

Ødipusmyten hos Sophokles og Jean Cocteau¹

af Steffen Lund Jørgensen

Denne artikel beskæftiger sig med Sophokles' *Oedipus Tyrannus* og Jean Cocteaus reception af dette værk i de to tragedier *Oedipe-Roi* og *La Machine Infernale*. Artiklen falder i to kapitler, der primært er helliget analyser og fortolkninger af de tre værker.

'Spectateurs!

*On se représente toujours la Grèce comme une colonne blanche. Imaginez maintenant un lieu brûlé, aride, sous un ciel farouche...'*²

Disse indledende ord af prologen til Jean Cocteaus *Oedipe-Roi*, skrevet i 1925 og opført i 1937, tjener umiddelbart til at katalysere tilskuernes fantasi. I dybere forstand giver de imidlertid udtryk for en væsentlig del af, hvad der kendetegnede det 20. århundredes forhold til den græsk-romerske oldtid. Cocteaus opgør med den nære fortids, klassicismens, forhold til den fjernere fortid, den klassiske oldtid, og dens betydning for nutiden har i første omgang intet at gøre med historisk *rekonstruktion*. Som verberne *'se représenter'* og *'imaginer'* lader ane, handler det derimod om klassicismens og samtidens divergerende *konstruktion* af oldtiden.

Som følge af grundlæggelsen af en række nye videnskaber (fx antropologi, psykologi og sociologi) oplevede det 20. århundrede et hidtil uset samspil mellem videnskabernes *rekonstruktion* og den klassiske traditions *konstruktion* af den græsk-romerske oldtid. T.S. Eliot sammenfattede i sit essay *Euripides and Professor Murray* (1920) betydningen af denne udvikling: *'The Greek is no longer the awe-inspiring Belvedere of Winckelmann, Goethe, and Schopenhauer... And we rea-*

-
1. Denne artikel er en revideret udgave af en eksamensopgave, som blev indleveret til den ny eksamensform *Antikken i europæisk litteratur* på Københavns Universitet. Artiklen beskæftiger sig – i lighed med Cocteau – kun med Ødipusmyten hos Sophokles, som den findes i *Oedipus Tyrannus*. Jeg vil gerne takke David Bloch og Ivar Gjørup for mange gode forslag til forbedringer.
 2. *Oeuvres Complètes V* (1948), p. 103. Henvisningerne til Cocteaus *Oedipe-Roi* (OR) og *La Machine Infernale* (LMI) er i det følgende angivet med en forkortelse + sidetal i *Oeuvres Complètes V* (1948).

*lize better how different – not how much more Olympian – were the conditions of the Greek civilization from ours...’.*³

Det er imidlertid ikke nemt at bestemme, hvilken betydning denne udvikling havde for Cocteau. Nogle forskere har uden videre antaget, at Cocteau udformede nogle af sine dramaer som illustrationer af samtidige freudianske teorier.⁴ Min oplevelse af Cocteaus værker er, at han først og fremmest var præget af og tog stilling til helt andre, især æstetiske, poetiske og dramaturgiske, forhold i nutidens og fortidens kunst.

Som man kan læse i Cocteaus poetik, *Le secret professionnel* (1922), var et af Cocteaus primære anliggender som kunstner hans forhold til og personlige udgave af den fundamentalt ny strømning i denne tid, modernismen (som hos Cocteau på ingen måde betyder *afsked med* traditionen, men derimod *et modusskifte i forhold til* traditionen). Derfor har mit anliggende først og fremmest været at undersøge, hvilken betydning mødet med de klassiske værker og den klassiske myte har haft for det dramaturgiske formsprog og æstetikideal i denne modernistiske kunstners *oeuvre*.

Det har været magtpåliggende at forsøge at finde balancen mellem at betone det særegne ved modernistisk reception og samtidig have øje for det faktum, at *alle* kunstnere til *alle* tider – blot i forskellig modus – står i forhold til en tradition, er stedt i en større tematisk og stilistisk kontekst, en med Eliots ord foreløbig *‘ideal order’*.⁵ Eliots *Tradition and the Individual Talent* (1919) har spillet en væsentlig rolle for den overordnede tilgang til den antikke og moderne kunst, mens Lorna Hardwicks *Reception Studies* var særlig nyttig i afsnittet om de arkaiske og tidlig klassiske udgaver af Ødipusmyten.

Udformningen af det antikke og det moderne kapitel kan således beskrives som litterære undersøgelser af Sophokles’ *Oedipus Tyrannus* (herefter *OT*) og Jean Cocteaus reception heraf i *Oedipe-Roi* (*OR*) og *La Machine Infernale* (*LMI*). Begge kapitler indledes af et kort diakront vue over de litterære og stilistiske udviklingslinier, der – med mine øjne – forekommer at have haft størst be-

3. Eliot (1951b), p. 63.

4. Belli (1969), p. 3-19.

5. Eliot (1951c), p. 15.

tydning for receptionen hos henholdsvis Sophokles og Cocteau. Som baggrundsmateriale for fortolkningen af Sophokles' *OT* kan det være nyttigt at kende de arkaiske og tidlig klassiske kilder til Ødipusmyten. På samme måde kan en skitse af det klassiske franske teaters reception af Aristoteles' *Poetik* og en fremdragelse af de betydeligste af de klassicistiske stilistiske doktriner illustrere, på hvilken baggrund Cocteau skabte sine dramaer. En basal viden om det klassiske franske teater er måske særlig væsentlig for forståelsen af Cocteaus værker, da hans modernisme på én og samme tid var utroligt nyskabende og klassisk bevidst.

Kapitel I. Ødipusmyten i oldtiden og i *Oedipus Tyrannus*

I det 5. århundredes Athen var den thebanske mytekreds blandt tragediedigternes favoritter. Alle tre store tragediedigtere dramatiserede mytekredsen med selvstændig kreativitet og efter deres konkrete dramaturgiske behov. Den eneste overleverede tragedie om denne mytekreds, som er opført før *OT*, er Aischylos' *Syn mod Theben*. En kort behandling af denne kan give os et billede af Sophokles' efter alt at dømme meget selvstændige og opfindsomme dramatisering af Ødipusmyten. Herefter følger en analyse af *OT* med særligt henblik på den dramaturgiske komposition – især Sophokles' konstruktion af plottet –, karakterskildringen af Ødipus og dramaets drivkraft eller drivkræfter. Først skal vi dog kaste et blik på Ødipusmyten i arkaisk og tidlig klassisk tid.⁶

Ødipusmyten før Sophokles

På trods af de græske myters betragtelige tendens til variation tyder alt på, at grækerne selv opfattede den enkelte myte, fx om Ødipus, som én og den samme.⁷ Varianterne skyldes på den ene side myternes utrolige tilpasningsevne og på den anden side tilpasningsvillige modtagere, som var i besiddelse af det mytologiske

6. Det er svært at vurdere, hvilken indflydelse Ødipusmyten i sine forskellige former i arkaisk tid har haft på Sophokles og de andre tragediedigtere. Ikke desto mindre synes det rimeligt at forsøge at rekonstruere Sophokles' mulige baggrund, så længe man ikke uden videre identificerer denne rekonstruerede og hypotetiske Ødipusmyte med den eller dem, som Sophokles selv kendte.

7. Tortzen (2004), p. 35-36.

substrat.⁸ Selvom myterne først og fremmest har levet deres liv gennem den mundtlige fortælling, må en rekonstruktion af det mytologiske substrat i sagens natur især hvile på skriftlige kilder, der ligesom den mundtlige fortælling forudsatte dette substrat. Det er i denne sammenhæng vigtigt at understrege, at afsenderens behandling af myten i tragedien er fundamentalt anderledes end i dagligdagens “ammestuehistorier”. Afsenderen har i dette tilfælde udvalgt og arbejdet bevidst dramaturgisk med myten, tilrettelagt og fundet på nyt. Tragedierne adskiller sig fra den “almindelige myte”, fordi *[elles] sont des oeuvres écrites, des productions littéraires individualisées dans le temps et dans l'espace et dont aucune n'a à proprement parler de parallèle,* sådan som Jean-Pierre Vernant og Pierre Vidal-Naquet har beskrevet det.⁹ Dertil kommer, at tragedierne er tænkt og skal fortolkes performativt.¹⁰

Allerede fra begyndelsen af den episke tradition, sådan som vi kender den, var den thebanske og trojanske mytekreds de berømteste og mest anvendte blandt rhapsoder og digtere.¹¹ Den thebanske mytekreds er en perifer del af såvel Hesiods *Værker og dage* og *Theogonien* som Homers *Iliade* og *Odyssé*, men i nu tabte episke værker har den tydeligvis været omdrejningspunktet, fx i *Oidipodeia* og *Thebaiden*.

I *Værker og dage* berøres Ødipusmyten kun indirekte i en meget generel, kortfattet og lidt uklar beretning om, hvad vi må antage er Eteokles' og Polyneikes' kamp om magten efter Ødipus.¹² Hesiod fortæller faktisk kun, at skrækkelig krig gjorde det af med den nye slægt, helteslægten, enten ved syvportestaden, Theben, *μαρναμένους μήλων ἔνεκ' Οἰδιπόδαο* eller ved Troja *Ἑλένης ἔνεκ' ἠυκόμοιο*.¹³ Der er

8. Tortzen (2004), p. 32-33.

9. Vernant & Vidal-Naquet (1972), p. 8.

10. Et grundlæggende værk inden for performance studies i græsk tragedie er Oliver Taplin (1978; ny udgave 2003).

11. West (1978), p. 191.

12. *Værker og Dage* 156-65: *αὐτὰρ ἐπεὶ καὶ τοῦτο γένος κατὰ γαῖα κάλυψεν, / αὐτίς ἔτ' ἄλλο τέταρτον ἐπὶ χθονὶ πουλυβοτείρῃ / Ζεὺς Κρονίδης ποίησε, δικαιοτέρον καὶ ἄρειον, / ἀνδρῶν ἠρώων θείου γένος, οἳ καλέονται / ἡμίθεοι, προτέρη γενεὴ κατ' ἀπίρονα γαῖαν. / καὶ τοὺς μὲν πόλεμος τε κακὸς καὶ φύλοπις αἰνή / τοὺς μὲν ὑφ' ἐπταπύλῳ θήβῃ, Καδμηίδι γαίῃ, / ὤλεσε μαρναμένους μήλων ἔνεκ' Οἰδιπόδαο, / τοὺς δὲ καὶ ἐν νήεσσιν ὑπὲρ μέγα λαῖτμα θαλάσσης / ἐς Τροίην ἀγαγὼν Ἑλένης ἔνεκ' ἠυκόμοιο.*

13. Vedrørende spørgsmålet om, hvorvidt *μήλων* skal forstås konkret eller som symbol på Ødipus' magt og rigdom, se fx Kamerbeek (1967), p. 3.

en vis parallelitet i den korte opsummering, hvori Hesiod har uddestilleret de to store episke traditioner til deres hovedårsager og resultat: helteslægtenes død i kamp. I *Theogonien* fortæller Hesiod desuden om en anden af Thebens ulykker, nemlig Sphinxen, som her kaldes Φίκ' ὀλοήν og som derudover alene beskrives som Καδμείοισιν ὄλεθρον.¹⁴

Det er ganske givet den samme store krig, som vi hører om i *Iliadens* fjerde sang. Her minder Agamemnon Diomedes om faderen Tydeus' bedrifter, bl.a. at han sammen med Polyneikes indsamlede folk til krigen mod Theben.¹⁵ Hesiod og Homer fortæller altså ikke så meget om selve Ødipusmyten, men snarere om tiden derefter, nemlig Eteokles' og Polyneikes' kamp om magten. Da Ødipus omtales i 23. sang, er det således også kun parentetisk. I sin korte beskrivelse af Euryalos fortæller Homer, at *'han kom til begravelsen i Theben, da Ødipus var faldet i kamp.*¹⁶ Denne korte bemærkning er interessant i mindst to henseender: 1) Ødipus blev fejret med begravelse og begravelseslege i Theben efter 2) at være faldet i kamp.¹⁷ Således finder man hos Hesiod og i *Iliaden* ingen direkte henvisning til det, vi normalt forstår som kernen i Ødipusmyten, nemlig fadmordet og det incestuøse forhold til moderen. Derimod er der korte referencer, som synes at forudsætte den variant i modtagerens mytologiske substrat, at Ødipus faldt i kamp og fik en ærværdig begravelse i Theben.

