van de Catrijsses.”

“Zeg dat het niet waar is” (DG, p. 39).

Later worden de gesprekken gedomineerd door de opeenvolgende sterfgevallen: 'Wij spraken over niets anders meer in De Doofpot, in het dorp, in de streek' (DG, p. 100). Daarnaast functioneert dit koor van cafégangers ook als een bode die de lezer achtergrondinformatie geeft over de overige personages. Zo wordt in het café verteld hoe Noël Catrijsse gevallen is op de tandem en zo aan zijn geheugenverlies is beginnen lijden (p. 46-49) en wordt ook door hen het verdere verloop van de hoofdpersonages uit de doeken gedaan (p. 220-223). Deze 'verslaggeving' is echter uiterst subjectief en niet altijd betrouwbaar, net zoals het door de volledige roman heen moeilijk is om een betrouwbare vertelinstantie te vinden.

Het 'koor' speelt hier een minder actieve rol dan in de hierboven besproken theaterstukken van Claus. Zij trachten de Oedipusfiguur er niet zelf van te overtuigen dat hij de sterfgevallen in het dorp op zijn geweten heeft. Wel zijn ze gretig op zoek naar een 'zondebok' (cf. supra). Er is nauwelijks interactie tussen René en het koor, op een uitzondering na. Wanneer de gevel van de winkel van de familie Catrijsse is beklad met hakenkruisen, wil René de ex-commissaris Blaute een boodschap brengen. Blaute is op dat moment echter niet in café De Doofpot, waardoor hij de boodschap aan de cafébaas meldt:

‘Die zwarte kruisen, die blijven op onze gevel staan, zodat iedere bezoeker van Alegem kan zien hoe achterlijk Alegem is. Voor geen honderdduizend frank mag dat onnozel brandmerk weg. En zeg aan meneer Ex, als er ook maar één... Ooit...’ (DG, p. 122)

Door zijn boodschap aan de cafébaas te richten komt ze terecht bij 'het volk van Alegem'. René wijst hen op hun kortzichtigheid. Los daarvan komt het volk amper in contact met René. De functie van het koor lijkt hier weer nauwer aan te sluiten bij Seneca's gebruik van het koor in vergelijking met dat van Claus in *Oedipus, naar Seneca* en *Blindeman*. Ook bij Seneca is er immers geen dialoog tussen de protagonisten en het koor, terwijl dat bij de theaterstukken van Claus wel frequent gebeurt.

Wel is de rol van het 'koor' of het volk in *De geruchten* bepalend voor de interpretatie van de gebeurtenissen. De lezer krijgt immers dikwijls een kijk op de gebeurtenissen door de kortzichtige bril van de dorpsbewoners. Meester Arsène waarschuwt de cafégangsters, en indirect ook de lezer, voor de impact van deze visies:

'[E]lk gerucht wordt geschiedenis. (...) Alstublieft opgelet. Het gezichtspunt van de geruchten, de definities die anderen geven op geruchten, opgelet, het worden gauw complexe interacties, en woorden doen daar niet veel goeds aan, woorden, oordelen, andermans accenten.' (DG, p. 101)

5.1.1.3 Oedipale personages

5.1.1.3.1 René

René wordt in *De geruchten* sterk geassocieerd met Oedipus. Hij wordt aangeduid als de veroorzaker van de pest, wat een eerste associatie is (cf. supra). Daarnaast neemt hij van bij het begin letterlijk de plaats in van de vaderfiguur (die echter zijn stiefvader blijkt te zijn) (Raat 2000: 279): 'Die persoon is zijn zoon, René, die uit het niets is opgedoken na bijna drie jaar en nu in die zetel bij de kachel zit alsof hij nooit geweten heeft dat het zijn vaders plek was' (DG, p. 7). De relatie met zijn moeder Alma is liefdevol en soms zelfs seksueel getint (De Geest 2005: 288):

'Ik heb stinkende vreemdelingen op de bek gezoend en haar daar, met schuim op haar bovenlip, nooit aangeraakt, laat staan gestreeld, nooit de amberkleurige jukbeenderen, de klamme nek waar zwarte krulhaartjes op gekleefd zijn, gekust. Nooit het web van rimpels bij haar ooghoeken' (DG, p. 23).

Aan twee kwalen die in Claus' oeuvre functioneren als 'Oedipusemblemen' lijdt ook René: blindheid en gewonde voeten (Claes 1984(a): 103). Bert Van Raemdonck somde reeds deze oedipale verwijzingen op in zijn scriptie (Van Raemdonck 1999: 54). Naar de gezwollen voeten wordt slechts één keer verwezen:

'Hij liep trager, op schrijnende voetzolen. Pellagra? Nee, zei de Kap, ge hebt er de symptomen van maar dat is het niet' (DG, p. 122).

Naar de blindheid wordt meerdere malen verwezen (Van Raemdonck 1999: 54-55). Enkele voorbeelden:

‘Dolf vraag of René verse koffie wil. René schudt zijn hoofd, met dichtgeperste ogen’ (DG, p. 11).

“‘Hij is ziek,’ zegt Noël.

“Zegt dat wel,” zegt Dolf. “Zij hebben hem daar in het leger zot en ziek gedraaid. En volgens mij moet hij brillen. Hij perst aldoor zijn ogen toe.” (DG, p. 29)

‘René drinkt met zijn ogen toe. Zijn lid is gezwollen’ (DG, p. 130)

‘Ik dronk me nog blinder’ (DG p. 131)

We zien ook een echo van het ‘zien ondanks de blindheid,’ wat Oedipus ervaart nadat hij zich de ogen uit heeft gestoken:

‘Wij reden door de huizenhoge stofwolken. Als kamelen, zei Charlie. Zoals de kamelen die door hun dikke wimpers kunnen kijken maar ook door hun dichte oogleden, zo dun is hun vel daar’ (DG, p. 127)

Deze passage is te vergelijken met volgende regels uit respectievelijk Claus’ *Oedipus* en sterker nog met die van *Blindeman*:

‘Wat ik voel, wat mijn vingers nu zien
Dat is mijn waar gezicht’ (Claus 1971: 90).

‘In de tijd dat ik zag
Was ik stekeblind’ (Claus 1985: 96).

Oedipus was werkelijk blind wanneer hij kon zien en zag pas het licht eens hij voor zijn schande geboet had door zijn ogen uit te steken. Ook hierop wordt gealludeerd in *De geruchten* via de vergelijking met de kamelen.

5.1.1.3.2 Noël

De parallellen tussen Noël en Oedipus zijn veel minder talrijk en veel dubieuzer. In *De geruchten* blijft dit beperkt tot de liefdevolle band met Alma, de afwezigheid van een sterke vaderfiguur en zijn uiteindelijke huwelijk met het ‘moetje’ (DG, p. 221) Alice, in wiens naam bovendien de naam van Alma weerklinkt (Van Raemdonck 1999: 57). Wat de vaderrelatie betreft, heeft Noël evenwel een veel sterkere genegenheid voor Dolf dan René. Enkele keren wordt in een hoofdstuk van Noël immers expliciet naar Dolf verwezen als ‘zijn’ (p. 32) of ‘mijn’ vader (pp. 118 en 116). Bovendien leeft Noël evenzeer mee met zijn vader als met zijn moeder en zijn broer: ‘Ik

wou dat ik wist wat ik voor René en voor mijn moeder kon doen. Of voor mijn vader' (DG p. 161). De rivaliteit tussen vader en zoon, die wel bij René en Dolf aanwezig is, is dus niet te vinden bij Noël en Dolf.

