

OEDIPUS MET OF ZONDER COMPLEX, MAAR STEEDS DE MYTHE VAN DE MANNELIJKE WAARHEID

Freddy Decreus

In de loop van de westerse geschiedenis werden honderden versies van het Oedipusverhaal bedacht, in woord, beeld en muziek.¹ Zoals dit bij de nawerking van schier elke Griekse mythe het geval is, kan je in dertig eeuwen Oedipus de typische representaties van de West-Europese cultuurgeschiedenis zien, zowel de sacralisatie als de desacralisatie van de westerse mythe meemaken, zowel de constructie als de deconstructie van het mannelijke en het vrouwelijke subject zien plaatsvinden. Honderden mannelijke zwelvoeten en mankende ego's dus, recent enkele vrouwelijke stemmen van protest. In hetgeen volgt zullen we een aantal lijnen uitzetten die getuigen van de blijvende fascinatie voor een aantal zwaartepunten uit dit mythisch verhaal.

De mythe van Oedipus

Het verhaal van Oedipus maakt deel uit van de mythe, maar tevens van de tragedie. Wij kennen het verhaal vooral als één van de vele tragedies die in het vijfde-eeuwse "klassieke" Athene opgevoerd werden. Op zich bestaat *de* mythe van Oedipus niet, veeleer zou je moeten zeggen dat ze een voortdurende vorm van *bricolage* is rond een aantal centrale motieven. De Griekse dichters gingen vrijelijk om met de aloude verhalen, ook al betrof het de goden. Het mythisch materiaal waarmee dit verhaal "gemaakt" werd, is dus veel ouder dan de "klassieke" vijfde eeuw. In de *Odyssee* van Homerus (achtste eeuw v. Chr.) blijft Oedipus verder regeren als koning, nadat zijn moeder, die daar Epicaste heet, zich heeft verhanden. De *Ilias* voegt hieraan toe dat Oedipus later in een gevecht sneuvelde (*Odyssee*, 11, 271-280; *Ilias*, 23, 679-680). Ook Hesiodus (700 v. Chr.)

1. In het werk van Jane Davidson Reid (1993: 754-762) wordt de receptiegeschiedenis van Oedipus beschreven, onder de respectievelijke hoofdingen *Oedipus Rex* (General List), *Oedipus en de sphinx*, en *Oedipus in Colonus*. Zie ook Edmunds & Dundes (1983) en Edmunds (1985).

spreekt over de dood van Oedipus in de context van een oorlogsverhaal (*Werken en Dagen*, 162-163). Het wereldbeeld en de zingeving van de homerische verhalen is episch van aard: helden willen vooral roem verwerven, hun daden zijn niet steeds ethisch gemotiveerd, en de goden stellen een soort supermensen voor, met hun eigen gekrakeel. Het verbale en militaire geweld hoort thuis in een epische wereld, waarin de held steeds probeert de "beste" te zijn en op aarde (vooral op het slagveld) de waardering van de anderen poogt te verwerven. Dit vormt de zin van het leven volgens de code van de militaire aristocratie. Het verhaal zoals wij het kennen ontleent ook materiaal aan de verbeeldingswereld van de "epische cyclus", een reeks Griekse epen die circuleerden van de achtste tot de zesde eeuw en aanvullingen boden op de verhalen die zich vóór de *Ilias* afspeelden. Over de Thebaanse sagenkring bestond een uitvoerige *Oedipodeia* en *Thebaïs*, elk tussen de zes- en zeventuizend verzen lang.

De versie die Sophocles uitgewerkt heeft weerspiegelt de vijfde-eeuwse wereld waarin de positie van de vrouw en de familie op een andere ideologische disciplinerende steunde en waarin de vrouw dichter bij de opvoeding van haar zonen betrokken werd dan in de vroegere tijden die nogal vaak spraken van hun verwijdering (zie het motief van de initiatie en de *rites de passage* van zonen door wegsturing van huis). Wanneer Freud oog had voor die zeer specifieke en tijdelijke creatie van de begrippen moeder, vader, kind en familie uit het midden van de vijfde eeuw, dan vergat hij vragen te stellen over andere sociologisch en politiek bepaalde versies, zoals deze bijvoorbeeld van Seneca (zie verder).

Maar wie vragen stelt over de fascinatie van het Oedipusverhaal door de eeuwen heen, dient er zich ook van bewust te zijn dat dit verhaal deel uitmaakt van een groter geheel, van de totaliteit van de Griekse mythe, van een identiteitsverlenende constructie, belangrijk voor de geestelijke gezondheid van individu en volk. En wonderlijk, maar waar, tot op vandaag, in deze hoogtechnologise tijden, is de mythe als kennisinstrument blijven voortleven. *The Cry for Myth* is zelfs hoogst noodzakelijk vandaag (May, 1991). Men stelt thans opnieuw dat de mythe de volledige kennis van en over de mens helpt weergeven en hem inzicht laat verwerven over de redenen van zijn geboorte en dood, over de zin van zijn leven als individu en als groepswezen, kortom over zijn moeilijke poging om identiteit te verwerven. In het westen kennen wij vooral de drie grote mythische systemen die ontwikkeld werden door de Grieks-Romeinse, de Joods-Christelijke en de Islamitische verbeelding: deze verhalenbundels zijn patriarchaal van structuur en steunen op kosmogonische, theogonische en antropogonische oorsprongsmythen. Terwijl de twee laatstgenoemde

wereldbeelden terugvallen op een goddelijke openbaring en een heilig boek dat door een legertje schriftgeleerden tot elke prijs moet verdedigd worden, kent de Grieks-Romeinse mythologie geen revelaties en ontwikkelde zij zich veeleer als een open referentiesysteem, waarin Zeus, de oppergod, nooit de definitief Zijnde was, maar veeleer de steeds Wordende (en dus kon bedrogen worden door bijvoorbeeld Prometheus). Mythische helden als Orpheus en Theseus zijn in het westen meestal wel bekend, maar onze mythologische kennis houdt reeds halt bij het horen van de namen van Enkidu, Morrigan of de Nornen. De enkele andere duizenden mythologische figuren uit het wereldpatrimonium zijn ons volslagen vreemd, om hygiënische redenen hebben we ons steeds gekoesterd in de eigen bekende voorstellingen. De twintigste eeuw is tot op heden nauwelijks weggeraakt uit een eurocentristisch bewustzijn en niet in staat gebleken om de mythen van andere volkeren te benaderen met andere dan typisch westerse vooronderstellingen. De recente mondialisering van de kennis spreekt echter meer en meer de taal van de *Mythen van de mensheid* (Willis, 1995): ook andere volkeren zijn doorheen hun mythen op zoek naar identiteit, misschien uitgedrukt in een totaal andere beeldentaal, maar met net hetzelfde verlangen het uiterlijk zinloze te interpreteren. Daarenboven "ontdekte" pas de twintigste eeuw eerst dat de (Griekse) mythen wel degelijk over onszelf spraken en niet over een soort afwijkend primair gedrag dat typisch geacht werd voor barbaarse culturen.