Den eneste passage i hele det overleverede hesiodeiske og homeriske corpus, der giver os en nogenlunde detaljeret version af Ødipusmyten, er Odysseus' genfortælling af sine oplevelser i dødsriget i *Odysseens* 11. sang. Odysseus fortæller, at han efter at have talt med Teiresias og sin mor også mødte andre kendte kvindeskikkelser, deriblandt Ødipus' mor:

14. *Theogonien*, 326: ἡ δ' ἄρα Φίκ' ὀλοήν τέκε Καδμείοισιν ὄλεθρον.

15. *Iliaden*, 4.376-81: ἦτοι μὲν γὰρ ἄτερ πολέμου εἰσῆλθε Μυκήνας/ ξείνος ἄμ' ἀντιθέω Πολυνείκει, λαὸν ἀγείρων / οἱ δὲ τότε ἔστρατόωνθ' ἱερὰ πρὸς τείχεα Θήβης, / καὶ ῥα μάλα λίσσοντο δόμεν κλειτοὺς ἐπικούρους· / οἱ δ' ἔθελον δόμεναι καὶ ἐπήνεον ὡς ἐκέλευον· / ἀλλὰ Ζεὺς ἔτρεψε παραΐσια σήματα φαίνων & *Iliaden*, 4.393-95: δὴ δ' ἡγήτορες ἦσαν, / Μαίωιν Αἰμονίδης, ἐπιείκελος ἀθανάτοισιν. / υἱὸς τ' Αὐτοφόνου, μενεπτόλεμος Πολυφόντης.

16. *Il.*, 23.678-80 (Homer fortæller om Euryalos): Μηκιστῆος υἱὸς Ταλαϊονίδαο ἄνακτος, / ὅς ποτε Θήβασδ' ἦλθε δεδουπότος Οἰδιπόδαο / ἐς τάφον· ἔνθα δὲ πάντας ἐνίκα Καδμείωνας.

17. Denne fortolkning afhænger af den homeriske brug af δουπέω. Her følger jeg Jebb (1893), p. xii.

*'Jeg så Ødipus' mor, den smukke Epikaste,
 som uvidende begik den frygtelige gerning,
 da hun giftede sig med sin søn. Han havde dræbt sin far i kamp,
 førend han giftede sig. Pludselig bekendtgjorde guderne det for menneskene.
 Han herskede i sine lidelser i det skønne Theben
 over kadmeierne pga. gudernes forfærdelige planer.
 Hun gik til Hades, den stærke dørvogter,
 da hun hængte sig i en løkke fra den høje loftsbjælke
 besat af sin sorg. Ham efterlod hun derefter virkelig mange
 pinsler, ja så mange som en mors erinyer fuldbringer.¹⁸*

Der er tre forhold ved denne interessante variant, som påkalder sig særlig opmærksomhed. Vi har her fademordet i kamp (ἐξεναρίξας, 273) og moderen, der uvidende gifter sig med Ødipus. Da det bliver kendt begår moderen selvmord ved at hænge sig, mens Ødipus lever videre. Dette kunne nok kaldes mytens grundtræk, men vi får ingen detaljer, intet dramatisk kød og blod på myten. Derudover er der tre dele, der adskiller sig markant fra OT.

1) *'Pludselig bekendtgjorde guderne det for menneskene.'*¹⁹ Her er det *guderne*, som gør den forfærdelige fortid bekendt for *menneskene*. Passagen giver os altså intet indtryk af, at det er Ødipus *selv*, der søger at erkende sin fortid. Ordet ἄφαρ, som her er oversat med *'pludselig'*, men som ofte kan betyde *'straks'* og *'derpå'*, gav allerede i oldtiden Pausanias kronologiske hovedbrud pga. traditionen om, at Iokaste (eller her: Epikaste) og Ødipus skulle have fået børn:

*'Jeg mener ikke, at han fik nogen børn med hende [Iokaste], og herpå fører jeg
 Homer som vidne; for han digtede således i Odysseen:
 "Jeg så Ødipus' mor, den smukke Epikaste,
 som uvidende begik den alvorlige gerning,
 da hun giftede sig med sin søn. Han havde dræbt sin far i kamp,
 førend han giftede sig. Pludselig [ἄφαρ] bekendtgjorde guderne det for menneskene."
 Hvordan skulle de have gjort det bekendt ἄφαρ, hvis Ødipus fik hele fire børn med*

18. Od. 11.271-80: Μητέρα τ' Οἰδιπόδαο ἴδον, καλὴν Ἐπικάστην, / ἣ μέγα ἔργον ἔρεξεν αἰδρείησι νόοιο, / γημαμένη ᾧ νῦν· ὁ δ' ὄν πατέρ' ἐξεναρίξας / γήμεν· ἄφαρ δ' ἀνάπυστα θεοὶ θέσαν ἀνθρώποισι. / ἀλλ' ὁ μὲν ἐν Θήβη πολυηράτῳ ἄλγεα πάσχων / Καδμείων ἦρασσε θεῶν ὀλοὰς διὰ βουλὰς· / ἣ δ' ἔβη εἰς Αἴδαο πυλάρταο κρατεροῖο, / ἀψαμένη βρόχον αἰπὺν ἀφ' ὑψηλοῖο μελάθρου, / ᾧ ἄχεϊ σχομένη τῷ δ' ἄλγεα κάλλιπ' ὀπίσσω / πολλὰ μάλ', ὅσσα τε μητρὸς Ἐρινύες ἐκτελέουσι.

19. Od. 11.274: ἄφαρ δ' ἀνάπυστα θεοὶ θέσαν ἀνθρώποισι.

*Epikaste?*²⁰

Det var altså langt fra noget fastlagt element i myten, at Ødipus fik børn med Iokaste, og hvis dette ikke udelukkes af ordet ἄφαρ, så kan man i hvert fald fremhæve, at de slet ikke nævnes hos Homer og Hesiod, og at de ifølge Pausanias nævnes som Euryganeias og ikke Iokastes i *Oidipodeia*.

2) *‘Men han herskede i sine lidelser i det skønne Theben over Kadmeierne.’*²¹ Homer lægger i hele stykket en vis vægt på den lidelse (ἄλγεα πάσχων, 275, τῷ δ’ ἄλγεα κάλλιπ’, 279), som gudernes bekendtgørelse medfører, men han specificerer den ikke. Derimod siger han kort, men i forhold til *OT* ret overraskende, at Ødipus herskede videre efter bekendtgørelsen. Der er ingen selvblinding og Kreon overtager ikke magten i byen. Således stemmer *Iliadens* og *Odysseens* beretninger om afslutningen på Ødipus’ liv udmærket overens. Han herskede under stor smerte videre, faldt i krig og fik en ærværdig begravelse i byen.

3) *‘...ja så mange som en mors erinyer fuldbringer.’*²² I Sophokles’ *OT* spiller erinyerne ingen rolle overhovedet. Disse hævn gudinder indeholder hos Homer et element af blodhævn i familieregi. Dette element videreudviklede Aischylos i trilogien, hvori *Syn mod Theben* indgik. Vi hører slet ikke til disse væsener hos Sophokles, der i modsætning til Aischylos har forskudt de overnaturlige kræfters rolle til Delfi, til Apollon.²³

Alt i alt giver de overleverede episke kilder kun indblik i mytens grundtræk. Nærmere detaljer må man søge hos Pherekydes fra Athen og Pindar. Pherekydes fortæller, at *‘Kreon gav Ødipus kongemagten og Laios’ hustru, hans mor Iokaste...’*²⁴ Det er et rimeligt bud, at der på dette tidspunkt har etableret sig en tradition for, at det var Ødipus, der gjorde det af med Sphinxen, som Hesiod alle-

20. Paus. ix. 5. 10 (= OCT V, s.111-12): *παίδας δὲ ἐξ αὐτῆς [τῆς Ἰοκάστης] οὐ δοκῶ οἱ γενέσθαι, μάρτυρι Ὀμήρῳ χρώμενος ὃς ἐποίησεν ἐν Ὀδυσσεΐα (λ 271-4) Μητέρα τ’ Οἰδιπόδαο ἴδου, καλὴν Ἐπικάστην, ἣ μέγα ἔργον ἔρεξεν αἰδρεΐησι νόοιο, ἡ γημαμένη ᾧ νῦν· ὁ δ’ ὄν πατέρ’ ἐξεναρξίας ἡ γῆμεν ἄφαρ δ’ ἀνάπυστα θεοὶ θέσαν ἀνθρώποισιν. ἡ πῶς οὖν ἐποίησαν ἀνάπυστα ἄφαρ εἰ δὴ τέσσαρες ἐκ τῆς Ἐπικάστης ἐγένοντο παῖδες τῷ Οἰδίποδι;*

21. *Od.* 11.275: *ἀλλ’ ὁ μὲν ἐν Θήβῃ πολυηράτῳ ἄλγεα πάσχων / Καδμείων ἦνασσε.*

22. *Od.* 11.280: *ὄσσα τε μητρὸς Ἐρινύες ἐκτελέουσι.*

23. Allerede hos Stesichoros (P. Lille 76 + 73 = Loeb 222A) finder man en slægtsforbandelse foranstaltet af Apollon.

24. F. gr. Hist. 3 F 94: *Οἰδίποδι...Κρέων δίδωσι τὴν βασιλείαν καὶ τὴν γυναῖκα Λαΐου, μητέρα δ’ αὐτοῦ Ἰοκάστην.* Dette kan læses i et scholie til Euripides’ *Phønikerinderne*.

rede havde kaldt '*kadmeernes undergang*', og at han således fik tronen. Det underbygges bl.a. af Pindars allusion til Sphinxens gåde og anvendelse af udtrykket '*Ødipus' visdom*'.²⁵ Det kunne antyde, at Pindar trækker på en tradition for, at Ødipus gættede Sphinxens gåde og på den måde vandt sig adgang til kongetronen. Den delfiske profeti om fadermord optræder for første gang hos Pindar i 2. olympiske sejrsode (480 f.v.t.), hvor han siger følgende: '*Da mødte og dræbte den skæbneramte søn Laios, og han fuldbragte profetien, som for længst var blevet udtalt i Delfi*'.²⁶

Omkring 40 år før opførelsen af Sophokles' *OT* fik Aischylos opført *Syv mod Theben* (467 f.v.t.), som i modsætning til Sophokles' thebanske stykker er forfattet som en del af en narrativt sammenhængende trilogi.²⁷ Her kunne man ligesom i *Orestien* følge den gruopvækkende slægtsforbandelse udspille sig generation for generation. Aischylos' behandling af Ødipusmyten indgår således i en større fortælling om det thebanske kongehus, hvor det gennemgående tema er forbandelse, ulydighed mod gudernes varsler, brud på menneskelivets grundlæggende love (forældremord, incest og brodermord) og erinyernes guddommelige straf.²⁸

Der er to elementer i *Syv mod Theben*, som har særlig vigtighed i forhold til *OT*: 1) oraklet formulerer sit svar til Laios som en betingelse;²⁹ 2) plottet i Aischylos' *Ødipus* må være konstrueret anderledes end hos Sophokles. I *Syv mod Theben* mindes koret (721-791) de nøglebegivenheder, som er gået forud for den ulykkelige situation, hvor broder står over for broder i krig. Koret fortæller om den gamle forseelse (egl. '*overskridelse*', *παρβασία*), hvis effekt varer ved i tre generationer, fordi Laios trodsede Apollon, der '*tre gange ved oraklet i Delfi, i verdens*

25. *Theogonien* 326: Καδμείοισιν ὄλεθρον. Pind. fr. 62: αἶνιγμα παρθένου og Pyth. 4. 263: τὰν Οἰδιπόδα σοφίαν.