Ook in *Onvoltooid verleden* is de parallel met Oedipus niet overheersend. Toch krijgen we reeds in het begin van het verhaal één van de door Claes als typisch bestempelde Oedipusemblemen: 'Ik kreeg met moeite mijn schoenen aan, met mijn gezwollen voeten' (OV, p. 9). Een dergelijke verwijzing op een van de eerste pagina's maakt de lezer meteen alert op de oedipale ondertoon van de roman. Daarna blijven de duidelijke verwijzingen echter uit door de hele roman heen. De verwijzing naar Oedipus wordt echter wel weerspiegeld in de relaties die Noël aangaat met zijn omgeving en helpt om deze relaties beter te begrijpen (Van Raemdonck 1999: 112). Noël is immers op zoek naar een moederfiguur om lief te hebben, of een meisje om die moederfiguur te vervangen. (Van Raemdonck 1999: 113). Telkens hij zo iemand heeft, wordt die relatie echter afgebroken of is ze niet bevredigend. Zijn echte moeder Alma is reeds gestorven (OV, p. 92-93). Zijn echtgenote Alice, die haar verving, heeft hij vermoord, hoewel hij het aanvankelijk laat uitschijnen dat ze zelf is opgestapt. Camilla, de oudere prostituee met wie hij een vertrouwensband had en die ook als moederfiguur optrad, sterft ook (Van Raemdonck 1999: 113). In Judith zien we een echo van het personage Julia uit *De geruchten*: een seksuele partner voor Noël die echter onbereikbaar blijft (ibidem). Ook een vrouw met wie hij een normale seksuele relatie zou kunnen aangaan, om zo los te komen van de moederfiguur, wordt dus niet gevonden. De seksuele partner als surrogaat voor de moeder verwijst echter reeds naar de psychoanalytische interpretatie van het Oedipusverhaal, wat verder besproken wordt onder het deelhoofdstuk transformatio.

Een andere reden om Noël te associëren met Oedipus, is de link die er is tussen Noël en zijn broer René. Zowel in *De geruchten* als in *Onvoltooid verleden* treedt Noël op als een afgezwakte vorm van zijn broer. Steeds worden de broers met elkaar vergeleken en altijd komt René er als de sterkste uit. Dit concluderen de mensen uit Noël's omgeving, en ook Noël zelf. Enkele tekstfragmenten illustreren dit:

'René was de beste uit zijn klas. Noël de tweede.' (DG, p. 46)

'[Alice] zei: Jongen, ik heb niets tegen je, wij zijn alleen niet gemaakt om samen te leven. Ik was toch beter met je broer getrouwd.' (OV, p. 14)

"'Je bent nooit een durver geweest,'" zei [Camilla], "En dat is maar goed ook. Je broer was een durver.'" (OV, p. 45)

'Hij lette niet op mij. Opzettelijk niet. Omdat ik mijn broer niet waard was.' (OV, p. 126)

Alma probeert René en Noël evenwaardig te achten, maar slaagt daar niet altijd in:

‘Ik wil mijn twee zonen gelijk behandelen. Het hondenjong dat nu zit te staren, te veel dat hij een woord zegt, en de andere, de beschadigde Noël. (...)

Wat ik ook mis is de banjo van Noël. Meester Arsène zei het: “Wie nooit Noël op zijn banjo heeft horen spelen op een schone zomeravond bij het water, weet niet wat kunst is.”

Soms vraag ik me af, als er maar één mag overleven, wie van de twee onder de trein of in een beerput mag gegooid worden. Ik mag niet zo met het lot spelen. Mag niet, Alma. Speel liever met het lot van de Koloniale Loterij.

Als ik een telefoon had. “Mijnheer Bijttebier, mag ik even mijn zoon Noël spreken?” (DG, p. 26)

Hoewel Alma haar uiterste best doet om haar beide zonen gelijk te behandelen, lijkt het onuitgesproken antwoord op de vraag welke van de twee onder de trein mag gegooid worden, Noël te zijn, onder meer doordat hij genoemd wordt vlak voor en vlak na deze gedachte.

Daarnaast zijn er nog een aantal elementen waarin Noël de zwakkere versie van René blijkt te zijn. Beide personages worden immers vereenzelvigd met Apollo. René moet de god Apollo uitbeelden in de klas bij Meester Arsène en Noël wordt met Apollo in verband gebracht via het banjospelen. Tijdens zijn val, waarbij hij overigens nog de woorden ‘en de god Apollo daalde over de velden!’ (DG, p. 47) uitroept, lijkt hij het contact met Apollo volledig te verliezen. Daarna speelt hij immers nooit meer op zijn banjo. Noël verliest dus zijn connectie met de god Apollo. Ook in de relatie met Julia moet Noël het onderspit delven. Hij mag immers enkel anaal seksuele betrekking met haar hebben (DG, p. 155), terwijl ze haar werkelijke ontmaagding ‘opgespaard’ heeft voor René (DG, p. 190). Ten slotte wijst ook de manier waarop Noël’s collega’s hem ‘Broer’ noemen erop dat hij slechts de ‘broer van’ is (Van Raemdonck 1999: 114).

Zoals Noël dus op vele gebieden een verzwakt spiegelbeeld vormt van zijn broer René, zo komt ook de parallel met Oedipus slechts in een verzwakte doch zekere vorm voor in zijn personage.

5.1.1.3.3 Judith

Een merkwaardig en complex Oedipusfiguur in *Onvoltooid verleden* is Judith. Hier hebben we een sekseomkering van de oedipale structuur: de Oedipusfiguur is vrouwelijk en de Jokastefiguur is in dit geval een man, namelijk Noël. Toch is de vaderfiguur niet op zijn beurt vervangen door een vrouw. Er treden immers nog twee vaderfiguren op, namelijk meneer Cantillon en notaris Albrecht:

‘Zij zei dat zij drie vaders had. De ene, Cantillon, God hebbe zijn ziel, die onder het arduin ligt, de tweede Albrecht, nu terechtgesteld, en een derde die onbekend wenste te blijven, of liever de onbekende waar Nedjma met geen woord over wilde spreken, iemand die in de bar *Tricky* was geweest en zich daarna nooit meer gemeld had. Twee vaders van de drie, Cantillon en Albrecht, hadden Nedjma uit België weggejaagd in de zwarte armen van de onrechtvaardige priesters van haar geboorteland.’ (OV, p. 147)

Judith komt uit Algerije terug naar haar geboortedorp in België om haar moeder Nedjma te wreken, zoals Oedipus terugkeerde naar zijn geboortedorp. Nedjma was, samen met Judith, het land uitgezet door toedoen van meneer Cantillon en notaris Albrecht (cf. fragment hierboven). Daar werden ze beschermd door een wapenhandelaar, die echter snel vermoord werd. Daarna werd Nedjma verdacht van complotten en werd zij op afschuwelijke wijze vermoord: “s Ochtends lag haar hoofd, bot afgezaagd, in de riool. Met een zonnebril op, omdat zij geen ogen meer had en met een zwartkanten broekje tussen haar tanden,” (OV, p. 170). Zodoende hebben Cantillon en Albrecht onrechtstreeks de dood van Nedjma op hun geweten.