Los van deze kritiek boeten de waarheidspretenties van de West-Europese versies van mythisch denken op zich echter niets van hun geldigheid in. De mythe drukt een waarheid uit over de gehele mens, over zijn verlangens en driften, over zijn keuzes en dwalingen; ze vertelt in een verhaalstructuur hoe de rationele en bewust handelende mens in conflict komt (vaak voorgesteld als een gevecht met monsters, reuzen, draken) met de irrationele en onbewust handelende mens of met krachten die hem overstijgen. Drie krachtlijnen uit de mythe van Oedipus gaan duidelijk, net zoals in zovele andere mythen, over de bepaling van het menselijke (hier vooral voorgesteld in functie van het kennen), het bovenmenselijke (de mens en zijn lot) en het intermenselijke (huwelijk, afstamming), of zeg maar de mens in strijd met de horizontale en verticale assen die hem bepalen (Lévi-Strauss, 1958). De mythe van Oedipus die vertrekt vanaf een volstrekte onduidelijkheid in verband met het menselijk statuut, overstijgt uiteindelijk de menselijke eindigheid, primair geweld eindigt met een opname door de goden (wat dit ook moge zijn), chaos resulteert in orde, fragmentatie in heilheid, ogen die ziende blind waren transformeren in een helderziende blindheid. Nu weet Oedipus tenminste dat er heel wat

zaken zijn voorbij het gekende die onbekend zullen blijven en dat de moedigste manier om in leven te blijven de principiële onzekerheid van het bestaan is. Dit bezorgt hem innerlijke wijsheid en rust en neemt hem op onder de groten der aarde die bescherming aan hun stadsgenoten kunnen bieden. Het bestaan wordt aldus be-tekend, het fragmentaire bestaan leert een eenheid kennen, aan het individu en de groep wordt identiteit toegekend.

De bekende Amerikaanse psychoanalyticus Rollo May (1991: 15-16) verwoordt de uitgangssituatie als volgt: "A myth is a way of making sense in a senseless world. Myths are narrative patterns that give significance to our existence. Whether the meaning of existence is only what we put into life by our own individual fortitude, as Sartre would hold, or whether there is a meaning we need to discover, as Kierkegaard would state, the result is the same: myths are our way of finding this meaning and significance. [...] Myth making is essential in gaining mental health, and the compassionate therapist will not discourage it. Indeed, the very birth and proliferation of psychotherapy in our contemporary age were called forth by the disintegration of our myths". Hij stelde echter tevens vast dat in de twintigste eeuw onze mythen helaas niet langer dienen om het bestaan betekenis te geven: "The citizens of our day are left without direction or purpose in life, and people are at a loss to control their anxiety and excessive guilt feeling. People then flock to psychotherapists or their substitutes, or drugs or cults, to get help in holding them themselves together".

Tevens drukt de mythe haar inhouden niet uit in de stijl van een krantenartikel of wetenschappelijk traktaat, maar heeft ze zich omkleed met een wereld van symbolen: de mythe spreekt in een symbolische taal. In een tijd die sinds eeuwen een sterke symbolenblindheid heeft gecultiveerd en zweert bij een zo eenduidig mogelijke, geabstraheerde en begripsmatige kennis vergt het wel enige moeite om toe te geven dat er andere soorten taal bestaan dan de strikt communicatieve en wetenschappelijke. Je moet dus kunnen aanvaarden dat je om het raadsel van Oedipus op te lossen (wie loopt er eerst op vier, dan op twee, dan op drie voeten) een andere soort interpretatieve houding nodig hebt dan de gebruikelijke denotatieve (er wordt iets in een *andere* taal verteld, de interpretatie kost even moeite), maar in hoeverre ben je bereid dit door te trekken? Zeus daalt neer in Danaë als *gouden* regen, Iason steelt het *gouden* vlies; Oedipus en Achilles zijn kwetsbaar aan de *voet*; Heracles (brandende offerdood) en Oedipus (na zelfverblindings) worden uiteindelijk opgenomen in de hemel of in de aarde. De mythe spreekt in beelden en symbolen:

de kleur van het spirituele is goud, de beproefde mens is een mankende, de ware bestemming van de mens is de (h)erkenning van het spirituele (het rijk van de Vader). Oedipus mag als sterfelijke en lichamelijke vader Laius hebben, zijn geestelijke vader blijft Zeus en daarom grijpt zijn opname in het rijk van deze vader in Colonus plaats. Zolang hij de aard van zijn fout niet inziet, vertegenwoordigt Oedipus de pest in Thebe, is hijzelf de pest. De Griekse mythologie zit boordevol dergelijke verwijzingen en enkel de interpretatie van de totaliteit van deze mythische verbeelding kan hiervan op coherente manier getuigen (Diel, 1966). Kennen we dus het *systeem* waarin dergelijke uitspraken kaderen?² Kunnen we aanvaarden dat Dionysus het spirituele principe van verscheuring en eenmaking voorstelt dat van alle Griekse tragedies het eigenlijke onderwerp uitmaakt? (Storm, 1998).

De tragedie

Deze mythen hadden voor de Griekse bevolking een centripetale kracht en deden hen hun afstamming(sverhalen) in processies ritueel herdenken (Delphi, Athene): ze bouwden een zelfuitdrukking op individueel en collectief vlak uit, waarmee tijdelijk te leven viel en vaak (niet exclusief) in rituelen elke fase van het leven uitbeelde, maar dat ook voortdurend aan bevraging blootstond. In de vijfde eeuw werd deze traditionele zelfuitdrukking fundamenteel verstoord door de vragen die de tragedie haar stelde en die het gevolg waren van een snel veranderende politieke en intellectuele context. Van nature uit een centrifugale kracht, trachtte de categorie van het tragische steeds conflicterende culturele waarden binnen een gegeven individu en gemeenschap ter discussie te brengen. In die zin was de opvoering van de tragedie een leerschool voor de gehele gemeenschap, het publiek sanctioneerde de voorstellen die de tragici deden over burgerlijke en religieuze waarden. In afwezigheid van een geopenbaarde waarheid en een heilig verklaard boek stonden de tragici voor de opgave de mens te leren nadenken over de plaats die hij bekleedde in het vijfde-eeuwse Athene. In de Griekse cultuur liet trouwens enkel deze eeuw toe dat de tragedie het vehikel van deze bevraging was; de mythen waarover kritische vragen werden gesteld, werden in de vierde eeuw het recht op spreken ontzegd: wetenschap (historiografie, geometrie, geneeskunde,...)

2. Didier Anzieu (1966: 675-715) poogde in zijn artikel "Œdipe avant le complexe ou de l'interprétation psychanalytique des mythes" het Oedipuscomplex in grotere delen van de Griekse mythologie aannemelijk te maken. Jean-Pierre Vernant (1967: 3-20) reageerde hier heftig tegen.

en filosofie (de leer van Plato, Aristoteles, Stoa) luiden toen een nieuw wereldbeeld in.