26. *Olym.* 2.38-40: ἐξ οὐπερ ἔκτεινε Λαῖου μόριμος υἱὸς/ συναντόμενος, ἐν δὲ Πυθῶνι χρησθὲν/ παλαίφατον τέλεσσε.

27. Det er ikke muligt med sikkerhed at afgøre, hvilket år Sophokles fik antaget sine tre tragedier og sit satyrspil (af hvilke *OT* kun er overleveret) til opførelse ved forårets Store Dionysier i Dionysosteateret, men det er en almindelig antagelse, at de blev opført engang i første halvdel af 420'erne. Se fx Kamerbeek (1967), p. 28-29.

28. Det er på sin plads at gøre opmærksom på, at vor viden om de to stykker, som ledsagede *Syv mod Theben*, er meget begrænset og i høj grad baseret på fortolkninger af den overleverede tragedie. For en grundig diskussion, se Hutchinson 1985.

29. I modsætning til Iokastes beskrivelse af oraklet i *OT*: 711-714.

centrum, udtalte, at han ville redde byen, hvis han døde uden afkom.³⁰ Aischylos har efter alt at dømme ladet Ødipus være på sit højeste, da han erkender sandheden om sin fortid (772-791). Han gjorde det af med Sphinxen og påkaldte sig mere end noget andet menneske gudernes forundring.³¹ Selve erkendelsesprocessen, som hos Sophokles strækker sig over størstedelen af dramaet og til stadighed spændes op og næres af nye forviklinger, må efter alt at dømme have indtruffet mere pludseligt hos Aischylos.³² Foruden de indholdsmæssige forskelle er både behandlingen af og det dramaturgiske sigte med Ødipusmyten altså grundlæggende anderledes hos Aischylos.

Ødipusmyten i Sophokles' *Oedipus Tyrannus*

Sophokles' *OT* har i det 20. og her i begyndelsen af det 21. århundrede været emne for talrige undersøgelser og fortolkninger, som strækker sig helt fra minutiøs dramaturgisk analyse af *OT*'s performative frembringelse af dramatisk effekt³³ til antropologisk strukturalisme, der har undersøgt dramaet som et sociokulturelt fænomen, i hvilket bystatens forestillinger, konflikter og sociale strukturer afspejles, behandles og måske endda sættes til debat.³⁴ Begge tilgange kan efter min mening have sin berettigelse. Der kan være god mening i at tale om det 5. århundrede i Athen som '*le moment historique de la tragédie*',³⁵ men samtidig konstaterer jeg, at vi i dag kan opleve en tragedie som *OT* som dybt meningsfuld, dvs. den taler til os, vor livsverden og vor menneskelige erfaring.

30. *Septem.* 742-9: παλαιγενή γὰρ λέγω παρβασίαν ὠκύποινον, αἰῶνα δ' ἐς τρίτον μένειν, Ἀπόλλωνος εὖτε Λαῖος βίαι τρὶς εἰπόντος ἐν μεσομφάλοις Πυθικοῖς χρηστηρίοις θνάσκοντα γέννας ἄτερ σώζειν πόλιν.

31. *Septem.* 772-773 og 775-777: τίν' ἀνδρῶν γὰρ τοσόνδ' ἐθαύμασαν θεοὶ... ὅσον τότε Οἰδίπου τὶον τὰν ἀρπάνδραν κῆρ' ἀφελόντα χώρας.

32. Jebb (1893), p. xvii.

33. Fx Owen (1968), p. 31.

34. Et godt eksempel på en sådan tilgang findes hos Vernant (1972c), p. 131: '*si l'opposition complémentaire, sur laquelle joue Sophocle, entre le tyranos et le pharmakós est bien, comme il nous a semblé, présente dans les institutions et dans la théorie politique des Anciens, la tragédie fait-elle autre chose que refléter une structure déjà donnée dans la société et dans la pensée commune? Nous croyons au contraire que, loin d'en présenter un reflet, elle la conteste, elle la met en question*'.

35. Se fx Vernant (1972b), p. 13-18.

I det følgende vil jeg forsøge at give en dramaturgisk analyse af *OT* med særligt henblik på tragediens komposition (plot), karaktertegnning og drivkræfter for derefter at give mit bud på, hvilke temaer og konflikter tragedien især beskæftiger sig med.

Den formelle opbygning af *OT* følger det, som vi kunne kalde den attiske tragedies formelle konventioner. Disse konventioner forsyner på én gang enhver dramatiker med en række muligheder og begrænsninger. Tidens, stedets og handlingens enhed (som Sophokles benytter sig af i *OT*) er ikke eksplicit formulerede regler i den attiske tragedie. De er snarere hovedregler for, hvad erfaringen har vist som dramatisk effektivt, især på baggrund af den attiske tragedies formelle opbygning i prologos, parodos, epeisodia, stasima og exodos.³⁶

I det følgende vil den opfattelse forfægtes, at *OT* med en vis ret kan siges at falde i to dele. Første del (1-633), der gennem scenerne med præsten, Kreon og Teiresias tjener til at etablere, underbygge og nuancere dramaets ene billede af Ødipus (en selvsikker hersker, frelser og faderfigur) samt til at introducere dramaets tilsyneladende omdrejningspunkt, nemlig eftersøgningen på Laios' morder. Anden del (634-1530), der ved Iokastes entré og hendes – tilsyneladende – tilfældige bemærkning (707-725) forskyder Ødipus' og dermed dramaets fokus fra eftersøgningen på Laios' morder til Ødipus' jagt på sin sande identitet. Anden del tilvejebringer således dramaets andet billede af Ødipus (et søgende, til tider usikkert, men stadig viljestærkt og oprigtigt menneske). Sophokles' dramaturgiske geni har selvfølgelig vævet de to dele sammen. Iokastes afgørende replik skyldes fx netop Teiresias' (og, ifølge Ødipus, Kreons') påstand om, at Ødipus er Laios' morder. Dette ændrer dog ikke på, at vi her ved introduktionen af Iokastefiguren finder stykkets overgangspunkt, dets skift i fokus, figurer (præsten og Teiresias udskiftes med budbringeren og hyrden; i anden del træder Kreon kun til allersidst ind på scenen, denne slutning er endda muligvis uægte)³⁷ og portrættering af Ødipus. Det betyder, at scenerne med henholdsvis Teiresias (216-462) og Kreon (512-633) kun inddrages her i det omfang, de supplerer, nuancerer og kontrasterer det billede af Ødipus, som vi får præsenteret i prologos.

36. Jebb (1897), p. xi, *Introduction*.

37. Dawe (2006), p. 192-93 og 202-3, og især Dawe (2001) argumenterer stærkt for, at 1424-1530 ikke er af Sophokles.

Åbningsscenen introducerer dramaets ubetingede hovedperson og dramaets igangsættende problematik. Ødipus træder frem foran sit palads med en samling af byens indbyggere liggende på knæ foran sig. Som en faderskikkelse tiltaler han gruppen som sine børn (1) og spørger, hvad deres ærinde er. Der er pest og dyb krise i byen, og Ødipus er trådt frem for personligt at tage hånd om af-færen. Vi får i allerførste replik et billede af en engageret, ansvarlig, medfølelse og selvbevidst hersker (fx 8). Et billede, som ikke alene af Ødipus selv, men også af præsten fastholdes, uddybes og kun i ringe grad nuanceres gennem hele prologos. Selvom præsten ikke regner Ødipus for lig med guderne (31), så er han først blandt mænd (33) – det højeste et menneske kan opnå. Præsten hæver Ødipus til skyerne, især med henvisning til Ødipus' tidligere heltegerning, befrielsen af byen fra Sphinxen, hvad han derefter sidestiller med den forestående udfordring: *'For med [afskaffelsen af] den skæbnesvangre fugl bragte du os også dengang lykken – så vær nu igen den samme!'*³⁸ Ødipus er velunderrettet (58) og lider mere (61) end nogen anden i byen. Han har tilmed allerede overvejet sagen og sendt Kreon til Delfi, men det piner ham, at han ikke er kommet endnu, og at han ikke ved, hvad han laver, *'for han har været væk længere tid end, man kan forvente.'*³⁹ Her slår Ødipus' energiske og engagerede side for første gang over i utålmodighed, ligesom Sophokles giver en forsmag på det karaktertræk, som Ødipus har tilfælles med alle eneherskere: den kroniske mistænksomhed over for konspirationer.⁴⁰ Dette kunstgreb tjener mindst to formål. Man får her et bredere indblik i Ødipuskarakteren, han bliver flerfacetteret og dermed mere dramaturgisk levende samtidig med, at Sophokles foregriber og sandsynliggør Ødipus' senere opførelse over for Teiresias og Kreon. Derefter ankommer Kreon og meddeler, at pesten i byen skyldes en besmittet person (97), Laios' morder, som skal fordrives fra byen eller dræbes, før normaltilstanden kan genoprettes. Resten af prologos udgøres af et hurtigt replikskifte mellem Ødipus og Kreon, hvor Ødipus søger at få klarlagt omstændighederne ved mordet på Laios. Her får Sophokles på elegant dramaturgisk vis introduceret hovedtrækkene af sin version af mordet på Laios samtidig med, at han sår kimen til den usikkerhed om antallet af drabsmænd, som viser sig at have

38. OT 52-53: ὄρνιθι γὰρ καὶ τὴν τότε αἰσίῳ τύχην παρέσχεσ ἡμῖν, καὶ ταύτων ἕσος γενοῦ.

39. OT 74-75: τοῦ γὰρ εἰκότος πέρα ἄπεστι, πλείω τοῦ καθήκουτος χρόνου.

40. Sophokles ekspliciterer dette karaktertræk lidt senere i prologos, OT 124-5.

vital betydning senere.⁴¹ På trods af den kritiske situation er prologos altså præget af en optimistisk stemning. Endelig er orakelsvaret kommet, og nu er der bare tilbage at finde Laios' morder. I kontrast til de fortidige forgæves forsøg på dette erklærer Ødipus frejdigt: *Men jeg vil selv bringe det frem i lyset fra begyndelsen.*⁴² Denne sætning er kun ét blandt usædvanligt mange eksempler (fx 60-1, 105, 137-8) på tragisk ironi i denne prologos. Ødipus vil i sandhed optræde som den, der opklarer alt, klarlægger alt, imidlertid ikke alene som byens σωτήρ (48), men også som dens μίασμα (97).