De *Laius*figuur wordt hier dus door drie personages vertegenwoordigd: enerzijds is Nedjma *Laius*, aangezien het haar dood is die gewroken wordt, zoals *Laiüs*’ dood gewroken wordt op Oedipus. Anderzijds zijn meneer Cantillon en notaris Albrecht *Laius*. Notaris Albrecht wordt immers vermoord door Judith, zijn mogelijke dochter, met de hulp van Noël. Aangezien meneer Cantillon reeds overleden is, kan ze hem niet meer vermoorden. Toch wreekt ze zich door op zijn graf te urineren:

‘Zij plaatste haar voeten op de steen, bleef loeren naar de koperen naam, trok haar jurk op, hurkte neer, trok haar broekje opzij, keurde mij geen blik waardig, en plaste op de naam. Het duurde, de straal was amberkleurig en spatte flonkerend tegen de steen, tegen de chrysanten, tegen haar benen. Zij had het al die tijd opgehouden. Zij wachtte tot de laatste druppels en toen, eindelijk, lachte zij mij toe,’ (OV, p. 129-130).

Aan het einde van de roman, wanneer Judith aan het sterven is, komt Noël te weten dat hij de werkelijke vader is:

“‘Je bent in de bar *Tricky* in slaap gevallen.”

“Wie?”

“Jij. En je verse vrouw Alice. En nog iemand. En die iemand was Nedjma. En Nedjma was vruchtbaar. Zij had drie klanten die dag, twaalf oktober. En een ervan was uitverkoren. De liefste. Meneer Koekegoed” (OV, p. 174).

De lezer weet dat met 'meneer Koekegoed' Noël bedoeld wordt, aangezien Judith hem reeds eerder zo noemde: 'Wat kan hij daarmee bedoeld hebben, meneertje, koekepeertje, koekegoed?' (OV, p. 131).

De relatie tussen Noël en Judith is seksueel getint. Soms denkt Noël aan haar wanneer hij naar de seksueel getinte foto's van het jonge meisje Flora kijkt:

'Soms keek ik een halfuur naar Flora het polaroidmeisje. Soms schoof ik over haar gezicht dat van Judith. Dat deed ik niet lang. Het is gevaarlijk om dit te doen' (OV, p. 85).

Judith laat Noël kijken naar haar naakte lichaam:

'Toen Judith terugkwam uit de badkamer, was zij naakt. (...) "Kijk," zei zij. "Kijk naar mij." Ik werd dronkener dan tevoren. Ik strekte mijn hand naar haar uit. Zij duwde mijn hand opzij.

"Je mag me zien," zei zij, "helemaal. Want ik heb je uitverkoren boven alle mannen."

(...) Ik keek naar haar voorhoofd, haar oren met de ringen, de halfopen mond, de sleutelbeenderen, de tepels, de plooi waar haar navel zat, het begin van de donkere spleet tussen de donkere krullen, de dijen, de knieën als van een kalfje, de linkerenkel met het gouden bandje, de lange voeten die op de mijne leken' (OV, p. 132-133).

De toevoeging 'de lange voeten die op de mijne leken' is nog een aanwijzing dat Noël de werkelijke vader is van Judith. Judith en Noël hebben ook het bed gedeeld: 'Drie kwartier lang heeft Judith daarna in het bed van Angèle in mijn armen gelegen,' (OV, p. 170). Nergens is er echter sprake van werkelijk seksueel contact. Wanneer Noël haar immers wil aanraken, 'duwde zij zijn hand opzij' (cf. fragment hierboven).

Wat opvallend is aan deze complexe oedipale relatie, is dat de Jokastefiguur, namelijk Noël, niet weet dat hij de vader is van Judith tot op het einde van de roman. Wanneer hij haar dus wil aanraken, weet hij niet dat zij zijn dochter is. Judith, de Oedipusfiguur, is wel op de hoogte van de bloedband. Ten opzichte van de besproken theaterstukken, *Oedipus, naar Seneca* en *Blindeman*, is het schuld bewustzijn ook verschoven naar een andere speler in het spel. Vreemd is dit echter niet. Het is tenslotte nog steeds de vrouwelijke figuur die zich bewust is van de bloedrelatie, wat aansluit bij Claus' geloof in het matriarchaat en de dominerende rol van de vrouw (cf. supra). Ook in *Onvoltooid verleden* wordt Noël immers gemanipuleerd door Judith, zoals Oedipus in Claus' oedipale theaterstukken werd gemanipuleerd door Jokaste.

Tijdens het verhoor, dat zich na alle gebeurtenissen afspeelt, voelt Noël echter geen wroeging omtrent zijn seksuele interesse in Judith, ook al weet hij dan dat hij haar biologische vader is. Hij heeft er integendeel zelfs spijt van dat hij toch geen betrekking heeft gehad met haar:

“Nog een nachtje slapen,” zei zij en glimlachte. Waarom heb ik haar toen niet gestreeld, geaaid, gekust? Het is mijn eeuwige schuld.’ (OV, p. 168-169)

‘Ik had het moeten doen. Zelfs al brulde zij van de pijn. Ik had haar moeten strelen. Beter de pijn dan het niets. Ik had haar moeten nemen, zelfs al is het honderd keer door de wet verboden en bestraft met levenslang. Met levenslange schuld.’ (OV, p. 173)

Uit bovenstaande fragmenten blijkt dat Noël hoe dan ook in zijn opzicht een eeuwig durende schuld met zich meedraagt, of hij haar nu ooit bemind had of niet. Noël is zich immers meer en meer bewust van de ‘erfzonde’ die volgens hem over de familie Catrijsse ligt en die nu ook bij hem naar boven is gekomen:

‘Ik dacht: Nu ben ik zo zot en zo wreed en zo krapuleus als mijn broer. Alleen wist hij dat hij zo was, terwijl ik het met mij meegedragen heb al die jaren zonder te beseffen dat ik de vuiligheid in mijn hersenen en mijn ziek lijf gekoesterd heb in een kapotte bedrieglijke jas van goedheid en goedertierigheid.’ (OV, p. 154)

Deze erfzonde haalt Noël reeds aan in *De geruchten*: ‘We hebben allemaal miserie met de erfzonde, de eerste vervloeking, maar waarom ik méér (denkt René) dan een ander?’ (DG, p. 117). Hier wijst Noël er reeds op dat de erfzonde René meer lijkt te treffen dan de andere mensen. Het lijkt hier echter niet zozeer te gaan om de erfzonde in de christelijke betekenis, maar om een erfelijke vloek die over de familie rust. Deze vloek achtervolgt Noël als een onvoltooid verleden. De verderfelijke erfzonde wordt gesymboliseerd door de honden die steeds in Noël's dromen voorkomen.