Op basis van mythische verhalen werd in de tragedie van de vijfde eeuw gereflecteerd over de totaliteit van het menselijke leven, over de mens die in een vitale relatie stond met de emoties, over de lusten en de lasten van het leven, over het bewuste en het onbewuste, en over alle duistere krachten die hem omringden. De tragedie was in essentie tragisch, omdat ze reflecteerde over de immanente wereld waarin de mens zijn eindigheid diende te beleven en waarin hij gedoemd was om in principiële onzekerheid te leven (Boehm, 2001). Ze was ook cultureel tragisch, omdat elke cultuur haar onoplosbare conflicten tot een einde moet denken (Boullart, 1987). Deze confrontatie was dus telkens pregnant en noodzakelijk, omdat de mens ook in de Griekse versie uit het "paradijs" verjaagd was, een passus die gesymboliseerd werd door de eerste fout van Tantalus en Prometheus. Sindsdien werd deze mens, thans het fundamenteel verscheurde wezen, verplicht het aardse leven van de tegenstellingen te leiden. Bij de celebratie van de tragedie was het daarom niet toevallig dat Dionysus, de god die zelf uiteengerukt werd en weer opstond volgens de Orphische traditie, heerste over leven en dood, maar daarenboven ook de eenheid kende boven de opposities. Het middel hiertoe was de roes, die in de dionysische cultus de fragmenteringen van het bewuste Ik doorbrak en hem liet kennismaken met zijn onbewuste, met zijn onderwereld. Uw bok herkennen, dat was de prijs van de tragedie, uw demonen en passies leren in de ogen zien, uw oude beperkte Ik leren inzien, met al uw inbeeldingen en waanvoorstellingen leren leven (Boehm, 2001), daarover handelde de Griekse tragedie wezenlijk. Daarom was elke held op scène ook een vermomde Dionysus, op weg naar zijn eigen verscheuring en dood, en dus ook naar de totale kennis van zichzelf, de tocht van zijn beperkte Ik naar zijn volledige Ik. Ingebed in de rituele plechtigheden van de grote Dionysiën, een vijf dagen durend collectief gevierd feest, kaderde elke tragedie daarenboven nog in de context van een tetralogie, een reeks van drie opeenvolgende tragedies die besloten werd door een saterspel dat opgevoerd werd door precies dezelfde acteurs. De gruwelen die Oedipus onderging waren dus steeds ingekaderd in een groter thematisch geheel, dat in de loop van dezelfde dag zowel de diepste diepten van het menselijk leven als de uiterste relativering ervan theatraliseerde.

De tragische mens dient dus te begrijpen dat het sterfelijke leven per definitie vol conflicten is, dat hij eerst noodzakelijk schuldig moet worden, omdat hij nu eenmaal moet handelen in het leven, keuzes maken,

verlangens kennen. Zijn is handelen (Boullart, 1987). Oedipus maakt daarom ook een dubbel parcours door, in de mate dat hij eerst een maximaal samenhangend antwoord wil krijgen ("Ik moet weten wie ik ben") en daarna moet vaststellen dat in de tragedie de onvolledigheid en onvolmaaktheid, de verscheuring (de *sparagmos*), gesymboliseerd door Dionysus, onontkoombaar zijn: "What the tragic bears witness to is not simply the mortality of humankind, but the full spectrum of losses and disjunctures to which mortal existence is susceptible" (Storm, 1998: 71).

De manier waarop de tragische verscheurdheid zich voordoet, kan velerlei vormen aannemen en is dus sterk cultureel bepaald. De twintigste eeuw thematiseert het tragische vooral in de roman, de Griekse vijfde eeuw gebruikte hiervoor als literaire vorm de tragedie. Toen was deze literaire categorie geconstrueerd vanuit een strikt mannelijk perspectief, geschreven door mannen voor mannen, vanuit de overtuiging dat vele soorten vrouwelijkheid (de sfinx, de amazone,...) een gevaar voor de persoonlijke en maatschappelijke cohesie met zich meebrachten, maar uitmondend in het besef dat de eigen verdrongen vrouwelijkheid uiteindelijk een zeer belangrijk probleem vormde. De Griekse tragedie is aldus een hybride constructie waarin grote vrouwenfiguren zeker aanwezig zijn, maar waarin angst, eerbied, afgrijzen, onbegrip en verwondering voor het vrouwelijke de hoofdtoon aangeven (Medea, Clytaemnestra, Cassandra, Electra, Antigone). Dat in het verhaal rond Oedipus incest een belangrijke rol speelde, is dan ook niet los te zien van een zekere afschrikkingspolitiek ten aanzien van seksualiteit en het vrouwelijke (instelling van zekere taboes), en van de constructie van limieten en transgressies in het algemeen. Oedipus is tegelijk vadermoordenaar en echtgenoot van zijn eigen moeder, andere mythische helden wordt ook nog soms kannibalisme aangewreven, dan is de waarschuwingfunctie op zijn sterkst en het moralisme het duidelijkst. Daarom, stelt Bremmer, dient Oedipus' incest niet alleen beschouwd te worden vanuit zijn relatie met zijn moeder, maar ook als een commentaar op de vadermoord. Dergelijke wandaden roepen elkaar op en versterken gewoon de formulering van de transgressie. En hij besluit: "The lack of any profound interest in his mother is confirmed by the variety of her names: epic poetry calls her Epikaste, tragedy Jocaste" (Bremmer, 1987: 50-51).

Moderne vragen

De Griekse mythe is een zuiver mannelijke manier van zelfontdekking, een mannelijke versie van de waarheid. Gespreid over een zeer lange periode vond de Griekse mens zijn mythen en goden uit: hij vond *hen* uit, niet andersom. Tot op heden heeft de westerse mens graag geleefd in de mythe van de mannelijke waarheid, zonder expliciet te (willen) weten wat Roland Barthes (1957) zo treffend uitdrukte in een ander verband, namelijk dat de Griekse mythe tevens reeds lang overgegaan was in de ideologische blik van een heersende klasse en dus uitgegroeid was tot een verzameling burgerlijke (pseudo) mythes. Elke uitspraak over het vrouwelijke en de moeder (*in casu* Jocaste) dient dus ook principieel in het betreffende Griekse patriarchaal wereldbeeld gesitueerd te worden. Dat Jocaste als een onmondig gehouden moederfiguur tot in de twintigste eeuw ongeschonden als dusdanig kon blijven fungeren heeft dus te maken met de ideologiserende werking van mythes en met de wensdromen van het patriarchale westen, zoals Barthes deze gedefinieerd heeft (en dus met secundaire en "valse" mythes). Waarom heeft het westen er echter zolang aan gehouden dit model ongeschonden te bewaren?

Onder de vragen die deze westerse mens ook niet graag stelt valt nog deze: kunnen wij aanvaarden dat de Griekse vijfde eeuw in de tragedie een levenshouding ontdekt heeft die ons thans opnieuw interessant lijkt en tot duizenden opvoeringen van klassieke tragedies heeft geleid in de twintigste eeuw, een uniek hoogtepunt in de "heidense" geschiedenis van het westen? Kunnen wij tevens ook aanvaarden dat wij niet het meest beschaafde volk uit de geschiedenis zijn, dat de Grieken harmonieuzer geleefd kunnen hebben dan wij en dat zij door een betere inkapseling van de seksualiteit, de roes en de waan in het "normale" leven de mensen gelukkiger kunnen gemaakt hebben. Kunnen wij ermee leven dat de geschiedenis van het westen niet die beroemde en exclusieve pijl naar boven betekent die het Christendom en de Wetenschap ons voorhouden? Leven wij in deze eeuw van het laat-kapitalisme met generaties die ten onder gaan aan Prozac, zelfmoord, anorexia, depressies, eenzijdigheid, niet-engagement, desacralisatie, weigering van transcendentie en zelfverheerlijking van de mens geestelijk gezonder dan de antieke Griek? Daarom zou het wel eens kunnen dat onze tijden weer dringend de inzichten van de Griekse tragedie en mythe nodig hebben. De Griekse tragedie toont ons immers de *condition humaine* in pure vorm, zonder illusie of eschatologie, een mens die ontdekt dat niets definitief veilig en zeker kan genoemd worden.