I parodos bygger koret videre på den optimistiske ansats i prologos (151), men fortsætter samtidig præstens beskrivelse af byens forfærdelige tilstand. Koret introducerer her for alvor det andet niveau i stykket, det guddommelige. Allerede i prologos havde præsten med ordene προσθήκη θεοῦ (38) lagt vægt på det guddommelige og sluttelig kaldt Apollon σωτήρ (150). I parodos beder de thebanske borgere imidlertid alene guderne om at bortjage Ares og den pest, han identificeres med. Så meget desto mere påfaldende er det, at Ødipus' første ord efter parodos viser, at han opfatter påkaldelsen som henvendt til ham (ἄ δ' αἰτεῖς, 216), ligesom han mener sig i stand til at give en befrielse fra de forfærdelige begivenheder (λάβοις ἂν κάνακούφισιν κακῶν, 218). Den første del af første epeisodion fortsætter således billedet af en handlekraftig statsmand med ædle motiver. På trods af de tidligere omtalte sammenflettede niveauer, det menneskelige (Ødipus) og det guddommelige (primært Apollon), og det heri iboende konfliktpotentiale er det min opfattelse af stykket, at Ødipus på intet tidspunkt begår nogen hybris eller er eksponent for nogen ἁμαρτία, sådan som Aristoteles mente.⁴³ Fx er Ødipus svar alt andet end hybristisk, da koret siger, at det må være Apollons opgave at meddele, hvem gerningsmanden er (278-9): *Du har ret. Men der findes ikke en eneste mand, som kan tvinge guderne til det, de ikke ønsker.*⁴⁴ Således skal scenen med

41. OT 122-23: ληστὰς ἔφασκε συντυχόντας οὐ μιᾷ ῥώμῃ κτανεῖν νιν, ἀλλὰ σὺν πλήθει χερῶν 'Han sagde, at nogle røvere mødte og dræbte ham, og det var ikke en enkelt mand, men flere, der gjorde det'.

42. OT 132: ἀλλ' ἐξ ὑπαρχῆς αὐθις αὐτ' ἐγὼ φανῶ.

43. Aristoteles giver i *Po.* 1453a7-12 definition på den ideale tragiske karakter: ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μῆτε ἀρετῆ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη μῆτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχία, οἷον Οἰδίπους καὶ Θυέστης καὶ οἱ ἐκ τῶν τοιούτων γενῶν ἐπιφανεῖς ἄνδρες.

44. OT 280-1: δίκαι' ἔλεξας· ἀλλ' ἀναγκάσαι θεοὺς ἂν μὴ θέλωσιν οὐδ' <ἂν> εἰς δύναιτ' ἀνήρ.

Teiresias, der ligesom den efterfølgende scene med Kreon ofte er blevet taget som bevis på Ødipus' *'tragic flaw'*, snarere ses i lyset af den stolte og energiske Ødipus, vi allerede har fået præsenteret, og den konkrete situation, Ødipus befinder sig i. Byens borgere ligger for døden og Ødipus har på Kreons opfordring sendt bud efter Teiresias, der nu forventes at kunne give konkrete anvisninger til, hvad der skal gøres. I stedet mødes Ødipus af en vrangvillig og påståelig spåmand, der ikke vil ud med sproget og i det efterfølgende skænderi anklager Ødipus for at være Laios' morder (362), hvad der – for Ødipus – er påviselig falskt.⁴⁵ Da striden når nye højder, antyder Teiresias kraftigt Ødipus' incestuøse forhold til Iokaste og forudsiger hans fremtid.⁴⁶ Den tragiske effekt i denne scene frembringes netop ved, at Ødipus, den opsøgende, igangsættende efterforsker, ikke erkender sandheden, når den serveres for næsen af ham. Men Ødipus' reaktion er situationen taget i betragtning ene og alene menneskelig, og det er netop heri det tragiske består, ikke i nogen særlig *ἀμαρτία*.

I det følgende epeisodion (512-862) forstærker scenen med Kreon billedet af den temperamentsfulde Ødipus, der ikke kunne se andet i Teiresias' vanvittige anklage end et forsøg på sammen med Kreon at vælte ham.⁴⁷ Dette er kommet Kreon for øre, og i den efterfølgende strid er ordene hårde fra først til sidst. Kreons lange *cui bono*-argument (583-615) overbeviser ikke Ødipus, og stemningen intensiveres ind til klimaks, hvor versene brydes op i antilabe (626-30). På netop dette tidspunkt, da situationen er på sit højeste og synes uhjælpeligt fastlåst, træder Iokaste ind på scenen (634). Anklagerne gentages fra begge sider og koret inddrages i stykkets første kommos (649-696). Da Kreon i raseri har forladt scenen (675), beder koret i begyndelsen af sin antistrofe Iokaste om også at føre Ødipus indenfor (678-79), men hun vil først vide, hvad der er sket (680).⁴⁸ I sin genfortælling tilskriver Ødipus fejlagtigt Kreon anklagen om mordet på Laios

45. Ødipus ved, at det eneste overlevende vidne eftertrykkeligt havde sagt, at der var flere røvere, cf. OT 122-3.

46. OT 366-7: λεληθέναι σέ φημι σὺν τοῖς φιλτάτοις αἴσχισθ' ὀμιλοῦντ', οὐδ' ὀρᾶν ἴν' εἶ κακοῦ. Og 354-6: τυφλὸς γὰρ ἐκ δεδοκότος καὶ πτωχὸς ἀντὶ πλουσίου ξένην ἔπι σκήπτρῳ προδεικνύς γαῖαν ἐμπορεύσεται.

47. OT 399-400: ὄν [Ødipus selv] δὴ σὺ πειρᾶς ἐκβαλεῖν, δοκῶν θρόνοις παραστήσειν τοῖς Κρεοντείοις πέλας.

48. Et ønske, som gentages i en mere anspændt form i 697-8: πρὸς θεῶν δίδαξον κάμ', ἄναξ, ὅτου ποτὲ μῆνιν τόσηνδε πράγματος στήσας ἔχεις.

(773) og forklarer, at han havde sendt en ondsindet spåmand for at give anklagen orakulær autoritet. Svaret fra Iokaste (707-725), der afviser selve orakelinstitutionen, foranlediger Ødipus' skifte i fokus, en forskydning fra det eksterne forhold til begivenhederne – jagten på den besmittede og en mistænksomhed over for Kreon og Teiresias – til en internt orienteret mistænksomhed om egen involvering i sagen og følgelig en jagt på egen identitet. De to første af de tre afgørende afsløringer⁴⁹ har Sophokles tilrettelagt på en sådan måde, at hvad der synes harmeløst og tilfældigt, viser sig afgørende for Ødipus og dermed for tragediens udfoldelse.⁵⁰ Det er én af Sophokles' genistreger på denne måde at sammensmelte "tilfældet" og Ødipus' voksende og til sidst stædige vilje til erkendelse. Det både forstærker publikums umiddelbare reaktion på det tragiske og bygger op til klimakset ved den endelige erkendelse (1182-5). En anden genistreg er den måde, hvorpå han formår at skabe den entydige forventning hos publikum om nu at få den gamle hyrde at se for så at dreje handlingens forløb i en helt ny retning ved budbringeren fra Korinths – tilfældige – ankomst på netop dette afgørende tidspunkt. Det er et mønstreksempel på retardering og dermed uddybelse og intensivering af publikums oplevelse af *ἔλεος καὶ φόβος*. Budbringerscenen tilføjer – igen ved et tilfælde – desuden det nye skæbnesvangre orakulære spor (fadermord og incest) til Ødipus' jagt på Laios' morder. Iokaste triumferer (973) over det faktum, at Ødipus ikke var involveret i Polybos' død, men Ødipus er stadig ikke helt tryk. I god tro vil budbringeren krone sit positive budskab ved at befri Ødipus fra frygten for at tage hjem til Korinth (1002-3), men i stedet gør han, som Aristoteles siger, det stik modsatte.⁵¹ Den afsluttende scene i dette lange forløb (707-1185), præget af forviklinger og tilfældigheder på den ene side og Ødipus' voksende vilje til at komme til klarhed på den anden, afsluttes således med den gamle hyrde, der på nærmest magisk vis har været til stede ved alle nøglebegivenhederne i Ødipus'

49. 1) Iokastes skæbnesvangre forsøg på at berolige Ødipus (*ἐν τριπλαῖς ἀμαξίτοις*, 716), 2) forsøget på det samme af budbringeren fra Korinth, der tilfældigvis hører Ødipus' bekymring, og 3) den gamle hyrde, som sandheden må tvinges ud af.

50. Aristoteles bemærkede og roste det for dets tragiske effekt i sin omtale af *περιπέτεια* (Po. 1452a25).

51. *Poetikken* 1452a22-26: ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἢ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή καθάπερ εἴρεται, καὶ τοῦτο δὲ ὡσπερ λέγομεν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ ἀναγκαῖον, οἷον ἐν τῷ Οἰδίποδι ἐλθῶν ὡς εὐφρανῶν τὸν Οἰδίπου καὶ ἀπαλλάξων τοῦ πρὸς τὴν μητέρα φόβου, δηλώσας ὅς ἦν, τοῦναντίον ἐποίησεν.

liv.⁵² Ødipus ved på dette tidspunkt, at han nok slog Laios ihjel, og at han blev modtaget på Kithairon og ført til Korinth. Som et sidste håb om lykken sætter Ødipus gang i en forestilling om, at han skulle være et barn af Τύχη (1080), men den endelige ἀναγνώρισις er ved den gamle hyrdes ankomst uundgåelig. Hyrden ser, i modsætning til Iokaste og budbringeren, sine ord kaste lange skæbnsvangre skygger, allerede inden han har udtalt dem. Sandheden må tvinges ud af ham, og da udbryder Ødipus endelig: ‘*åh nej, hvor forfærdeligt, alt må nu stå helt klart*’.⁵³ ἀναγνώρισις og περιπέτεια akkumuleret, erfaret og udtrykt i et og samme øjeblik.