‘Het was de twaalfde september. Ik werd zwetend wakker door de warmte en door de honden.

Het zijn doggen, gevlekt, een meter hoog, een stuk of zeven, het bloed druipt uit hun bek en hun kop is plat als van een bulterriër, maar ik heb hun soort nog nooit in het echt gezien. Met die klodderige bloedige snoet woelen ze in de aarde zodat er kluiten klei in het rond spatten. Zij snauwen en hijgen, maar je hoort het geluid niet.’ (OV, p. 8)

Deze ‘doggen’ verwijzen bovendien naar de ‘sneeuwbeesten’ uit *De geruchten* die Alma en René achtervolgden. Dit wijst erop dat ook zij door de erfzonde getroffen waren.

‘Het waren dezelfde doggen met hun geluidloos geblaf maar voor het eerst waren ze wit, hun vachten leken ingesmeerd met een korrelige laag ijs, zij hielden hun lijven dicht bij elkaar, alsof er daar door wrijving of copulatie nieuwe doggen ontstonden, teven met tietten die jongen bleven werpen, hun oren waren ijspegels, het bloed dat uit hun bekken stroomde was ook sneeuw wit, en ik hoorde hun tanden die beenderen vermorzelden. Ik krijste. Judith veegde met een hoek van het beddenlaken mijn voorhoofd af. “Toe nu,” zei zij. “Toe nu.”

“De sneeuwbeesten,” zei ik.’ (OV, p. 154)

Op het einde drukt Noël dan ook zijn wens uit om als zo’n hond behandeld te worden:

‘Ik wil de hond zijn die als hij eenmaal mensenvlees heeft gegeten, afgemaakt moet worden. Men moet mij afmaken.’ (OV, p. 174).

De laatste wens van Noël is dus een wens tot zelfvernietiging, wat bovendien een echo is van Jokastes zelfmoord.

5.1.2 SENECAANSE INTERPRETATIES

Een aantal elementen uit de Senecaanse *Oedipus* worden wel degelijk overgenomen in het tweeluik *De geruchten / Onvoltooid verleden*. Ten eerste is er opnieuw de allesoverheersende pest, die reeds aan bod kwam bij de tekstuele allusies (cf. supra). Een tweede element is de verscheidenheid aan religies. Bij Seneca komen immers zowel “antieke goden” (dei, 199; deos, 201), een stoïcijnse god (cf. vs. 980-997) [als] gedesacraliseerde goden als Apollo en Bacchus’ voor (Decreus 1992: 50). In *De geruchten* en *Onvoltooid verleden* krijgt zowel de katholieke religie als de god Apollo een rol. Claus stelt in *De geruchten* de heidense en de christelijke cultuur tegenover elkaar. Volgens Raat wordt de heidense cultuur vertegenwoordigd door René en de christelijke door Noël (Raat 2000: 282).⁸ Deze vertegenwoordiging is echter verwisselbaar. Ook Noël wordt immers geassocieerd met Apollo, al lijkt hij het contact met hem te verliezen bij zijn val (cf. supra). Toch blijft zijn bijnaam ‘Zotte Pollo’ afgeleid van Apollo. Bovendien blijft de god Noël achtervolgen. Zo duikt hij ook op in *Onvoltooid verleden*:

‘Op de vensterbank stond het zelfde porseleinen beeldje als de vorige keer, de melkwitte jongeling met het opgebonden vrouwenhaar die zich vasthield aan een boomstam met

⁸ Voor een uitgebreide verhandeling omtrent de christelijke en heidense vertegenwoordiging in *De geruchten*, zie Raat 2000, p. 281-285

afgeknotte takken. In de andere hand droeg hij een lier. Tegen zijn knie stond een boog met pijlen.' (OV, p. 134)

De beschrijving van het beeldje is een beschrijving van Apollo. Noël herkent de god echter niet, al voelt hij zich wel op een of andere manier met hem verbonden. Het beeldje was hem immers ook bij het vorige bezoek aan de notaris opgevallen (OV, p. 71). Daarnaast wordt René ook soms met de christelijke godsdienst verbonden. Zo zegt Dolf, wanneer Noël René's veters dichtknoopt: 'Waarom wast hij René's voeten niet, zoals Maria Magdalena?' (DG, p. 54). Wanneer Eerwaarde Heer Lamantijn bovendien de parabel van de Verloren Zoon vertelt (DG, p. 140-142), legt het volk al snel de link met René (DG, p. 144-145).

Een derde aspect dat aanwezig is in *De geruchten* en *Onvoltooid verleden* en afkomstig is van Seneca, is de vloek die over de familie rust. Noël haalt de 'erfzonde' voor de eerste maal aan in *De geruchten* (p. 117) en die blijft hem achtervolgen in de gesymboliseerde vorm van de meute honden (cf. supra). Ook Alma en René werden door deze erfzonde geteisterd. Er rust een ware vloek op de familie Catrijsse. Deze familievloek is ook een element dat heel sterk aanwezig is in de *Oedipus* van Seneca. Motto en Clark spreken immers over Seneca's *Oedipus*, 'with its recurrent brooding imagery of the curse upon the entire Cadmean line,' wanneer ze de verschillen ten opzichte van Sophocles' tragedie bespreken (Motto en Clark 1977: 41). De familievloek komt in de mythologie chronologisch het eerst voor bij Laius, die door Pelops vervloekt wordt (cf. supra). Deze vloek teistert vervolgens zijn zoon Oedipus, die van bij zijn geboorte reeds verdoemd was: 'saeculi crimen uagor/ odium deorum, iuris exitium sacri/ qua luce primum spiritus hausit rudes/ iam morte dignus' (Seneca vs. 875/878). Fitch en McElduff zien het orakel in de senecaanse tragedie als een metafoor voor deze familievloek (Fitch en McElduff 2002: 23). Ook hierin ligt een link naar *De geruchten* en *Onvoltooid verleden*. Noël en René worden immers beiden geassocieerd met de god Apollo (cf. supra). Apollo staat, als de godheid die bij het orakel van Delphi aangeropen wordt, metonymisch symbool voor het orakel.

Omtrent deze orakelvloek verwijzen Fitch en McElduff naar het concept van 'zelfconstructie'. De personages uit de tragedies van Seneca zijn op zoek naar een identiteit en vinden die in de voorspellingen die over hen gedaan zijn. Ze gaan hun gedrag aanpassen aan de voorspelling, omdat ze zo hun eigen identiteit kunnen vormen, zij het een verdoemde. Wanneer Oedipus zichzelf de 'misdad van de eeuw' en de 'haat van de goden' noemt (cf. fragment), krijgt zijn identiteit immers een invulling (Fitch en McElduff 2002: 23). Bovendien is deze vervloeking een excuus voor hun handelingen (ibidem). In *Oedipus, naar Seneca* treedt er iets gelijkaardigs op. Oedipus' identiteit gaat hier niet alleen beantwoorden aan wat het orakel over hem vertelde, maar ook aan wat het volk over hem vertelt (cf. supra). Ook in *De geruchten* is er een belangrijke

rol weg gelegd voor 'datgene wat verteld wordt', of kortweg de geruchten. De geruchten lijken waarheden te worden. Daarnaast zijn in *Onvoltooid verleden* de moorden die Noël pleegt het gevolg van een identiteitscrisis (Van Raemdonck 1999: 114). Hij is het beste voorbeeld van hoe de familievloek gebruikt, of misbruikt, wordt als excuus voor zijn daden.