Indien Rollo May gelijk heeft en de psychoanalyse precies geboren kon worden in de scheuren van het (negentiende-eeuwse) westerse mensbeeld,

dan is het van belang eerst aan te geven waarom dit niet vroeger gebeurde, met andere woorden aan te tonen hoe het volledige verhaal over Oedipus voordien andere functies had in andere culturele modellen. Hierdoor zal tevens duidelijk worden dat het verhaal over Oedipus een voortdurende bron van bricolage en recyclage is geweest.

Twee basisteksten

De loopbaan van Sophocles' *Oedipus Rex* begint in Vicenza in 1585 bij de opening van het Teatro Olimpico. In dit schitterend theatergebouw ontworpen (op basis van de geschriften van Vitruvius) door de laatrenaissancistische architect Palladio wordt de versie van Sophocles opgevoerd, een interessant breukmoment in de geschiedenis, want tot dan toe (en tot het einde van de Barok) staat de *Oedipus* van Seneca in hoger aanzien. De Griekse tekst wordt hier ontdekt en gerespecteerd in zijn ordelijke opbouw van spanning en plot, vandaar de hoogste lof die deze tragedie oogstte bij Aristoteles (*Poetica*: 1452b), en de bijzondere aandacht van de humanisten voor Aristoteles' geschrift.

Het is Seneca die de Europese *Bühne* beheerst van de 14^e tot de 18^e eeuw en de vader van het moderne drama dient genoemd te worden, niet Sophocles (Jacquot, 1964).³ In Seneca's theater was een sterke dosis psychologie ingebouwd, de mens werd er voortdurend voorgesteld als het slagveld van de door de stoïcijnen zo gedetailleerd bestudeerde passies. Zijn *Oedipus* is echter een bijzonder zwarte tragedie, waarin de koning met genoeg de eigen ogen uitsteekt, de goden vervloekt en de irrationaliteit laat zegevieren, een echte spitsbroeder van Shakespeares *Richard III*. De koning lacht de beperkingen die het tragische hem oplegt weg en triomfeert op de hinderlagen die de goden en het lot voor hem gespannen hebben.

De receptie van de Oedipus zal voortaan aarzelen tussen deze twee dominante basisteksten:

1. de versie van Sophocles staat meer voor een literaire orde (opbouw van plot en spanning) en een harmoniemodel (inzicht verwerven in jezelf) dat als typevoorbeeld geprezen wordt door Aristoteles, de tragische onmacht van de mens mondt bovendien finaal uit in de erkenning van de menselijke eindigheid. Oedipus is de onbetwiste leider van de stad, een vaderfiguur en leider die respect afdwingt. Literair, spiritueel en politiek gezien, is Sophocles' bewerking voorbeeldig en knap te noemen; een onstuitbare drang om te weten deed de koning echter het onderspit delven, verleidde hem tot totaal tegendoelmatig gedrag, toonde hem de mogelijkheid van de totale vergissing.
2. de versie van Seneca situeert zich in een klimaat van een fundamentele verstoorde wereldorde die ook de traditionele goden buiten spel zet. De

3. In zijn *Laokoon oder Ueber die Grenze der Malerei und Poesie* (1766) zette Gotthold Ephraim Lessing de toon om de onnatuurlijkheid van Seneca aan te tonen.

gang van de wereld is irrationeel en zelfs grotesk te noemen, driften en mysterie bepalen het existentiële klimaat. Oedipus' *furor* brengt er hem toe zich met woede op het gelaat de ogen uit te steken, van *catharsis* en aanvaarding van het lot is hier geenszins sprake.⁴ De leider van de stad is niet langer godvrezend, niet langer de goede vader die exemplarische daden stelt.

Sacralisatie

De receptiegeschiedenis toont duidelijk aan dat de vader des vaderlands, de onverbiddelijke zoeker, de man die trouw blijft aan eigen inzichten, een sterk religieuze dimensie bezit. Hij die door alle goden en mensen misleid werd en daardoor kon functioneren als een culturele zondebok heeft zo'n diep inzicht *in de aard der dingen* bereikt dat hij met blinde ogen eindelijk de waarheid kan zien. Een sterk sacraal einde valt hem daarom ook ten deel in Sophocles' tweede tragedie over hem, de *Oedipus Coloneus*, een latere versie waarmee de tragicus zijn eigen vaderstad de hemel in prees. *Oedipus Coloneus* is door een sterk religieuze aura omgeven, vooral in de exodos (*Oedipus Coloneus*: 1579-1779) waar Oedipus na het doorstaan van alle wereldse beproevingen door de goden (ten hemel, in de aarde?) wordt opgenomen. Het beeld van een negentigjarige Sophocles die vlak voor zijn dood (*Oedipus Coloneus* werd postuum opgevoerd in 401, vier jaar na de dood van de dichter) nog eens zijn leven overschouwt en het principiële falen van de mens in religieuze zin interpreteert spreekt natuurlijk sterk tot de verbeelding.

Van in de twaalfde eeuw waren reeds een aantal legenden in omloop (rond Judas, Gregorius, Albanus en Julianus) die motieven uit het Oedipusverhaal in christelijke zin omwerkten, onder andere over de fatale voorspelling, de uitzetting en adoptie van het kind (zoals bij Mozes) en de vadermoord (die vaak werd verdoezeld). Met de figuur van de sfinx had men het nogal vaak moeilijk, de incest werd geminimaliseerd (soms "verschoven" naar een relatie tussen broer en zuster) en steeds gevolgd door boetedoening, maar uiteindelijk werd steeds redding van God verwacht (Krappe, 1933; Ector, 1988). Gregorius, gesproken uit de incest tussen broer en zuster, wordt zelfs paus (in deze versie ontbreekt dan wel de vader- en broedermoord). Vele motieven behoren in ruimere zin tot de wereld van het sprookje en zijn dan ook wereldwijd verspreid (Propp, 1944; Edmunds & Dundes, 1984).

4. Voor een vergelijking tussen de versie van Sophocles en Seneca, zie: van der Paardt & Decreus (1992).

In *Koning Edipus* (1660) van Vondel kon men net zoals in *Koning David in Ballingschap* uit hetzelfde jaar, de interesse voor de val van een groot man aflezen: de vrome auteur (die Sophocles' vroomheid veel hoger inschatte dan het "luid roepen en stampen" van Seneca) had uiteraard problemen met de antieke noodlotsidee, het kwam hem dus beter uit dat een christelijke en almachtige god welwillend neerkeek op de zwakke mens, hem deed lijden en verzoening eiste voor de begane misdaden.^{5,6} In zijn successtory en gedroomd kerstspel *Gysbreght van Aemstel* (1637) daalde dan ook de engel Gabriël neer om Gysbreght de gewenste ontknoping mee te delen. De Griekse tekst werd in de Barok vanuit een christelijk, moraliserend en eschatologisch perspectief benaderd.

Maar ook van Hegel, wiens filosofie van de religie erop neer kwam dat het christendom uiteindelijk zou samenvallen met de ware filosofie, is bekend dat hij Oedipus bij zijn aankomst in Colonus in sterk christelijke zin zag als "zu Gnaden angenommen".⁷

Vlak na de eerste wereldoorlog wees Saint-Georges de Bouhélier (*Edipe, roi de Thèbes*, 1919) op de noodzaak in de tragedie weer het absolute Schone te zoeken: de tragedie moest het brute alledaagse (de gruwelen van de oorlog) laten vergeten en een nieuwe humaniteit realiseren. Daarom diende Oedipus ten volle het lot van zijn menselijkheid te aanvaarden en zelfs tot een openbare schuldbekentenis over te gaan.