Den følgende korsang er det tætteste, vi i stykket kommer på en tekstintertn refleksion over Ødipus’ liv og stykkets tema(er). De to strofer med tilhørende antistrofer opsummerer de to dele af Ødipus’ liv, som også i koncentreret form er udtrykt i dramaets to dele: herskeren Ødipus (men uden selvindsigt) og den faldne Ødipus (med selvindsigt). Som eksempler på de to modsætninger kan man sammenligne præstens ord om Ødipus med budbringeren fra Korinths.⁵⁴ Ødipus er for så vidt, som koret formulerer det, et παράδειγμα (1193) på *la condition humaine*. Dette gælder såvel menneskelivet (ὡς γενεαὶ βροτῶν, ὡς ὑμᾶς ἴσα καὶ τὸ μηδὲν ζώσας ἐναριθμῶ, 1186-8) som lykkens flygtighed (βροτῶν οὐδὲν μακαρίζω, 1195-6). Dog, Ødipus er efter erkendelsen og omvæltningen nok afmægtig, men han er stadig en ærværdig figur og selvhævdende i sin smerte.⁵⁵

Sophokles har således ladet dramaets drivkraft bestå af en fin sammenvævning af en handlekraftig Ødipus og “tilfældet”. Han har dermed gjort, hvad han kunne for ikke at gøre OT til en “tragedy of fate”. Dette overordnede billede ændrer imidlertid ikke ved, at der *er* en tredje faktor, en mørk overnaturlig kraft, som konstant lurer i stykkets periferi i form af orakler, Teiresias’ forudsigelser, en unavngiven θεός (Apollon?) og – især i den sidste femtedel af stykket – en δαίμων, hvis rolle og betydning i stykket er ligeså gådefuld og flertydig som ordets seman-

52. Han har 1) udleveret Ødipus som spæd, 2) set ham begå mordet på Laios og 3) skal nu meddele Ødipus, hvem han er.

53. OT 1181-5: ἰὸν ἰού· τὰ πάντ’ ἄν ἐξήκοι σαφῆ.

54. OT 44-5: ὡς τοῖσιν ἐμπείροισι [Ødipus] καὶ τὰς ξυμφορὰς ζώσας ὀρῶ μάλιστα τῶν βουλευμάτων. OT 1008: ὦ παῖ, καλῶς εἶ δῆλος οὐκ εἰδὼς τί δράς.

55. OT 1414-5: τὰμὰ γὰρ κακὰ οὐδεὶς οἶός τε πλὴν ἐμοῦ φέρειν βροτῶν.

tiske betydningsfelt.⁵⁶ Og samtidig et fænomen i dramaet, som Jean Cocteau ikke lod gå ubemærket hen.

Kapitel II. Ødipusmyten i Jean Cocteaus *Oedipe-Roi* og *La Machine Infernale*

ἀρ' οὐκ ἀπ' ὤμοῦ ταῦτα δαίμονος τις ἂν
κρίνων ἐπ' ἀνδρὶ τῶδ' ἂν ὀρθοίη λόγον;⁵⁷

*Mais quel est cet ange noir qui accompagne
Oedipe, qui lui bande et lui debande les yeux?*⁵⁸

Jean Cocteau (1889-1963) er alene i sin egenskab af sand multikunstner et usædvanligt fænomen såvel i det franske teater som i moderne kunst i bred forstand. Et fænomen, der insisterede på, at alt, hvad han frembragte som kunstner, var 'poésie'.⁵⁹ Pierre Dubourg beskriver det særlige ved Cocteau således: '*L'oeuvre de Jean Cocteau déconcerte au premier abord parce qu'elle est agressive et bouscule toutes les conventions.*'⁶⁰ Men hvilke dramaturgiske konventioner tales her om? Hvilken fransk teatertradition er det, Jean Cocteau genopliver og genopfinder?⁶¹ Den traditionsbevidste Cocteau oplevede såvel opførelser af samtidige symbolistiske og naturalistiske dramatikere som genopførelser af de franske klassikere, Corneille (1606-86), Molière (1622-73) og Racine (1639-99), da han som ung mand kom i de parisiske teatre.

56. Fx kunne det være interessant at vide, hvilken gud gemmer sig bag præstens ord til Ødipus OT 38-9: προσθήκη θεοῦ λέγει νομίζη θ' ἡμῖν ὀρθῶσαι βίον. Ordet δαίμων anvendes i alt tolv gange: 34, 244, 828, 886, 912, 1193, 1258, 1301, 1311, 1328, 1378, 1479.

57. OT 828-9.

58. *Le Prologue* i OR, p. 104.

59. Steegmuller (1970), p. 4.

60. Dubourg (1954), p. 10.

61. Dubourg (1954), p. 22-23: '*Le secret du théâtre était perdu...Le poète retrouvait l'essence même du théâtre.*' Dickinson (1967), p. 72: '*For nearly half a century Cocteau was a leader in the French theatre, which, at the time of World War I, he set out consciously to save.*'

Det franske klassiske teater

Udformningen af det franske klassiske teater i Barokken var betinget og inspireret af det italienske teaters udvikling i Senrenæssancen, hvor man bl.a. erkendte, at tragedierne var teaterstykker og ikke lange digte.⁶² Således kastedes også nyt lys over de allerede kendte latinske dramatikere. Der opstod en teoretisk debat om dramaet, hvori Vitruvius' *De Architectura* blev inddraget i spørgsmålet om teater- rummet. Denne kunstneriske, teoretiske og arkitektoniske udvikling fik sit første konkrete kunstneriske udtryk i opførelsen af *Edippo Tiranno* ved indvielsen af det første teater i moderne tid, *Teatro Olimpico*, i Vicenza i 1585.⁶³

De italienske dramatikeres forsøg på at emulere de græske og latinske dramaer var stærkt påvirkede af samtidens sociopolitiske behov, fx i forhold til stykkernes længde, der kunne strække sig over en hel dag.⁶⁴ Den franske klassiske tragedie synes derimod at være mere optaget af at genskabe det græsk-romerske drama både i forhold til udformning og emnevalg.⁶⁵ I behovet for en stram form skabte dramatikere med en særegen læsning af Aristoteles' *Poetik* selv klassicistiske doktriner for, hvorledes et vellykket drama skulle forløbe: 1) tidens, stedets og handlingens enhed skal overholdes; 2) plottet skal med nødvendighed/sandsynlighed som drivkraft forløbe i givne etaper, gerne i hver sin akt; 3) tragedien skal være skrevet på alexandrinske vers.⁶⁶

Racines *Phèdre* (1677) er på flere måder et godt eksempel. I sit forord redegør Racine for baggrunden for sin bearbejdelse. Denne baggrund består af Euripides' Hippolytos, af andre antikke kilder (herunder især Senecas *Phaedra*) og af Racines egne bearbejdelser. Hans egne påfund er især fremkommet ved forsøget på at skabe mere troværdige karakterer. I sit forord forholder sig han fx kritisk til Phaedras falske anklage af Hippolytos i Euripides' udgave: '*Cette bassesse m'a paru plus convenable à une nourrice, qui pouvait avoir des inclinations plus serviles...*'. Om den ulastelige Hippolytos siger han: '*J'ai cru lui devoir donner quelque faib-*

62. Di Maria (2005), p. 429.

63. Vidal-Naquet (1986b), især p. 218-222.

64. Di Maria (2005), p. 431-2.

65. Hightet (1976), s. 293.

66. Den eneste af de tre enheder, som Aristoteles kan tages til indtægt for, er handlingens enhed (1451a32).

lesse...’, fordi målet er at skabe en karakter, der indeholder *‘toutes les qualités qu’Aristote demande dans le héros de la tragédie, et qui sont propres à exciter la compassion et la terreur.’* Racine slutter sit forord med at fastslå, at karaktererne, deres lidenskaber og de altid fatale følger heraf (også) skulle være moralsk opbyggelige:

‘...les faiblesses de l’amour y passent pour de vraies faiblesses ; les passions n’y sont présentées aux yeux que pour montrer tout le désordre dont elles sont cause ; et le vice y est peint partout avec des couleurs qui en font connaître et haïr la difformité. C’est là proprement le dut que tout homme qui travaille pour le public doit se proposer, et c’est ce que les premiers poètes tragiques avaient en vue sur toute chose. Leur théâtre était une école où la vertu n’était pas moins bien enseignée que dans les écoles des philosophes.’

Hvad angår formen, forløber *Phèdre’s* plot, der er præget af karakterernes heftige følelser og ukontrollerbare lidenskaber, dramaturgisk set ubesværet og på suveræn vis i den karakteristiske klassicistiske form; en form som ikke fastholdt sin kano-niske status i det 19. århundredes teater, der blev præget i stadig højere grad af naturalismen og dens modreaktion, symbolismen.

Cocteauss poetik og opfattelse af den græsk-romerske oldtid

Et af hovedtemaerne i Cocteauss egen poetik, *Le secret professionnel* (1922), er modernismen. Cocteau er modernist, men ikke *‘for enhver pris’*:

‘Man har fornylig skabt en moderne genre, en moderne digter og en moderne ånd. At sige “jeg er moderne” har dog ikke længere nogen mening; det er noget, alle siger...Den, der for enhver pris ønsker modernisme, og som forundrer offentligheden med et orgie af farver og overraskelser på et gammelt stykke stof i stedet for at væve et nyt mønster, ham vil fremskridtet hurtigt lægge bag sig.’⁶⁷

Som det fremgår, behandler Cocteauss poetik især spørgsmålet om, hvad poesien og poeten kan og skal være, efter at det klassiske, dette særlige amalgam af fransk og græsk-romersk klassik, som ufravigelig stilistisk og tematisk kanon ikke længere er eksisterende, og kunstnerens arbejdsbetingelser dermed er ændrede:

‘Eftersom alle arbejder for sig selv og skaber deres helt eget regelsæt, kan jeg ikke tro på, at et nyt regelsæt, der skulle gælde for hele vores epoke, er ved at dukke op, men må dog i det store kaos, der er skabt af individuelle regler, alligevel mærke mig, at ånden lige for tiden rystes og skifter ham.’⁶⁸

67. Da det ikke var muligt for mig at fremskaffe værket på fransk, har jeg her anvendt Ægidius’ oversættelse i Ægidius (2004), p. 71.

I Cocteaus modernistiske optik er nogle af de samtidige digteres mislykkede fortolkning af forholdet mellem tradition og samtid nærmest latterlig:

'Nogle af nutidens digtere er bekymrede for vores tid og føler sig bedrøveligt hjemløse i den. De finder trøst hos de forrige generationer, som de efterligner. De fornyer disse en smule for at retfærdiggøre sig over for os. De ligner dog galninge, der er klædt ud i Ludvig d. 14.-kostumer, men samtidig går med løs flip og bowlerhat for at virke moderne.'