5.2 TRANSFORMATIO: PSYCHOANALYTISCHE INTERPRETATIE

Rond de eeuwwisseling van de 19^e naar de 20^e eeuw werd de Oedipusmythe geïnterpreteerd door psychoanalyticus Sigmund Freud. Deze interpretatie had een zodanig grote invloed dat zij de receptie van de Oedipusmythe nadien hoe dan ook kleurde. Ook Claus speelt met deze interpretatie in zijn oedipaal oeuvre. Dit spel onthult soms een kritisch houding ten opzichte van de analyticus (Claes 1984(a): 101). Hoe dan ook komen bepaalde freudiaanse structuren frequent voor in het werk van Claus. Opmerkelijk is dat de analyse van Freud sterk gekleurd is door de senecaanse versie van *Oedipus*. Seneca was immers een vaak gelezen auteur van de Renaissance tot het einde van de achttiende eeuw. Toen de tragedie van Sophocles daarna opnieuw opgang maakt in West-Europa, was de receptie daarvan reeds gekleurd door de senecaanse *Oedipus* (Ahl 2008: 22-23). De manier waarop Freud de mythe van Oedipus analyseert, en in het bijzonder de rol van het noodlot daarbij, sluit beter aan bij Seneca's Oedipus dan bij die van Sophocles (Ahl 2008: 26). Freud behandelt het noodlot immers als een aspect dat eigen is aan het verhaal van Oedipus en dat optreedt als een bepalende en onoverwinbare instantie, zoals dat ook bij Seneca het geval is (ibidem). In Sophocles' tragedie wordt nergens het woord 'noodlot' uitgesproken en is er enkel sprake van een 'goddelijke voorzienigheid', waarbij de goden wel op de hoogte zijn van wat de toekomst zal brengen, doch dit zelf niet bepaald hebben (Ahl 2008: 29).

We krijgen dus een complexe ketting van beïnvloeding: Sophocles had een invloed op Seneca. Seneca had op zijn beurt een invloed op de literatuur in de 16^e en 17^e eeuw. Toen vervolgens Sophocles weer op het voorplan trad, was zijn receptie beïnvloed door Seneca's versie die nog vers in het geheugen zat. Freud heeft zich bewust beroept op Sophocles, maar heeft via die senecaanse receptie toch ook onbewust een sterke invloed van Seneca ondergaan. Al deze interpretaties vinden bovendien een plaats bij Claus. Toch heeft Freud, ondanks zijn senecaanse inslag, ook een aantal nieuwe aspecten aan de Oedipusreceptie toegevoegd, die specifiek psychoanalytisch getint zijn. De psychoanalytische inslag was in *Oedipus, naar Seneca* en *Blindeman* niet prominent aanwezig. Het tweeluik *De geruchten / Onvoltooid verleden* bevat echter tal van dergelijke specifieke freudiaanse allusies, waarvan de belangrijkste hier besproken worden.

5.2.1 OEDIPUSCOMPLEX

De relaties tussen moeder en zoon en tussen vader en zoon vertonen in dit tweeluik vrijwel altijd een oedipuscomplex. De kern van het oedipuscomplex verwoordt Freud als volgt:

‘The son, even as a small child, begins to develop an especial tenderness for his mother, whom he considers as his own property, and feels his father to be a rival who puts into question his individual possession.’ (Freud 1920)

Het complex is genoemd naar de Oedipusmythe, aangezien daar de structuren van het complex in een extreme vorm voorkomen. De rivaliteit ten opzichte van de vader mondt immers uit in vadermoord en de tederheid voor de moeder in een incestueus huwelijk. Normaliter wordt dit complex overwonnen in de pubertijd, waarbij de zoon zich met de vader gaat identificeren en zich losmaakt van de moeder door de directe seksuele verlangens uit te stellen (Claes 1984(a): 99). Wanneer dit complex niet overwonnen wordt, kan dit gepaard gaan met castratieangst, i.e. ‘the reaction to sexual intimidation or restriction, ascribed to the father, of early infantile sexuality’ (Freud 1920). Gevolgen van dit onoverwonnen oedipuscomplex en de daarmee gepaard gaande castratieangst zijn ‘afwijkende’ vormen van seksuele geaardheid, zoals homoseksualiteit of pedofilie (Claes 1984(a): 100). Deze freudiaanse complexen worden besproken in de volgende deelhoofdstukken.

De relaties van René en Noël met hun moeder- en vaderfiguur Dolf en Alma zijn reeds in het hoofdstuk van de imitatio uitvoerig besproken (cf. supra). Deze relaties vertonen duidelijk de structuren van het oedipuscomplex. René neemt letterlijk de plaats in van Dolf en heeft een tedere en soms zelfs seksueel getinte relatie met Alma (cf. supra). Soms wordt zij echter ook door hem afgewezen: ‘Mijn moeder wil een kompres leggen op mijn nek. Ik weer haar opnieuw af,’ (DG, p. 21). Dit spel van afstoten en aantrekken met de moederfiguur is typisch voor de freudiaanse interpretatie van de Oedipusmythe (Weisgerber 1970: 43-44). Noël tracht dan weer zonder veel succes los te komen van de moederfiguur door een seksuele relatie aan te gaan met een vrouw, maar kan daar niet in slagen (cf. supra).

5.2.2 CASTRATIEANGST

Ook van de consequenties van het oedipuscomplex blijven René en Noël niet gespaard. Beide mannen hebben te kampen met castratieangst (Van Raemdonck 1999: pp. 55 en 57). Deze castratieangst wordt gesymboliseerd door de blindheid of de gezwollen voeten. De gezwollen voet geldt immers als een fallussymbool en de doorboring daarvan staat symbool voor castratie. Ook de zelfverblindings is te interpreteren als zelfcastratie (Claes 1984(a): 100). Enkele keren

wordt René's slechtheid vermeld in het bijzijn van de prostituee Camilla en met vermelding van zijn naakt geslachtsdeel (Van Raemdonck 1999: 55):

'René keek peinzend naar de broek die op zijn enkels lag. Hij perste zijn ogen dicht.' (DG, p. 129)

'René drinkt met zijn ogen toe. Zijn lid is gekrompen.' (DG, p. 130).

Bij Noël komt de castratieangst het duidelijkst naar boven in *Onvoltooid verleden*. De moorden die hij uitvoert zijn immers een manier om af te rekenen met zijn oedipuscomplex (Van Raemdonck 1999: 114). Een eerste illustratie hiervan is de manier waarop hij de ogen van Dekerpel met een mes uitsteekt (ibidem). Een tweede illustratie is bovendien de letterlijke castratie van het lijk van Dekerpel: "God sta me bij," en ik hakte zijn lul eraf,' (OV, p. 103). Ook hier probeert Noël zijn eigen castratieangst te verdringen door ze te projecteren op Dekerpel.