Strawinsky creëerde *Oedipus Rex* (1926-1927) na het lezen van een boek over het leven van Franciscus van Assisi. De Franse tekst van Cocteau diende naar het Latijn vertaald te worden (door Jean Daniélou), omdat Strawinski de diverse Europese talen voor een dergelijk sacraal onderwerp aanvoelde als te profaan. Enkel het Latijn kon in zijn ogen zorgen voor een monumentaal werk, dat zowel incantatorisch, liturgisch als ritualistisch overkwam (zoals in *Liberi, vos liberabo a peste*) kon weergeven. Zijn *Oedipus Rex* is van een vreesaanjagende grootsheid, die de opera wilde terugvoeren naar haar rituele en sacrale wortels, en door de

5. De versie, die Pierre Corneille schreef (*Edipe*, 1659), steunde nog steeds op Seneca, de vijf balletten van Jean-Baptiste Lully (1664) werden opgevoerd voor de *Edipe* van Corneille. John Dryden en Nathaniel Lee schreven hun *Oedipus. A Tragedy* (1679) eveneens op basis van de tekst van Seneca (muziek erbij van Henry Purcell, 1692)

6. Zie de *Opdracht* bij zijn bewerking van Sophocles' *Herkules in Trachin* (1668) Ook bij Julius Caesar Scaliger is de voorkeurbehandeling van Seneca reeds aan het schuiven: in zijn *Poetice* (1550) wordt Seneca geprezen, maar de bewondering voor het onbereikbare hoge voorbeeld van Sophocles wordt reeds duidelijk verwoord.

7. Bij Hegel (1991: 135) luidt het duidelijk: "Oedipus Kolonos spielt an die Versöhnung und näher an die christliche Vorstellung der Versöhnung an: Oedipus wird von den Göttern zu Gnaden angenommen, die Götter berufen ihn zu sich".

voorgescreven statische uitvoering een verre wereld in haast ingevroren toestand wilde terug oproepen.

Andere voorbeelden uit de twintigste eeuw nog. Als reactie op Gides vrijdenkend filosofisch drama *Œdipe* (1931) schreef Henri Ghéon zijn *Œdipe ou le crépuscule des dieux* (1938): voor hem was de mythe een hulde van het heidendom aan een nieuwe god van liefde die de toevlucht van alle tijden zou zijn. Net zoals Ghéon zich bekeerd had tot het katholicisme in 1915, bekeerde zich Pierre-Jean Jouve in 1924. Ook hij wilde tot elke prijs terug naar het verloren paradijs, waar de waanzin van de oorlog en de beproevingen van de aardse wereld niet meer zouden bestaan. Christianiserend (en freudiaans) waren *Les noces* (1931) en *Sueur de sang* (1935), waarin een Oedipus (zonder orakel) meer weg had van een Christus dan van een heidense held; sublimatie en spiritualisatie, of de ontdekking van de oneindige mogelijkheden in de mens, gesymboliseerd in de ten hemel opname in Colonus, ontkenden ten enenmale de existentiële moeilijkheden van de modernistische mens.

Ook in het toneelstuk *The Elder Statesman* (1958) van T.S. Eliot komt de basisstructuur van Sophocles' *Oedipus at Colonus* voor in gechristianiseerde zin. Sinds zijn overgang naar de Anglicaanse kerk in 1928 had Eliot zijn werk een sterk religieuze inslag gegeven en in een groot aantal toneelstukken zijn zowel antieke (vooral dionysische) als christelijke invloeden merkbaar (*Murder in the Cathedral*, 1935; *The Family Reunion*, 1939; *The Cocktail Party*, 1950). Vele van zijn werken zijn in feite moderne rituele drama's, gebaseerd op een zoektocht naar een ware identiteit, en vaak ingekleed als een vorm van thuiskomst (Chase, 1999: 27-42).

Ook Mulisch' herschrijving van het Oedipusthema (*Oidipous Oidipous*, 1972) past in een resacraliserende context. Zijn versie houdt vooral verband met de tirannie van de tijd en het overwinnen van de dood. Wanneer je ooit in staat zou zijn om de tijd te overwinnen betekent dit een definitieve zege op je eigen eindigheid, stelt de auteur; en dit kan je gelijkstellen met een terugkeer naar de moederschoot of met het realiseren van dit ene wonderlijke moment waarin verleden, heden en toekomst één worden. Deze tijdloosheid kunnen realiseren is sterk mythisch van aard en veronderstelt een cyclische structuur van het leven. Oedipus slaapt met zijn moeder, neemt aldus de plaats in van zijn vader en kan het scheppingsproces zichzelf laten herhalen. Daarom keert het toneelstuk op het einde dan ook terug naar zijn begin en gaat een lineaire opbouw definitief over in een cyclische. Daarom ook wordt Oedipus, de ziende, afgelost door Oedipus, de blinde, die op zijn beurt wordt opgenomen in

Tiresias, de blinde ziener, die alles reeds heeft meegemaakt. Net zoals dit paar de tijd overwint door hem cyclisch te herhalen, overwint de kunstenaar de tijd door een werk te schrijven en de lineaire tijd aan zich te onderwerpen (Mulisch, *Voer voor psychologen*, 1961; *De Zuilen van Hercules*, 1990).

Het sterkste staaltje van actuele christelijke recuperatie komt echter van Lee Breuer, die in *The Gospel at Colonus* (1983, muziek van Bob Telson) de tekst van de Griekse tragedie volledig omzet naar de zwarte Amerikaanse gemeenschap, Oedipus herhaaldelijk Halleluja laat roepen en eenieder aanspoort te geloven in de verrijzenis van de koning (Flashar, 1998: 11-19; McDonald, 1999: 145-146).

In een aantal van de geciteerde bewerkingen werd duidelijk aangevoeld dat het verhaal van Oedipus uitmondt in de religieuze sfeer. Als *pharmakos* (zondebok) uit de stad verdreven, neemt hij alle negatieve energie met zich mee, waardoor de stad opnieuw tot rust kan komen. Meer dan iemand anders heeft hij nu weet van de waarheid en de relativiteit van het leven, boven en buiten alle misleidende menselijke kennis.

Politieke interpretaties

Een groot aantal interpretaties spelen in op de figuur van Oedipus als leider en ontwikkelen dus politieke aspecten van autoriteit en gezag. Reeds Sophocles' versie zelf heeft hiertoe aanleiding gegeven. Voorgesteld in een periode waarin men de echte pest aan den lijve heeft gevoeld te Athene (430-425?) kan de *Oedipus Rex* inderdaad gelezen worden als een indirecte aanval op Pericles zelf.⁸ Sophocles' finale afscheid aan zichzelf en aan de stad Athene in zijn *Oedipus Coloneus* (met lange lofzangen op de stad in het koorlied) werd postuum in 401 opgevoerd en stelde de stad die totaal vernield werd door de burgeroorlog (431-404) nieuwe zegeningen in het vooruitzicht. Wat de Senecaanse versie betreft, werd geargumenteed dat er meer dan voldoende argumenten voorhanden zijn om onder de gelaatstrekken van Oedipus de historische Nero te zien.⁹

De belangrijkste classicistische versie is deze van Pierre Corneille. Met groot respect voor de Wet van de drie Eenheden schreef hij een aantal

8. Zie Harsh (1944: 120, 453, n.53) die zelf verwijst naar Thucydides (I, 126-128). Deze stelling werd ook ontwikkeld door Ehrenberg (1954: 148-149). Knox (1957: 63-64) wilde aantonen dat Oedipus eerder symbool stond voor de stad Athene.