Cocteaus kritik af dem skyldes kort sagt, at det ikke er lykkedes dem 'at væve et nyt mønster', for 'efter min opfattelse skal en digter ikke imitere andre kunstværker. Han skal derimod benytte sig af en ægte realisme, hvilket vil sige, at han skal gemme på syner og følelser.'⁶⁹

Et andet gennemgående tema i poetikken er den moderne digters forhold til de nye kunstneriske former:

*'Efter impressionismen kom det frie vers: et rent Capua – ånden kan ikke bare overse en så betydningsfuld fornyelse. Derfor beskærer alle det frie vers, de tilhugger det og underlægger sig det hver sin strenge disciplin. Vores epoke, der på overfladen er anarkistisk, frigør sig således fra anarkiet og benytter sig i stedet af de gængse regler med en frisk indstilling.'*⁷⁰

Cocteaus dramaturgiske vokabular samt hans stil- og æstetikideal, som kort kan sammenfattes i de fire hovedbegreber, *clarté*, *simplicité*, *enchantement* og *surprise*, dannes i Cocteaus første år som dramatiker (1917-1925). I disse år finder vi to afgørende udviklingslinier: 1) Cocteau udvikler sit eget stil- og æstetikideal i et opgør med den for teateret alt for realistiske naturalisme, den for litterære og fortolkningstunge symbolisme og den overornamenterede romantisme, et opgør som kan spores i *Parade* (1917), *Le Boeuf sur le Toit* (1920) og *Les Mariés de la Tour Eiffel* (1921); 2) Cocteau videreudvikler sit repertoire i et adaptationsarbejde med klassiske værker af Shakespeare og Sophokles, der resulterede i *Roméo et Juliette* (skrevet og opført i 1918), *Antigone* (skrevet og opført i 1922) og *Oedipe-Roi* (skrevet i 1925, men opført i 1937).⁷¹ Dubourg sammenfatter glimrende betydningen for Cocteau af disse bearbejdelser:

*'Le poète y découvre la grande loi qui va gouverner toute son oeuvre dramatique: la nécessité, cette rigueur dans l'action qui lui fera choisir toujours l'essentiel et l'utile.'*⁷²

68. Ægidius (2004), p. 76.

69. Ægidius (2004), p. 76.

70. Ægidius (2004), p. 76.

71. Dubourg (1954), p. 21-31 og Dickinson (1967), p. 72-77.

72. Dubourg (1954), p. 54.

Cocteau voksede op i en velhavende og dannet parisisk kunstnerfamilie, hvor han fik kærligheden til kunsten, og især teateret, ind med modermælken. Som han selv siger i *La Difficulté d'Être* (1947): '*Depuis l'enfance et les departs de ma mère et de mon père pour le théâtre, j'ai contracté le mal rouge et or.*' Man kan roligt antage, at Cocteaus første møde med den græske og romerske kultur har været foranlediget af familien, og at hans viden er blevet udvidet betragteligt på det velansete Lycée Condorcet, hvor han imidlertid aldrig bestod sin baccalauréat. Kilderne til Cocteaus barndom og tid på Lycée Condorcet kan dog ikke give noget nøjagtigt billede af hans viden om og opfattelse af de klassiske kulturer i de unge år. Det kan derimod ungdomsdigtsamlingen *La Danse de Sophocle* (1912). Her prises især det parisiske forår i korte sansemættede billeder, og beskrivelsen af foråret glider igen og igen gennem entusiastiske associationer over i klassiske græske (og, i mindre grad, latinske og kristne) allusioner, mytologiske figurer og forfattere. I begyndelsen af *Enthousiasme d'un Matin d'Avril* indånder jeget forårets komme langs de parisiske alléer og sammenfletter denne oplevelse med lyden af spartanske krigsråb:

*'Et soudain parce que je vois,
chez un fleuriste, une anémone,
J'entends les appels et les voix
des guerriers de Lacédémone,
Qui marchaient, cette fleur aux dents,
Au milieu des trilles stridents
Et des purs soupirs de la flûte,
Vers la sanglante et sombre lutte!'*

I *C'est l'Hellespont, la Mer Égée* tiltaler og opfordrer jeget en tidlig morgen i Paris på følgende måde:

*'Pur matin'...comme un navire athénien...
délivre moi! Brise le scel
Qui me tient captif et malade!
Emporte moi vers l'Iliade,
Vers le plaisir universel.'*

La Pallas d'Homère er én lang verbalisering af jegets fryd og store æstetiske oplevelse ved at læse Iliaden:

*' – On pleure, on rit, on ne sait plus
Quel est le moins touchant passage;
Le plus fou succède au plus sage,*

*Parmi les vers lus et relus,
Et dans sa flotte énumérée
Je connais les chefs par leurs nom
Depuis l'immense Agamemnon
Jusqu'au faible et charmant Nirée...'*

Begejstringen for og den omfattende viden om oldtidens klassiske litteratur kommer måske allerbedst til udtryk i det korte digt *Après avoir relu des Noms de l'Illiade*:

*'Samos, Glaphyre, Eleone, Hyria, Coronée,
Médéon, Haliarte, Orchomène et Daulis,
Je ne verrai jamais vos marbres ni vos lys,
Mais de vos noms divins ma vie est couronnée!'*

Fascinationen af det antikke Hellas varede ved hele Cocteaus liv. Derom vidner ikke alene de talrige dramaer og film om Antigone, Ødipus og Orpheus, men også Cocteaus personlige optegnelser som fx hans reaktion, da han i 1936 i forbindelse med projektet *Tour du Monde en 80 jours*, arrangeret af avisen *Paris-Soir*, for første gang så Parthenon:

*'Suddenly my eyes widen. What do I see?...My heart starts pounding. That disemboweled little cage...could it be...? Yes, it is, it's the Parthenon! I want to shout to Passepartout: Look...the Parthenon! I don't dare. He must have seen it. Why is everyone so calm? Why are they sitting down? Why don't they leap up, why don't they say something like the Thalassa of their ancestors? I was forgetting that the Acropolis affects them no more than the Eiffel Tower astonishes us.'*⁷³

Efter denne række af citater kunne man sidde tilbage med den fornemmelse, at Cocteaus begejstring for den græske kunst og litteratur er den samme som fx Goethes og Winckelmanns. Man behøver imidlertid kun at læse Cocteaus tragedier, *OR* og *LMI*, for at forvise sig om, at sagen ikke er helt så enkel.

73. Da det ikke var muligt for mig at fremskaffe værket på fransk, har jeg her anvendt Phelps' oversættelse i Phelps (1970), p. 150. NB: *Tour du Monde en 80 jours* var en række reportager skrevet af Cocteau til avisen *Paris-Soir* på en jordomrejse, der skulle fejre Jules Verne. Cocteau kalder sin assistent Passepartout. Ivar Gjørup har henledt min opmærksomhed på, at dette også er navnet på Phileas Fogs personlige tjener i Jules Vernes *Le Tour du Monde en 80 jours*.

Ødipusmyten hos Cocteau

Hvis man forestiller sig et spektrum, inden for hvilket ethvert receptionsværk kan placeres med henvisning til dets lighed med originalen, må *OR* og *LMI* henvises til hver sin ende af dette. *OR* er en '*Adaptation libre d'après Sophocle*', hvor teksten i enkel og elegant prosa, om end i meget forkortet form følger *OT* tæt, mens scenografien er præget af adskillige originale påfund. Cocteau beskriver selv sit mål med adaptationsarbejdet med Shakespeare og Sophokles:

'retendre de vieux chefs-d'oeuvre, les déridés, déblayer leurs matières mortes, enlever la patine qui donne change à la longue sur les oeuvres médiocres, mais n'ajoute rien aux chefs-d'oeuvre.'

Handlingen og personkarakteristikken i *OR* er helt i tråd med denne programmerklæring og står i modsætning til fx Anouilh's *Antigone*, hvor flere scener og personer er tildigtede og andre udeladte. Den eneste virkelig iøjnefaldende forskel er korets overtagelse af præstens replikker i begyndelsen af stykket. Cocteaus forskellige ændringer og påfund skal således forstås som et forsøg på at fjerne patinaen og give stykket nyt liv i et samtidigt teater. To af Cocteaus egne noter kan illustrere det bagvedliggende arbejdsprincip. I korets første replik (= parodos i *OT*) tilføjer Cocteau en tekstkritisk note i forhold til den græske tekst *κυκλόεντ' ἀγορὰς θρόνον ἐγκλέα θάσσει* (161)⁷⁴: 'Sur un trône qui tourne *ou* sur les places rondes. *Après de nombreuses consultations, j'adopte: sur un trône qui tourne.*'⁷⁵ Denne akribi og stræben efter Sophokles' eget udtryk gælder også stykkets "ånd". Da Cocteau selv mærker, at han afviger fra Sophokles (*OT* 1313-20), føler han sig nødsaget til at tilføje en note: '*Ici je m'inspire plus du texte d'Oedipus Rex que de Sophocle.*'⁷⁶

Cocteau har udstyret sit manuskript med detaljerede sceneinstruktioner, hvoraf en del alene er teknisk mulige i et moderne overdækket teater. På midten af scenen er Cocteaus omdannelse af det sophokleiske kor placeret:

'Au milieu, au premier plan, une sorte de socle en brique, de niche, contenant la statue dorée, drapée de rouge, d'un jeune homme couché, soulevé sur son coude, la tête droite et la

74. Således i Lloyd-Jones & Wilson (1990).

75. *OR*, p. 109. For lignende overvejelser, se Dawe (2006), p. 88, ad. loc.

76. *OR*, p. 132.

*bouche ouverte. C'est le chœur.*⁷⁷

Cocteau fortæller, at koret skal gemme sig bag statuen og synge gennem munden på den. Der ses både i teksten og i scenografien en fascination af Sophokles' subtile spil på lys (viden) og mørke (uvidenhed): *'La lumière, au lieu de descendre, croîtra jusqu' à la fin. La pièce commence dans l'ombre et se termine en plein soleil, Oedipe aveugle.'*⁷⁸ Da Ødipus' ἀναγνώρισις og περιπέτεια indtræffer i OR (= OT 1182-5), og han udbryder *'Lumière est faite'*, er scenen således badet i rampelys.⁷⁹ Cocteau har ligeledes opfundet en visuel pendant til det indtryk af stykkets uomgængelige fremadskriden mod den endelige erkendelse, som Sophokles giver gennem sine replikker. Dette har form af en bevægelig bagmur, hvorom Cocteau siger: *'lorsque la vérité se devine, le mur du fond s'approche peu à peu jusqu'à rejoindre complètement le praticable sur la dernière réplique de Jocasta.'*⁸⁰ Disse kunstgreb er først og fremmest udtryk for mødet mellem Sophokles' OT og Cocteaus æstetiske grundbegreber *enchantement* og *surprise*. Cocteau har også på denne måde gennem hele stykket fastholdt OTs stemning og miljø, dette mytens enkle eventyrlige rum.