5.2.3 SEKSUELE AFWIJKINGEN

Naast de castratieangst zijn er ook symptomen van de afwijkende seksuele geaardheid. Zo vertoont Noël pedofiel gedrag in *Onvoltooid verleden*. In de roman duiken immers hier en daar de sporen van Noëls voorliefde voor jonge meisjes op. Hij krijgt bijvoorbeeld een erectie wanneer hij naar de polaroidfoto's van het jonge meisje Flora kijkt:

'Ik herinner me dat toen ik de foto's met de vingertoppen bij de hoeken oppakte, zoals ons geleerd is, dat de nagel van mijn wijsvinger in het tafeltapijt bleef haken en scheurde en dat ik "Au" riep en dat ik een erectie had.' (OV, p. 29)

Ook op de aanraking van een kind dat zijn pols vastpakt om naar zijn horloge te kijken, reageert Noël nogal hevig:

'Ik heb het meisje opgetild (...) en toen ik het kind optilde was het het meisje dat zich verweerde, hoe meer ze zich verweerde, des te geweldiger drukte ik het tegen mij aan. "Zot, zot!" riep het meisje.

En het is bekend dat je 't einde van je kracht niet kent.

Niet met een kind.

Je hebt dat meisje gezoend. Daar zijn ook getuigen van.

In haar nek, heel even.' (OV, p. 162-163)

Het is echter opmerkelijk dat deze pedofiele neigingen net datgene zijn waarvan hij Dekerpel beschuldigt en waarvoor hij hem 'aan het gerecht [wou overleveren]. Op [z]ijn manier,' (OV, p. 48). Jan Lensen bestempelt dit als 'inherente transgressie', waarbij 'het subject bepaalde

kwaliteiten, verlangens, gevoelens dat het binnen zichzelf weigert, [verstoot] en localiseert (...) in een externe Andere,' (Lensen 2005: 310-311). Noël onderdrukt dus zijn eigen perversiteit door ze te projecteren op Dekerpel.

René wordt dan weer (wellicht valselijk) beschuldigd van homoseksualiteit, vanwege zijn sterke vriendschap met zijn collega-deserteur Charlie, die hij vaak ontmoet in het bos om nog een aantal zaken te regelen omtrent de verdeling van de 'stenen' die ze meebrachten uit Afrika. Onder meer Van Hoof interpreteert deze samenkomsten als seksueel:

“En dat [René] zich, 's nachts vooral, ophoudt in het Letebos, in het gezelschap van een man, waarschijnlijk een deserteur zoals hij.”

“Wij moeten voorzichtig zijn met geruchten. Zij worden zo gauw een waarheid, een soort waarheid.” (...)

Om de ongelovige priester op zijn plaats te zetten zegt hij: “Onze facteur, God hebbe zijn ziel, zei mij dat René ontuchtige handelingen verrichtte met die andere, die ongeïdentificeerde persoon.” (...)

“René Catrijsse zat op zijn knieën, met zijn hoofd tegen het onderlijf van de andere.” (DG, p. 77-79)

In het conservatieve Alegem wordt homofilie wel degelijk gezien als een afwijkende seksuele geaardheid waarbij 'ontuchtige handelingen' verricht worden. Zoals de priester echter reeds waarschuwt, moeten we voorzichtig zijn met geruchten. René zelf ontkent immers deze homofilie relatie:

[René] zegt dat hij gaat telefoneren.

“Naar uw vriend?” vraagt moeder.

Hij, blik neerwaarts. Blauwe lippen samengeperst.

“Ziet ge hem gaarne?” vraagt moeder.

“Niet op de manier waarop gij denkt.” (DG, p. 116)

Bovendien is er in de hoofdstukken vanuit René's vertelperspectief nergens een vorm van genegenheid jegens Charlie te vinden. Daarbovenop toont René wel degelijk interesse in het vrouwelijke geslacht. Hij gaat immers langs bij de prostituee Camilla en heeft betrekking met Julia. René kan zicht tegen het einde van de roman dan ook wel ontdoen van zijn oedipuscomplex. Noël, die zoals gewoonlijk zijn broer niet kan evenaren, slaagt daar niet in. Daarvan getuigt de spijt die hij heeft omdat hij toch geen betrekking heeft gehad met Judith (cf. supra).

5.4 TUSSENCONCLUSIE

In *De geruchten en Onvoltooid verleden* wordt er op een minder directe manier gebruik gemaakt van Seneca. Toch is zijn invloed onmiskenbaar aanwezig. Niet alleen door rechtstreekse aspecten van navolging, zoals de nadruk op de familievloek, maar ook via recentere interpretaties die door hem beïnvloed zijn, zoals die van Freud en, niet te vergeten, die van hemzelf in zijn eerdere bewerkingen, namelijk *Blindeman* en *Oedipus, naar Seneca*.

Aspecten van transformatio zijn ten eerste de verwikkeling met vele andere mythische verhalen die elk op hun beurt bijdragen tot het hoofdverhaal dat draait rond een familie in een klein, conservatief dorpje. Het opmerkelijkste aspect van afwijking dat specifiek op de allusies met het Oedipusverhaal is gericht, is de grote nadruk op de freudiaanse interpretatie. In deze werken is Seneca niet meer het te aemuleren model, maar wel een van de vele schakels die bijdragen tot het spel met de traditie dat Claus maar al te graag speelt:

‘Je bent als schrijver toch geen tak die in de lucht hangt, je bent een boom met droesem en wortels. Je staat toch in een traditie, of je wilt of niet.’ (Claus in Schaevers 2004: 193)

CONCLUSIE

Van *Oedipus, naar Seneca*, via *Blindeman*, naar het tweeluik *De geruchten / Onvoltooid verleden*, is er een evolutie op te merken waarin Seneca een steeds minder centrale plaats inneemt. Waar de senecaanse Oedipusmythe in *Oedipus, naar Seneca* immers nog het hoofdverhaal was, is dat in *Blindeman* reeds gereduceerd tot een binnenverhaal, met enkele parallellen in het kaderverhaal. In de prozawerken is de senecaanse Oedipus gereduceerd tot een van de vele inspiratiebronnen waarmee een intertekstuele relatie is aangegaan. Wel is de interpretatie die Claus geeft aan Seneca's Oedipus in *Oedipus, naar Seneca* nog steeds voelbaar in *Blindeman* en in mindere mate ook in *De geruchten* en *Onvoltooid verleden*.