9. Ook afkomstig uit twee families en geadopteerd, eveneens incest met een moeder (Agrippina) die hem toegang tot de troon verleent en verantwoordelijk voor haar dood. Zie Bishop (1985: 69-130).

tragedies, waarin bovenmenselijke helden hun innerlijke conflicten ten top dreven en op hun wilskracht en luciditeit werden getest. Nieuwe romantische verwickelingen moeten de (meestal onderontwikkelde) hofdames behagen, een onblusbare drang naar (politieke) *gloire* situeert de tragedies in een zeventiende-eeuwse hofcultuur.¹⁰ Zijn *Œdipe* (1659) werd zoals menige antieke tekst (vooral afkomstig vanuit de Romeinse geschiedenis) gebruikt ter illustratie van de principes van redelijkheid, wilskracht en dramatische expositie, niet ten behoeve van de zoektocht van de mens als individu, maar als verantwoordelijke voor het welzijn van de staat (cf. einde van de vierde akte).¹¹

In de eeuw van de Verlichting staat de strijd tegen bijgeloof, oude mythes en metafysica centraal. Voltaires *Œdipe* (1718) deelt in deze scepsis en zowel de verlichte hoveling Araspes als de koningin kunnen aldus rustig intriges en manipulatie vanwege de hogepriester en bedrog vanwege de godsdienst suggereren. Door een nieuw liefdesthema te introduceren (Jocaste verliefd op een nieuw personage Philoctète) en nieuwe vragen te stellen over haar zielstoestand (wat voelt een vrouw wanneer ze "toegekend" wordt na de zege op de Sfinx aan de overwinnaar) is Voltaire één der eersten om ook aan Jocaste een eigen mondigheid en eigen gevoelens toe te kennen.

De *Oedipus Tyrannus, or Swellfoot the Tyrant* (1820) die Percy Bysshe Shelley als politiek-satirisch drama ontwikkelde richtte zich tegen George IV. Ook zijn *Prometheus Unbound* (1820) toonde duidelijk aan dat een nieuw humanisme veld won en dat onbaatzuchtige liefde de enige bevrijding voor de mensheid was.

Een recent voorbeeld uit Vlaanderen nu. In de versie van Jos Houben (*Kreoon*, 1981) is het Tiresias die achter de schermen alle machinaties in gang zet. Het is op Tiresias' bevel dat Laius door een huurmoordenaar wordt omgebracht. Tiresias schuift Jocaste naar voor, omdat hij haar betrouwbaarder acht en wanneer zij wil hertrouwen, vindt hij de sfinx uit. Hij is het die bepaalde dat de koningin met de overwinnaar van de sfinx zal trouwen, maar hij is het ook die alle kandidaten een pijl in de rug schoot. Omdat volgens hem de kleine Oedipus de grootste bedreiging

10. Zie de invoeging van het pretendentenmotief: de Atheense koning bemint de oudste dochter die Jocaste uit haar eerste huwelijk had, Dircé, en die ook haar rechten op de troon wil laten gelden.

11. Al zijn beslissingen steunen als typische Ancien Régime koning op overleg en redelijkheid; hij laat zich dan ook niet van de wijs brengen door slecht nieuws of pathetiek. Zie: Ogundele (1970: 31-51). Reeds in hun versie van 1679 oefenden Dryden and Lee (1984 [1679]) scherpe kritiek uit op de versie van Corneille (1659): Oedipus was er meer aan gehecht zijn troon te behouden dan een rechtschapen mens te wezen, zoals Sophocles hem toch had gecreëerd. Dryden and Lee kunnen op hun beurt echter een sterke mate van melodrama (rond een dwaze en verliefde Creon) en sensatiezucht (Laius verschijnt enkele malen als geest) verweten worden.

vormde voor de stad, moest hij worden omgebracht. Laius kon dit besluit niet bijtreden en dus gaf Jocaste dan maar zelf het kind aan de herder met het bevel het voor de wolven te gooien. De Oedipus die terug kwam was een door de macht bezeten militair die zijn zonen als in een oefenkamp opvoedde en hen hierdoor tegen elkaar opzette.

De receptiegeschiedenis heeft in de figuur van Oedipus duidelijke politieke bijklanken gecreëerd: zo kon hij uitgroeien tot de sterke man die het welzijn van de stad uitbeeldde of die er een tiranniek bewind voerde. Het mimetisch gedrag dat vader tegen zoon opstelt, burger tegen vorst, priester tegen koning vormt de ruggengraat van menige bewerking.

De moderne periode

Na de Romantiek wordt de versplintering van het traditionele westerse zelfbeeld gesteund als het was op de grote mythen uit de klassieken en het christendom een feit. Voorbereid sinds de Barok, het laatste homogene culturele mensbeeld in het westen, explodeert de visie op de mens in de 19^e en 20^e eeuw in een massa -ismen en specialisaties: symbolisme, surrealisme, expressionisme, modernisme, postmodernisme, feminisme,...¹² Elk zal de mythe van Oedipus voor zijn gelijk gebruiken, net zoals de vele soorten wetenschappelijke methodes dit zullen doen. Gespecialiseerder dan vroeger, en sterk gebonden aan een individualistische, tijdelijke en locale betekenis, schikt de mythe zich thans naar de *persoonlijke mythologie* van de kunstenaar. Meer dan ooit zal de mens dus alleen staan om zijn queeste aan te vatten.

In zijn *Œdipe* (1931), een filosofisch drama, was André Gide één der eersten om resoluut de mens centraal te stellen. De waarde van het menszijn te weten komen is het enige middel om niet verscheurd te worden door de sfinx. Ontdekken dat hij niet de zoon is van Polybus sterkt

12. In een symbolistische context evenwel zou de rol van de sfinx nog het sterkst tot de verbeelding spreken: de duistere en problematische vrouwelijkheid van de sfinx charmeert en fascineert en stelt de mannelijke verbeelding voor raadsels (Ferdinand Khnopff, *Les Caresses*, 1896; Gustave Moreau, *Oedipus en de sphinx*, 1864; ook 1860, beide malen met een sterk dierlijke sfinx). De pathos die uit het schilderij van Henry Fuseli sprak (*Oedipus vervloekt zijn zoon Polyneices*, 1776-1778), toont anderzijds hoe het irrationele de koning in zijn greep houdt. In *Het raadsel van de sphinx opgelost*, 1878, kijkt Oedipus toe hoe het monster in de ravijn verdwijnt. Zie ook zijn illustratie uit 1792 (*Oedipus smeekt de goden om Thebe te bevrijden van de pest*) bij Dryden en Lee's tekst uit 1679. Bij Ingres (1808) leeft reeds de oppositie tussen Oedipus' mannelijke schoonheid en de dierlijke abjectheid van het monster. Ook Odilon Redon tekende de ontmoeting met de sfinx (1869-1890). Als voorbeeld voor het surrealisme: het werk van Max Ernst, schilderij *Oedipus Rex*, 1922; *Oedipus* (29 collages, een man met het hoofd van een vogel); *Oedipus I* en *Oedipus II* (sculpturen 1960-1963; 1975-1976); André Masson, *Oedipus* (schilderij, 1939). Als voorbeeld van abstract expressionisme: Marc Rothko, *Oedipus* (schilderij, 1930).

de koning daarenboven in zijn overtuiging dat hij als *sans papier* aan niemand anders iets verschuldigd is. Daarom hebben dan ook goden en het noodlot feitelijk hun macht verloren (god is een verrader die de schuld van het gebeuren krijgt).