Forestiller man sig OT opført i Dionysosteateret og dermed inden for det attiske dramas konventioner, er stykket og især Ødipus' iver præget af en særlig høj hastighed. Sophokles' retardering af den endelige erkendelse virker ikke på den måde sløvende på handlingen, der konstant kastes i nye retninger pga. "tilfældige" bemærkninger eller nye og uventede personers indtræden. Særlig tydeligt er dette træk i Ødipus' svar på Kreons og korets opfordring til ikke at træffe forhastede beslutninger.⁸¹ Det står imidlertid klart, at Cocteau kun mente, at dette høje tempo kunne opleves ligeså intenst, hvis en stor del af den attiske tragedies verbale ornamentering blev skåret fra. På samme måde bidrager korsangene i OR heller ikke med det samme kontemplative udtryk og særlige hvilen i dramaets ellers høje tempo. De er derimod stærkt forkortede og integrerede i hovedhandlingen. Det ses tydeligst i, hvad der svarer til 2. stasimon i OT. Her er opmærk-

77. OR, p. 101

78. OR, p. 101.

79. OR, p. 129.

80. OR, p. 101.

81. OT 618-9: ὅταν ταχύς τις οὐπιβουλεύων λάθρα χωρή, ταχὺν δεῖ καμὲ βουλεύειν πάλιν.

somheden rettet mod Iokastes radikale fornægtelse af orakelinstitutionen i det foregående epeisodion. Denne korsang er ikke bærende i forhold til handlingsgangen, men den kaster et særligt lys over Iokastes karakter og bidrager samtidig til forståelsen af de thebanske borgeres fortvivlelse. Hos Cocteau er målet imidlertid alene at fortælle historien om Ødipus på en måde, der gengiver originalens hastighed og uomgængelighed så klart som muligt. Hele korsangen samt Iokastes efterfølgende fromme anrøbelse af Apollon er derfor reduceret til korets sidste replik i *OT*: '*Le culte des dieux s'en va*' (= ἔρρει δὲ τὰ θεῖα, *OT* 910).⁸²

Stykkets mest interessante strukturelle nyskabelse er tilføjelsen af en prolog af samme type, som Anouilh senere benytter sig af i sin *Antigone*. Dels tilvejebringer denne prolog det mytologiske substrat, som for en stor del af det 20. århundredes publikum var nødvendig; dels præsenteres her en utvetydig fortolkning af drivkraften i historien om Ødipus. Hos Cocteau er historiens kerne, at Ødipus er offer for gudernes ubarmhjertige leg: '*Les dieux grecs ont la cruauté de l'enfance et leurs jeux coûtent cher aux mortels*'.⁸³ Prologen gennemløber kursorisk Ødipus' liv, sådan som vi kender det fra *OT*, dog med den undtagelse, at Cocteau lader alle begivenhederne i Ødipus' liv, især sejren over Sphinxen, fremstå som gudernes leg, der lokker ham langsomt ind i den ultimative fælde.

I denne sammenhæng har det for Cocteau været magtpåliggende at skabe og tillægge stykket en stemning, der strider direkte imod den sædvanlige idealisering af alt, hvad der er "klassisk", og som moderne mennesker opfatter som '*une colonne blanche*'. Cocteau har utvivlsomt set dette som endnu et tykt lag af patinaen, som måtte fjernes, for at stykket kunne opleves i sin grupvækkende oprindelige skikkelse. Den mørke, uidentificerbare energi, oraklerne, Teiresias' forudsigelser, denne *δαίμων*, der lurar i periferien af Sophokles' stykke og dér i et uklart omfang driver handlingen frem, kunne let gå tabt i en adaptation til en samtid, der allerede i sin idealiserede konstruktion af den klassiske oldtid var vaccineret mod den slags. Det er netop derfor Cocteau bevidst drager denne side af Ødipusmyten frem og placerer den emphatisk i sin tildigtede prolog.

82. *OR*, p. 120.

83. *OR*, p. 103.

Da Cocteau syv år senere skrev *LMI*, var det netop udtryk for Cocteaus ideal om den 'ægte realisme', der 'gemmer på syner og følelser'. Adaptationsarbejdet havde nu bundfældet sig; mytens elementer var løsrevne fra *OT* og i en tid underlagt Cocteaus livlige fantasi. Grundsynet ændrede sig imidlertid *tilsyneladende* ikke. *ORs* 'ange noir' identificeredes allerede på første side med selve 'le diable' i en slags maxime af Cocteau: '*Les dieux existent: c'est le diable.*'⁸⁴

Man må imidlertid gøre sig klart, at *LMI* dramaturgisk, narrativt og stilistisk er fundamentalt anderledes end både *OT* og *OR*. Der er tilføjet helt nye personer som fx en ung soldat i 1. akt, der er præcis lige så gammel som *Ødipus*, og sekvenser af myten, som tidligere har ligget uberørte hen, er blevet iscenesat med cocteausk fantasi. I det følgende har jeg kun forsøgt at identificere, beskrive og fortolke de væsentligste nyskabelser i *LMI*, der er resultatet af en dyberegående reception af *OT*. Et eksempel kan tjene til illustration. I lighed med en del af *OTs* forviklinger, der skyldes misforståelser og halve sandheder, fx om antallet af *Laios'* drabsmænd, har Cocteau selv tilført *LMI* nye forviklinger passende til dramaets nye struktur. Det vigtigste af denne slags er *Iokastes* historie om en af hendes kammerpigens udsætning af sit lille barn (= *Ødipus*) pga. forfærdelige varsler, en historie, der i 4. akt spiller en rolle, der er analog til tvivlen om antallet af røvere i *OT*.

I de tre første af de fire akter er de traditionelle enheder (tid, sted, handling) opløst til fordel for korte glimt af mytens sekvenser, med *Dubourgs* ord en slags 'métaphores agies' konciperede af Cocteaus fantasi.⁸⁵ 4. akt gendigter *OT* (960-1530) i en ekstrem forkortet og i flere henseender radikalt anderledes form. Der er reminiscenser af korets funktion i *La Voix*, der dels præsenterer stykket på samme måde som koret i *OR* og dels introducerer hver akt med en slags forbindende og iscenesættende kommentar. I prologen gentages Cocteaus udlægning af *Ødipus*myten i endnu mere utvetydig forstand: '*Pour que les dieux s'amusement beaucoup, il importe que leur victim tombe de haut.*' Til dette formål tjener '*une des plus parfaites machines construites par les dieux infernaux pour l'anéantissement mathématique d'un mortel.*'⁸⁶ *Ødipus* er offer for en helvedesmaskine, der

84. *LMI*, p. 185.

85. *Dubourg* (1954), p. 48.

86. *LMI*, p. 190.

med matematisk præcision skal tilvejebringe den uhyrligste undergang, man kan tænke sig. Alt sammen til gudernes morskab.

I 1. akt præsenteres Iokaste og Teiresias i mødet med to soldater, der holder vagt ved bymuren. I de forløbne nætter har den unge soldat flere gange set et væsen vise sig, som kunne være den afdøde konges spøgelse. 2. akt, der forløber samtidig med 1. akt., indledes af en samtale mellem den undertiden ret desillusionerede Sphinx og sjakalen Anubis. Et stykke inde i akten møder Ødipus nærmest ved et tilfælde de to. Ødipus præsenteres her som en eventyrlysten ung mand, der dog i virkeligheden sætter ryet højere end selve heltegerningen. I både Iokastes og Ødipus' adfærd over for henholdsvis den unge soldat og Sphinxen foregribes væsentlige elementer i deres indbyrdes forhold i 3. akt. I forhold til *OR* bevæger stykket sig stadig i mytens stemning og rum, men i sprog, persontegning og *dramatis personae* mærkes en klar hverdagsstemning, som er helt fraværende i *OR*. Soldaternes jargon er fx ikke søgt særligt ophøjet, men er spækket med fyldord og quasi-vulgære udtryk, som fx '*ta vilaine gueule*'.⁸⁷ Samme hverdagsjargon dog med en stærk international og royal accent præger Iokastes sprog, og Teiresias tiltales i reglen på en kærlig, men også ret nedladende måde: '*Taises-vous, Zizi. Vous n'ouvrez pas la bouche que pour dire des sottises...*'.⁸⁸ Sophokles' brug af tragisk ironi, som generelt er loyalt gengivet i *OR*, antager i *LMI* nye former, fx Iokastes stadige problemer med sit skærf, der afstedkommer hendes umiddelbare udbrud: '*tout le jour cette écharpe m'étrangle...elle me tuera*'.⁸⁹

Iokastes behag ved den unge soldat, der, som Iokaste selv bemærker, er præcist ligeså gammel, som Ødipus ville være, kan ses som en del af samme effekt. Nogle fortolkere, fx Angela Belli, har imidlertid inddraget dette i en større fortolkning af dramaet som en nøje illustration af 20'ernes og 30'ernes freudianske teorier.⁹⁰ Således er Laios' spøgelse, Iokastes (og senere Ødipus') "fortællelser" og Ødipus' møde med Sphinxen blevet forstået som entydigt freudianske, dvs. som billeder på de forskellige stadier i en neurotikers forhold til det ubevidste. Selvom spørgsmålet i en vis forstand ikke er til at afgøre, er det vigtigt at fastholde, at de

87. *LMI*, p. 193.

88. *LMI*, p. 208.

89. *LMI*, p. 209.

90. Belli (1969), p. 3-19.

fænomener, som Belli fremhæver som særligt freudianske, kan forklares (bedre) på anden vis. Fx er Cocteau ganske givet primært inspireret af OTs brug af tragisk ironi og af faderspøgelset i *Hamlet*; mødet med Sphinxen kan ligeså vel og, mener jeg, mere meningsfuldt forstås som en blanding af Cocteaus yndede element af *surprise* og en leg med vor fantasi i en berømt, men aldrig tidligere beskrevet begivenhed, som Cocteau vender på hovedet med en humanisering af repræsentanterne for det inhumane og antiheroiseringen af Ødipus, der kun opnår sin succes ved en *menneskelig* fejl af Sphinxen.

De måske mest overraskende nyskabelser i *LMI* er mødet med Sphinxen og Iokastes genkomst som spøgelse i stykkets afslutning. 2. akt er et sammenurium af sære påfund og overraskende drejninger, deriblandt den ægyptiske mytologiske figur, sjakalen Anubis, der repræsenterer det autoritetstro modstykke til Sphinxens rebelske og undrende sind: *‘Pourquoi toujours agir sans but, sans terme, sans comprendre? Ainsi, par exemple, pourquoi ta tête de chien... Pourquoi en Grèce un dieu d’Egypte?’*⁹¹ Anubis’ svar på Sphinxens spørgsmål er, at der er en for dem uigennemskuelig *‘sagesse’* hos deres *‘maîtres’*. Disse herrer beskrives således: *‘Les dieux possèdent leurs dieux. Nous avons les nôtres... C’est ce qui s’appelle l’infini.’*⁹² Sphinxen og Anubis er blot lakajer i et uendeligt system, hvis mål de ikke kender, men hvis ordrer de må følge.

Samtalerne i 2. akt. mellem de forskellige figurer er holdt i samme kollokviale leje som i 1. akt indtil det punkt, hvor Sphinxen tryllebinder Ødipus, viser sig i al sin magt og væld og vil vise Ødipus, hvad hun *ville* gøre, *‘si tu n’avais eu le privilège de me plaire.’*⁹³ Da følger en voldsom, nærmest magisk monolog, som kunne gøre selv den bedste tragiske rhesis rangen stridig, og som gennem sine poetisk-hypnotiserende gentagelser og billedsprog fuldstændig forlader det kollokviale og demonstrerer Sphinxens enorme magt. Men Sphinxen er forelsket i Ødipus, og da Anubis pålægger hende at stille det spørgsmål, som hun netop selv har givet svaret på, er Ødipus’ lykke gjort. Tilsyneladende.

91. *LMI*, p. 239

92. *LMI*, p. 238-9.

93. *LMI*, p. 264.

Ødipus er i stykket præsenteret som den energiske, unge mand, der trakter efter rigdom og berømmelse, altså et ikke helt usandsynligt billede af en ung udgave af den sophokleiske Ødipus. Det eneste virkeligt nye træk er Ødipus som en antihelt, der ikke interesserer sig for heltegerningen, men alene for dens berømmelse. Mere nyskabende og flerfacetteret er billedet af Iokaste, der både portrætteres som snobbet og nedladende dronning i 1. akt, som lidenskabelig og betænksom hustru i 3. akt og som kærlig og tilgivende mor i 4. akt, hvor hun vender tilbage i en skikkelse, der alene er synlig for den blinde Ødipus og (delvist) for Teiresias.