Toch zijn er een aantal elementen die Claus in *Oedipus, naar Seneca* overneemt van zijn Romeinse voorganger en deze elementen blijven in een bepaalde mate doorwerken tot in de romans. Een eerste element daarvan is de alomtegenwoordigheid van de pest, die de volledige bevolking in de ban houdt. De moderne pestvorm van de atoomoorlog hangt zwaarmoedig in de lucht op de scène bij *Blindeman* en de uitbrekende ziekte wordt het belangrijkste gespreksonderwerp van het volk in *De geruchten*. In de drie bewerkingen van Claus wordt gezocht naar de oorsprong van dit kwaad, in *Oedipus, naar Seneca* en *De geruchten* op een heel koortsachtige manier, in *Blindeman* eerder terloops. Een bevredigend antwoord wordt echter nooit gevonden. Een tweede senecaanse element dat overblijft is de nadruk op het gruwelijke. In *Oedipus, naar Seneca* en *Blindeman* worden vrijwel alle gruwelijkheden uit Seneca's *Oedipus* uitgebeeld op de scène, wat bloederige taferelen met zich meebrengt. In *Blindeman* wordt dit bovendien extra in de verf gezet door het apocalyptische decor. Ook in *De geruchten* en *Onvoltooid verleden* ontbreekt het niet aan gruwel: er doen zich talrijke sterfgevallen voor die uitvoerig beschreven worden, de oorlogsscènes uit Kongo worden beschreven en ook Noël bedrijft het ene wansmakelijke misdrijf na het andere. Ten derde speelt de religie in elk van de werken een prominente rol. Bovendien is telkens zowel het heidens godendom als de moderne vorm van katholicisme vertegenwoordigd. Elke vorm van godsdienst wordt echter steeds op een ontmantelende manier benaderd. De godsdiensten blijken immers tekort te schieten als troostvorm en vormen bovendien de voedingsbodem voor het conservatisme van de burgers. Daarvan getuigt de veroordeling van homoseksualiteit door de Kerk, die zowel in *Blindeman* als in *De geruchten* voorkomt.

Door al de bovenstaande elementen heen sluimert een allesomvattende interpretatie die we ook bij Seneca terugvinden: de onvermijdelijke aanwezigheid van het kwade in de wereld, dat zich

manifesteert in elke mens. Bij Seneca is dit een soort irrationele kracht die sterker is dan de natuur. Bij Claus is die kwaadaardige factor eerder als een duivelse kiem die in elke mens verborgen zit en op elk moment kan ontluiken. Hoewel er immers nooit een eenduidige zondebok kan worden aangeduid die de pest op zijn geweten heeft, zijn er in elke Oedipusverwerking wel enkele schuldigen aan te duiden en dat zijn telkens mensen. In *Oedipus, naar Seneca* werden in dit onderzoek immers de schuld en de manipulatieve kracht van het koor en van Jokaste ontluisterd. In *Blindeman* is de oorzaak van de pestsituatie de nucleaire oorlog, die tenslotte ook door mensen wordt gevoerd. In *De geruchten* duidt de metafoor van de pest die naar de geruchten verwijst op de menselijke aard. Daarnaast worden ons in *De geruchten* en *Onvoltooid verleden* stuk voor stuk mensen voorgeschoteld die, al dan niet goed verborgen, heel duivelse kanten hebben. Het resultaat is bij beide auteurs hetzelfde: de mens verliest zijn zinnen en laat zijn natuurlijke driften het overnemen. Dit is niet alleen het geval bij de hoofdpersonages René en Noël, maar ook bij vele randpersonages, zoals de postbode Edmond Staelens en de conciërge, die beiden pedofiele neigingen te hebben, de manipulatieve Judith en haar extremistische vriend Rachid, de collega's van Noël die hem keer op keer kleineren en zo zijn er nog talrijke personen aan te duiden. Zoals het motto van *Onvoltooid verleden* immers aangeeft: '[D]e mens moet toch iets doen met zijn medemens, hem plagen of hem vogelen.'

De transformatio in Claus' bewerkingen manifesteert zich voornamelijk in het relevant maken van de mythe via recontextualisering. In *Oedipus, naar Seneca* blijft dit nog enigszins beperkt tot de religie die gedeeltelijk wordt omgevormd tot het katholicisme, in *Blindeman* en in de romans krijgen we een volledige moderne setting in het Vlaanderen van de 2^e helft van de 20^e eeuw. Daarnaast wordt aan de schuld kwestie in de werken van Claus beantwoord in een of andere menselijke vorm, zoals reeds vermeld, terwijl dit bij Seneca eerder een irrationele kracht is. Achter deze schuld kwestie schuilt er bij zowel Seneca als Claus echter een reflectie of, sterker nog, kritiek op de maatschappij. De maatschappijen van beide auteurs verschillen danig van elkaar en de getransformeerde schuld kwestie is daarvan het resultaat.

Bovenstaand onderzoek heeft aangewezen dat grenzen tussen navolging en transformatie niet altijd scherp afgelijnd zijn, maar dat de twee veeleer in elkaar overvloeien. Veel overgenomen elementen zijn toch op een of andere manier ook aangepast, zoals de religie. Anderzijds schuilt in de transformaties dikwijls nog een vorm van imitatie, zoals de aangepaste schuld kwestie toch nog steeds een vorm van maatschappelijke reflectie is.

De manier waarop Claus Seneca interpreteert sluit goed aan bij de huidige receptie van Seneca, die, na een eeuwenlange veroordeling van inferioriteit, de laatste decennia eindelijk weer zijn

verdiende plaats in de literatuurgeschiedenis toegekend krijgt. Na een aanzienlijke invloed op het Franse en Elizabethaanse theater in de 16^e en 17^e eeuw op onder meer Corneille, Racine en Shakespeare, werd hij in de 18^e eeuw genegeerd en in de 19^e en vroege 20^e eeuw zelfs verfoeid (Boyle 1983:3). Hij werd echter weer opgepikt in de latere 20^e eeuw door auteurs die het 'groteske' gehalte van zijn tragedies bewonderden, zoals Antonin Artaud, Flaubert, Nabokov en Beckett (Motto en Clark 1977: 42). Dat senecaanse groteske dat gevonden wordt in de moderne literatuur, werd door Motto en Clark als volgt gekenmerkt:

'(1) nature and natural order are subverted in favor of the monstrous, the inhuman, (2) distortion is introduced to alter normal symmetric, shapes and sizes, and (3) in a sinister manner, the diabolic overflows into everyday life.' (Motto en Clark 1977: 42)

Deze elementen komen min of meer overeen met de imitatio van Seneca bij Claus, waardoor hij bij het rijtje kan aansluiten. Hij zou echter geen rasechte 'transformator' zijn als hij niet ook hier zijn eigen invalshoek aan gaf. Het 'monsterlijke' dat in het citaat wordt gelijkgesteld aan het 'onmenselijke', wordt bij Claus immers een intrinsiek menselijk aspect.

Een aantal ondervindingen in deze scriptie wijzen op de mogelijkheden voor verder onderzoek. Zo stuitte ik ten eerste op enkele moeilijkheden omtrent de definiëring van de verschillende bewerkingen. Het onderzoek naar literaire adaptaties staat nog niet helemaal op punt. Tot nu toe wordt er immers vaak teruggerepen naar theorieën omtrent film- of musicaladaptaties. De studie van Julie Sanders, *Adaptation and Appropriation*, is reeds een stap in de goede richting, maar is toch ook nog te vaak gericht op de 'genrewissel' bij adaptaties. In dit theoretische discours is er dus zeker nog ruimte voor uitbreiding en nuancering.