De fascinatie van Jean Cocteau voor het Oedipus- (en Orpheus-) thema is bekend. In *Œdipe Roi* (1928) alsook in *La machine infernale* (1934) richtten zijn aanvallen zich op de categorie van het transcendente. In deze werken formuleerde hij een sterk immanente tragische visie, waarin de mens de breekbaarheid van zijn menselijke situatie willens nillens zelf diende te exploreren. Zowel in zijn libretto voor oratorium (cf. *Oedipus Rex* van Igor Strawinski, 1927) als in zijn *Œdipe Roi* (1928) toonde hij de beperkte reikwijdte van het menselijk leven. In *La machine infernale* werd de tragische positie van de mens in de wereld opgevat als de sterkste valstrik die ooit door de helse goden voor de mens werd uitgedacht. Wanneer een bode van hogerhand de mens een boodschap brengt, dan dient de mens hem niet te zien als een gezant van de duivel, maar van God zelf. Als speelbal van de goden is de mens dus finaal beklagenswaard, en hierbij vormen niet de goden op zich het grote probleem, want ze zijn bij wijze van spreken enkel verpersoonlijkingen van het lot. Cocteau herontdekte dus het door de Grieken voor het eerst geformuleerde probleem van de pregnante tragiek van het menselijke bestaan, waarbij de mens de schuld niet kan afschuiven op goden, maar hij het leven zelf volledig dient te assumeren. Een helse situatie wellicht wel, maar ze belette Oedipus toch niet om sterk en trots door het leven te gaan, en evenmin om tragiek en burleske sterk met elkaar te verbinden, waardoor de tragische ironie voor een pijnlijke verdieping van de situatie zorgde.

Herman Teirlinck hernam in zijn *Jokaste tegen God* (1961) de argumentatie van Gide om van Oedipus een allesbehalve godvrezend man te maken. Deze visie op de goden past in het totale beeld van de *Versmoorde goden* (1961); dezen schuiven het vuile werk door naar een sterk geprononceerd noodlot, en de koning, een nieuwe versie van een *sans papier*, spreekt nadrukkelijk zijn hoop en vertrouwen uit in de mens als ultiem criterium.

De interpretaties die Hugo Claus bracht van de Oedipusfiguur zijn complex, nadrukkelijk en innoverend, een levenslang project eigenlijk. In *Oedipus* (Claus, 1993 [1971]) vertrok hij van de grondtekst van Seneca, liet het koor de moord op Laius uitvoeren, en stelde het geheel voor als een psychodrama, een nachtmerrie die zij voor de zoveelste keer opriepen. Deze herwerking die ook politiek getint was (geschreven na mei 1968: cf. "De enige brand in onze ziel is als we koningen doden zoals die ene, aan

het kruispunt van de drie wegen, in de zon") hernam de poëtica van Antonin Artaud en diens *théâtre de la cruauté* en schold de christelijke god de huid vol ("God vreet zijn kinderen, hij vreet nooit genoeg") (*Ibid.*: 104). In *Het huis van Labdakos* (1977) alsook in *In Kolonos* (1985) waren de thema's van opstand, machtswellust en opstand tegen de goden duidelijk aanwezig. In *Blindeman* (1985) situeerde hij het verhaal in het kader van een atoomramp en de nakende ondergang van de mensheid.

In zijn *Œdipe ou le roi boîteux* (1978) liet Jean Anouilh, zoals in menig ander drama, het noodlot (via een alwetend koor) een sterke rol spelen. Hij trivialiseerde wel het antieke verhaal, maar benadrukte tevens de steeds onzekere rol die de mens (als de fundamenteel kreupele) in het leven speelt. Indien er goden bestaan, dan zijn ze zeker niet de hoeders van de mens, eerder zelfs de directe verantwoordelijken van zijn ongeluk.

In Alberto Moravia's *Il Dio Kurt* (1968) werd een oedipale situatie geënceneerd in een concentratiekamp van de Nazi's, waarbij de bevelhebber een *wetenschappelijk* experiment wilde doorvoeren op een joodse familie. De zoon werd verleid om te slapen met zijn moeder en in een situatie gebracht waarin hij zijn vader doodde. In deze groteske en gewelddadige theatrale voorstelling ontbraken goden ten enenmale, het koel berekende nazi-experiment maakte enkel slachtoffers, onder wie de commandant Kurt zelf, die zich voor een kruising tussen God en het noodlot aanzag. Hij werd finaal door zijn nieuw gecreëerde Oedipus op scène vermoord.

De herwerking die Alain Robbe-Grillet van het Oedipusthema voorstelde in *Les gommages* (1953) tastte heel wat grondcategorieën aan waarmee het traditionele westerse humanisme zich een wereld had gecreëerd. In deze *nouveau roman* kon je de goden of het *fatum* niet verantwoordelijk stellen voor het lot van de mens, want de wereld is, volgens Robbe-Grillet, op zich niet zomaar vol betekenis, noch principieel absurd. De wereld is er eenvoudig, totaal gescheiden van de mens en zijn behoefte tot zinvolheid, ze is tegelijk chaotisch en onverschillig. Daarom moet de schrijver er een ordening in aanbrengen, die steeds tijdelijk en artificieel is. *Les Gommages* lijkt uiterlijk op een strak gecomponeerd detectiveverhaal, waar de detective die een aanslag moet oplossen terugkeert naar de stad waar hij als kind met zijn moeder woonde en waar zijn onbekende vader verbleef. Misschien heeft de onderzoeker wel zelf zijn echte vader vermoord. Het *weggommen* van de clichématige opbouw van het detectiveverhaal, het overboord gooien van alle inlevende psychologie en het invoegen van lange minutieuze beschrijvingen (cf. de beroemde beschrijving van een stukje tomaat) tonen een werkelijkheid aan

die ontdaan is van elke functie tegenover de mens. Een ongenadig registrerende camera toont de dingen zoals ze zijn, zonder evidente interpretatie, een fragmentarisch te volgen intrige maakt zelfs elkaar tegensprekende gevolgtrekkingen mogelijk. De mens leeft, zoals de titel is van een andere *nouveau roman*, *Dans le labyrinthe* (1959).

Na Freud

Uiteraard hebben zich in de twintigste eeuw ook een aantal herwerkingen van het Oedipusverhaal aangeboden, die zwaar door de freudiaanse hypothese hertekend werden. Hofmannsthal (*Oedipus und die Sphinx*, 1905-1906), een tijdgenoot van Freud, die het verhaal sterk uitwerkte op basis van de incestproblematiek, is daar wellicht het vroegste voorbeeld van. Later komen daar nog de versies bij van Cocteau (*Œdipe Roi*, 1928) en Gide (*Œdipe*, 1931), en in de Nederlanden deze van Teirlinck (*Jokaste tegen God*, 1961), Claus (*Oedipus*, 1971 en *Het huis van Labdakos*, 1977) en Mulisch (*Oidipous Oidipous*, 1972)

In zijn film *Edipo Re* (1967) verbindt Pasolini de Griekse tragedie met scènes uit zijn eigen jeugd, waarbij hij expliciet laat blijken hoe diep getekend hij is door een binding met de moeder en de afwezigheid van de vader. In *Affabulazione. Orgia* (1977-1979) doodt de vader (na een ontmoeting met de schim van Sophocles) zijn zoon uit jaloezie. Hij beseft immers dat de zoon nu stond voor vruchtbaarheid, waardoor hij dus in feite vader werd en de vader het kind. In *Teorema* (1968) ontdekt de vader dat de zoon feitelijk de ware rijkdom van het vaderschap beheert, terwijl de vader zelf de angsten en de teleurstellingen van de zoon ervaart.