Her leverer Cocteau den ultimative overraskelse. Lige siden den entydige prolog har Cocteau ladet tilskueren tro, at stykket vil følge den kendte Ødipusmytes forløb. På trods af de mange nyskabelser har intet i stykket op til dette punkt ladet tilskueren nære mistanke eller håb om, at det skulle forholde sig anderledes. Men i løbet af få øjeblikke er Ødipus på vej til at forsvinde ind i en parallelverden, hvor han møder Iokaste igen, og hvor, som Iokaste siger, *'les choses qui paraissent abominables aux humains, si tu savais, de l'endroit où j'habite, si tu savais comme elles ont peu d'importance.'*⁹⁴ Her er – usynligt for menneskene i den "virkelige" verden – Iokaste og Ødipus forenede og deres forhold genoprettet. Cocteau har ladet os tro, at vi her vil blive vidner til en med matematisk præcision udført tilintetgørelse af et menneske, en uundgåelig skæbne, alene til morskab for guderne, men i sidste sekund viser han vejen til et eksil for mennesket, et sted hvor den "virkelige" verdens tilsyneladende uomgængelige nødvendighed ingen gyldighed har. Dette er fantasiens univers, som alene *'[appartiennent] au peuple, aux poètes, aux coeur purs.'*⁹⁵ Dette er en pris af *la fantaisie*, indbegrebet af Cocteaus teater, skabt af et møde mellem det element af *simplicité* og *clarté*, som er iboende i myten, og Cocteaus forkærlighed for *la surprise*. Myten skabes, oprettholdes og genskabes i menneskets fantasi, der udtrykt i et cocteausk paradoks er virkeligere end virkeligheden. I myten og de bevidsthedsformer, i hvilke den eksisterer, ligger muligheden for mennesket for at undslippe ethvert system, skabt af

94. LMI, p. 340.

95. LMI, p. 342.

mennesket selv eller påtvunget udefra. I et citat af Baudelaire på første side af *LMI* giver Cocteau ét eksempel på, hvordan dette kan opleves:

*'J'ai essayé plus d'une fois, comme tous mes amis, de m'enfermer dans un système pour y prêcher à mon aise. Mais un système est une espèce de damnation... Je suis revenu chercher un asile dans l'impeccable naïveté. C'est là que ma conscience philosophique a trouvé le repos.'*⁹⁶

Konklusion

I Cocteaus lange kunstnerliv udgjorde arbejdet med de oldgræske myter og tragedier kun én del af en tematisk og genremæssigt usædvanligt vidtfavnende produktion. Det bemærkelsesværdige ved netop denne del er, at den fulgte Cocteau gennem alle hans kunstneriske faser fra den studentikose og entusiastiske *La Danse de Sophocle* over de første store teaterstykker, *Antigone* og *OR*, til den selvstændige, overraskende og underfundige *LMI*; senere fulgte filmatiseringerne af Orpheusmyten, hvoraf den sidste, *Le Testament d'Orphée* (1960), blev indspillet få år før Cocteaus død og i øvrigt med Cocteau selv i hovedrollen.

Den oldgræske litteratur og mytologi har i denne proces indtaget vidt forskellige roller, alt efter hvilken fase Cocteau befandt sig i, og hvilket konkret kunstnerisk behov der meldte sig. Adaptationsarbejdet med Sophokles' *Antigone* og *OT* var væsentligt medvirkende til dannelsen af Cocteaus æstetikideal og dramaturgiske formsprog; adaptationsværkerne var på den ene side præget af en loyalitet over for klassikerne og et ønske om at lade dem fremstå med fordums virkning og kraft. På den anden side bragte de også det bedste frem i Cocteaus scenografiske opfindsomhed. Med *LMI* var både tilgangen og formålet helt anderledes; Cocteaus nærmest fatalistisk-nihilistiske opfattelse af den sophokleiske Ødipusmyte, som man allerede møder i prologen til *OR*, er her gendigtet i en form, hvis væsentlige tema er fantasiens, digtningens og mytens mulige vej ud af et tilsyneladende og i 'almindelig forstand' uomgængeligt system hvad enten i verden eller i mennesket selv.

For en modernist som Cocteau har myten således som litterær mulighed spillet flere roller, men det, som gennemgående har tiltalt Cocteau, er mytens enkle fortryllende rum, den eventyrlige stemning, som umiddelbart gav Cocteaus

96. *LMI*, p. 185.

teater det skær af *simplicité* og *enchancement*, som han så ivrigt eftertragtede. Derudover tilbød myten et allerede kendt narrativ, der tillod ham den særegne fortælle måde i *LMI*, der, uden at dramaets intensitet mærkbart sænkes, opløser de for Cocteau ellers centrale klassiske enheder.

Et af de mest karakteristiske træk ved Cocteaus forhold til den klassiske oldtid er den særlige blanding af traditionel fascination og kritisk historisk bevidsthed. Hans skarpe blik for klassicismens idealistiske *konstruktion* af oldtiden forlener receptionsværkerne med en dobbelt agenda. De indgår på den ene side i en dialog med traditionens '*ideal order*', men de demonstrerer samtidig en bevidsthed om og giver en kommentar til samtidens forudindtagethed. Cocteau blev med André Gide foregangsmand for den bølge af franske dramatikere, Giradoux, Anouilh og Sartre, hvis klassikerinspirerede værker primært så dagens lys i løbet af den forholdsvis korte tid fra 1930 til 1950. Selvom denne udvikling også var en del af nogle mere overordnede tendenser og stemninger i tiden, kan man ikke se bort fra, at Cocteau som en af de første viste, hvad den græsk-romerske oldtid og dens værker *kan* betyde i en tid, som ikke længere kan eller vil identificere dem med '*une colonne blanche*'.

Bibliografi

Originaltekster

- Aischylos:** *Aeschylus, Septem contra Thebes, Edited with an Introduction and Commentary* (Hutchinson, G.O.). Oxford, 1985.
- Aristoteles:** *De Arte Poetica*. Oxford, 1965 (R. Kassel).
- Cocteau, Jean:** *Oeuvres Complètes V – Orphée, Oedipe Roi, Antigone et La Machine Infernale*. Genève, 1948.
- Cocteau, Jean:** *La Danse de Sophocle*. Paris, 1912.
- Hesiod:** *Hesiod, Works and Days, Edited with Prolegomena and Commentary* (West, M.L.). Oxford, 1978.
- Hesiod:** *Hesiod, Theogony, Edited with Prolegomena and Commentary* (West, M.L.). Oxford, 1966.
- Homer:** *Homeri Opera* (Munro, D. B. & Allen, T. W.). Oxford, 1902.
- Pindar:** *Pindari Carmina* (Bowra, C.M.). Oxford, 1947.
- Racine:** *Phèdre - tragédie 1677, préf. de Silvia Monfort, comment. et notes d'Alain Viala*. 1985, Paris.
- Sophokles:** *Sophoclis Fabulae* (Lloyd-Jones, H. & Wilson, N.G.). Oxford, 1990.
- Stesichoros:** *Greek Lyric – Stesichorus, Ibycus, Simonides, and Others* (David A. Campbell). Loeb, 1991.

Anvendt sekundærlitteratur

- Anderson, Alexandra, & Saltus, Carol** (ed.): *Jean Cocteau and the French Scene*. New York, 1984.
- Belli, Angela:** *Ancient Greek Myths and Modern Drama – A Study in Continuity*. New York, 1969.
- Dawe, R.D.:** "On Interpolations in the Two Oedipus Plays by Sophocles". *Rheinisches Museum für Philologie*, 2001 (144), p. 1-21.
- Dawe, R.D.:** *Sophocles – Oedipus Rex, Revised Edition*. Cambridge,² 2006 (1. udg. 1982). [Anvendt primært som kommentar og derfor anført under sekundærlitteratur].
- Dickinson, Hugh:** *Myth on the Modern Stage*. Illinois, 1969.
- Di Maria, Salvatore:** "Italian Reception of Greek Tragedy". I Gregory (ed.) (2005), p. 428-443.
- Dubourg, Pierre:** *Dramaturgie de Jean Cocteau*. Paris, 1954.

- Eliot, T.S.:** *Selected Essays*. London,³ 1951 (1. udg. 1932) (= Eliot a).
 - "Euripides and Professor Murray". 1920. Genoptrykt i Eliot a, p. 59-64 (= 1951b).
 - "Tradition and the Individual Talent". 1919. Genoptrykt i Eliot a, p. 13-22. (= 1951c).
- Gregory, Justina (ed.):** *A Companion to Greek Tragedy*. Blackwell, 2005.
- Hardwick, Lorna:** *Reception Studies*. Oxford, 2003.
- Hight, Gilbert:** *The Classical Tradition*. Oxford,² 1985 (1. udg. 1949).
- Jebb, Sir Richard C.:** *Sophocles – The Plays and Fragments, With Critical Notes, Commentary and Translation in English Prose, Part I The Oedipus Tyrannus*. Cambridge, 1893.
- Kamerbeek, J.C.:** *The Plays of Sophocles – Commentaries, IV The Oedipus Tyrannus*. 1967, Leiden.
- Knox, Bernard:** *Oedipus at Thebes – Sophocles' Tragic Hero and his Time*.² 1998 (1. udg. 1957), Yale.
- Kruuse, Jens:** *Fransk klassisk drama*. København, 1967.
- O'Brien, Michael J. (ed.):** *Twentieth Century Interpretations of Oedipus Rex*. 1968, New Jersey.
- Phelps, Robert.** *Professional Secrets – An Autobiography of Jean Cocteau, Drawn from his Lifetime Writings*. 1970, USA.
- Stegmuller, Francis:** *Cocteau – A Biography*. 1970, USA.
- Taplin, Oliver:** *Greek Tragedy in Action*.² 2003 (1. udg. 1978), London.
- Tortzen, Chr. Gorm:** *Antik Mytologi*. 2004, København.
- Vernant, Jean-Pierre, & Vidal-Naquet, Pierre:** *Mythe et tragédie en Grèce ancienne – Tome I*. 1972, Paris (= Vernant & Vidal-Naquet 1972a).
- Vernant, Jean-Pierre:** "Le moment historique de la tragédie en Grèce: quelques conditions sociales et psychologiques". 1968. Genoptrykt i Vernant & Vidal-Naquet (1972a), p. 13-17 (1972b).
- Vernant, Jean-Pierre:** "Ambiguité et renversement. Sur la structure énigmatique d' "Oedipe-Roi"". 1970. Genoptrykt med få ændringer i Vernant & Vidal-Naquet (1972a), p. 101-131 (= 1972c).
- Vernant, Jean-Pierre, & Vidal-Naquet, Pierre:** *Mythe et tragédie en Grèce ancienne – Tome II*. 1986, Paris.
- Vidal-Naquet, Pierre:** "Oedipe à Vicence et à Paris: deux moments d'une histoire". 1981. Genoptrykt i Vernant og Vidal-Naquet (1986a), p. 213-235 (= 1986b).
- Ægidius, Adam:** *Ars poetica – Fransk poetik i det tyvende århundrede*. 2004, Århus.