Ten tweede is dit onderzoek slechts een heel kleine schakel in het brede veld waartoe het behoort, namelijk de receptiestudie van de antieke elementen in het oeuvre van Hugo Claus. Talrijke studies in verband hiermee kunnen nog worden aangevat. Ten eerste zijn er nog antieke schrijvers die hun stempel gedrukt hebben op het oeuvre van Claus, zoals Seneca's voorganger Sophocles. De theaterstukken *Het huis van Labdakos* (1977) en *In Kolonos* (1986) zijn daar een voorbeeld van, waarin Claus opnieuw aan de slag gaat met de mythe van Oedipus. Naast deze mythe zijn er echter nog talrijke antieke verhalen die in een al dan niet gecondenseerde vorm opduiken in de werken van Hugo Claus. De uitgebreide scriptie van Bert van Raemdonck over *De geruchten* en *Onvoltooid verleden* (1999) geeft daarvan al heel wat prijs, maar dit zijn slechts twee romans van de talrijke die Claus nog geschreven heeft na de doctoraatsscriptie van Paul Claes. Naast theater en proza is er bovendien nog de poëzie, die ook doorspekt zit met antieke allusies. Enkel al in het antiek geladen gedeelte biedt Claus dus nog veel stof tot onderzoek, maar

ook op vele andere terreinen, die in dit onderzoek niet aan bod kwamen, moeten nog verkend worden in zijn late werk. Zoals ik reeds in de inleiding aanhaalde: de Clausstudie is nooit afgerond.

BRONNENLIJST

AFBEELDING VOORBLAD

Blanka Heirman en Hugo Van Den Berghe als Yolanda en Omer in *Blindeman* in de schouwburg, archief NTGent, 1985

PRIMAIRE BRONNEN

Claus, Hugo, *Blindeman*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1985

Claus, Hugo, *De Geruchten*, De Bezige Bij, Amsterdam 1996

Claus, Hugo, *Oedipus, naar Seneca*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1971

Claus, Hugo, *Onvoltooid verleden*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1998

Seneca, Lucius Annaeus, *Oedipus*, <http://www.thelatinlibrary.com/sen/sen.oedipus.shtml>

Programmaboekje bij *Blindeman*, Nederlands Toneel Gent, 1985

SECUNDAIRE BRONNEN

Ahl, Frederick, *Two Faces of Oedipus, an introductory Essay*, in: *Two Faces of Oedipus, Sophocles' Oedipus Tyrannus and Seneca's Oedipus*, Cornell University, 2008, p. 1-132

Boyle, A.J., *Seneca Tragicus, Ramus Essays on Senecan Drama*, Aureal Publication, Victoria, 1983

Claes, Paul, *Claus-reading*, Manteau, Antwerpen, 1984(b)

Claes, Paul, *De mot zit in de mythe. Hugo Claus en de oudheid*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1984(a)

Claus, Hugo, *Groepsportret, een leven in citaten*, bijeengebracht door Mark Schaevers, De Bezige Bij, Amsterdam, 2004

Conte, G.B., *Latin Literature, a History*, vertaald door Solodow, J.B., The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1994, p. 401-425

Decreus, Freddy, *Van Oedipus naar Blindeman, van Seneca naar Claus*, in *Dodelijke dikke wolken*, p. 23-73, Climensie, Leiden, 1992

De Geest, Dirk, 'De verschijnselen zijn verdwenen. Ons dorp is gered.' De geruchten als 'streekroman', in: Wilemeersch, Georges (ed.), *Het teken van de ram. Bijdragen tot de Clausstudie 4*, De Bezige Bij, Amsterdam, 2005, p. 279-297

De Pourcq, Maarten, *Classical Reception Studies: Reconceptualizing the Study of the Classical Tradition*, in: *The International Journal of the Humanities* 2012 (9), p. 219-225

Fitch, John G., en McElduff, Siobhan, *Construction of the Self in Senecan Drama*, in: *Mnemosyne* 55, 2002, p. 18-40

Freud, Sigmund, *A General Introduction to Psychoanalysis*, translated by Stanley Hall, G., Horace Liveright, Inc., New York, 1920, <http://www.gutenberg.org/files/38219/38219-h/38219-h.htm>

Lensen, Jan, *Betekeningen van een verdoemde. Een profiel van Noël Catrijsse in Onvoltooid verleden*, in: Wildemeersch, Georges (ed.) *Het teken van de ram. Bijdragen tot de Clausstudie 4*, De Bezige Bij, Amsterdam, 2005, p. 299-316

Milton, John, *Translation Studies and Adaptation Studies*, in: Pym, Antony en Perekrestenko, Alexander (ed.), *Translation Research Projects 2*, Intercultural Studies Group, Universitat Rovira I Virgilo, 2009, p. 51-58

Motto, Anna Lydia en Clark, John R., "There's Something wrong with the Sun": *Seneca's Oedipus and the Moderne Grotesque*, in: *The Classical Bulletin*, 54, 1977, p. 41- 44

Pratt, Norma, *Seneca's drama*, The University of North Carolina Press, 1983

Raat, G.F.H., *Een monotone ophoping van mimetische gehoorzaamheid, Over De Geruchten en de kritiek*, in: *Het teken van de ram. Bijdragen tot de Clausstudie 3*, De Bezige Bij, Amsterdam, 2000, p. 273-289

Raw, Laurence, *Translation, Adaptation and Transformation*, Continuum Advances in Translation, London, 2012

Sanders, Julie, *Adaptation and Appropriation*, Routledge, Oxfordshire, 2006

Scherf, Johannes, *Laius*, in Cancik, Hubert en Schneider, Helmuth (ed.), *Brill's New Pauly*, Brill Online, 2014, <http://brillonline.nl/entries/brill-s-new-pauly/laius-e628990?s.num=0&s.q=Laius>

Seijlhouwer, Marc, Nucleaire winter dreigt nog steeds, kernoorlog heeft groot effect op klimaat, in: *Wetenschap*²⁴, 2011, <http://www.wetenschap24.nl/nieuws/artikelen/2011/mei/Nucleaire-winter-dreigt-nog-steeds.html>

Sklenár, R., *Seneca, Oedipus 980-994: How Stoic a Chorus?* In: *The Classical Journal*, 103, 2007-2008, p. 183-194

Toury, Gideon, *Descriptive Translation Studies – and beyond (Revised edition)*, John Benjamins Publishing Company., Amsterdam/Philadelphia, 2012

Van Raemdonck, Bert, *De duivel probeert van alles : intra- en intertekstuele patronen in Hugo Claus' tweeluik De geruchten en Onvoltooid verleden*, Universiteit Gent, 1999

Venuti, Laurence, *Adaptation, Translation, Critique*, in *Journal of Visual Culture* 2007 (6), p. 25-43

Weisgerber, Jean, *Hugo Claus, experiment en traditie*, A.W. Sijthoff, Leiden, 1970

Wildemeersch, Georges, *Hugo Claus, of Oedipus in het paradijs*, Brugge, Sonnevile, 1973