Ook in Anouilh's versie *Œdipe ou le roi boiteux* (1978) worden de oedipale relaties sterk uitvergroet: Oedipus schenkt Jocaste een zeer sterk lichamelijk genot, dat zelfs te vergelijken valt met de euforie van het kind in de moederschoot. Hij valt zelfs in slaap in haar, waardoor zij als het ware opnieuw het kind in zich voelt. Het gehate vaderbeeld dat Laius haar nagelaten heeft komt voort uit verwaarlozing en angst (hij kende andere vrouwen en heel wat jongens). Ze vervloekt hem voortdurend, maar merkt ook op dat Oedipus zelf snel een tweede Laius aan het worden is die op machtshonger drijft en niet van zijn kinderen houdt.

Een groot aantal recente Nederlandstalige romans genoot duidelijk van de specifieke oedipale situatie. We vermelden enkel de drie volgende. Bij Willy Spillebeen (*De sfinks op de belt*, 1968) wordt de ene negatieve vaderfiguur afgelost door de andere. Een zestienjarige jongen (Wim Persoons) loopt zich te pletter op zijn geschiedenisleraar, zijn grootvader en zijn oom, en doolt (in zijn *Vatersuche*) rond met een schilderij van zijn vader tot hij ontdekt dat deze een dronkelap is geweest die in een bordeel dronken van de trap viel. Hij is wel verliefd op zijn tante die tegelijk een moeder en een geliefde is voor hem, zijn oom daarentegen is de vijand en de rivaal. En voor wie de allusies op het oude verhaal nog niet begrepen

zou hebben: Wim mankt, zijn voeten zijn gezwollen, want zijn nauwe lakschoenen knellen, hij is gewond aan het oog, breekt de hals van een colafles en noemt zich een "onhandige linkerder".

In *De tuimelaar* van Frans Depeuter (1982) gaat het ook om een zestienjarige jongen, Bert. Door de schuld van zijn vader werden zijn beide benen gebroken, waardoor hij deze is beginnen te haten en hem uiteindelijk doodschiet. Wel herinnert hij zich uit zijn jeugd voortdurend prettige momenten met zijn moeder, maar weet ook dat zijn vader jaloers was, toen hij de rug van zijn moeder inwreef met lotion. Het hotel lag (toevallig) in Thivai (Thebe), zijn oom heette (even toevallig) Kroon (Creon). De jongen boetseert een sfinx in klei, en na de moord zoekt hij schoonmaakproducten, hijst zich als een speelgoedtuimelaar op zijn armen uit zijn rolstoel, maar de flessen rollen naar beneden en hun inhoud verbrandt zijn ogen.

In *De eerste sneeuw van het jaar* van Hubert Lampo (1985) handelt het om de zeventienjarige Hans Verstraten die tijdens de oorlogsjaren opgeroepen wordt voor een werkkamp in Duitsland. Zijn jonge lerares Grieks, Jolande Verlinden, kent echter de juiste mensen om hem te laten afkeuren. Een prille liefde ontstaat tussen Hans en Jolande (de moeder/geliefde Jocaste), maar uiteraard dient de echtgenoot van Jolande tot de gehate vaderfiguren te behoren, *in casu* een SS-figuur. Wanneer Hans een moeilijk gesprek heeft met zijn vader over zijn bijzondere geliefde, komt toevallig zijn poes binnen die "O-die-poes" heet.

Het perspectief van de vrouw

Boccaccio mag dan wel in 1362 het verhaal van Jocaste hebben verteld in zijn *De claris mulieribus*, maar veel meer dan een herhaling van het patriarchaal perspectief van Sophocles komt hierin niet voor. Wanneer middeleeuwse legenden Jocaste en het incestmotief vermelden, dan zijn moraliserende gronden meestal niet ver weg.

De incest die haar geheel de traditie door in een negatieve identiteit dwong werd wel in een aantal bewerkingen gemilderd of in een meer vrouwvriendelijke context hertekend. In Voltaires versie kende Jocaste een zuivere liefde met Philoctète, vooraleer ze met Laius gedwongen werd te huwen. Ook baarde ze Oedipus geen kinderen en ze voelde voor hem slechts een soort vriendschap. De incest die Voltaire toch nog ter sprake bracht, kende vooral politieke aspecten: het grote succes van het stuk in Parijs was te danken aan enkele notoire gevallen van incest aan het koninklijk hof, waaronder deze van de regent Philippe van Orléans zelf.

Het incestmotief werd door Hugo von Hofmannsthal sterker ontwikkeld dan door Freud (*Oedipus und die Sphinx*, 1905-1906). Hierbij worden de gevoelens van liefde en haat tussen man en vrouw nadrukkelijk in het midden gesteld. Jocaste treurt om haar weggerukt en ten vondeling gelegd kind en lijdt onder de kinderloosheid die haar door haar familie kwalijk genomen wordt. De ontmoeting tussen Oedipus en Jocaste wordt door von Hofmannsthal ook vóór de strijd met de sfinx geplaatst. De jonge Oedipus is reeds vóór het aankijken van Jocaste door een moederimago in zijn erotisch leven en wensen geleid (Hamburger, 1962: 182-188).

Belangrijk aan Gides bewerking was zeker dat Jocaste niet meer als enige met incest in verband werd gebracht: Eteocles en Polyneices begeerden immers hun eigen zuster Ismene (Gide, 1931: Acte II).

Teirlinck was in zijn *Jokaste tegen God* (1961) zijn tijd ver vooruit in de herschrijving van wat thans *genderrollen* heet.¹³ De haast totaal onmondige vrouw die Jocaste bij Sophocles is, wordt hier uit haar isolement gehaald en in een meer actieve rol geduwd.¹⁴ Reeds in het "voorwoord" hierop, "Rachel tegen Sophokles", had Teirlinck (1961: 7) de ongeloofwaardigheid van Jocas tes rol aangeklaagd: hij stelde dat een beroemde actrice zelfs geweigerd had deze te spelen, omdat ze de "onbenulligste [...] en de minst psychologisch verantwoorde" was en omdat ze haar kind wel degelijk had liefgehad. Teirlinck doet zijn Jokaste veel minder gezwind meewerken aan de ontrafeling van Oedipus' afkomst en laat haar daarenboven sterk fulmineren tegen de goden. In plaats van zelfmoord te plegen zal ze dan ook haar zoon steeds met liefde begeleiden en de plaats van Antigone innemen op zijn laatste tocht naar Colonus. Ook Antigone getuigt van een radicaal humanisme en liefde voor de mens, ook bij haar staan niet langer de goden centraal: "Van mijn vader heb ik het enig antwoord geleerd op alle mogelijke raadsels [...]. De mens. Het is altijd de mens" (*Ibid.*: 87). Wat Teirlinck Rachel laat zeggen: "Ik kan geen leugens spelen. Ik ben bereid de echte, de authentieke Jokaste te spelen, zoals ik haar, al spelende, in mezelf heb ontdekt. Dat zou dan de waarachtige vrouw wezen, die Oidipoes als kind en als man heeft liefgehad. En ik kan het stuk schrijven ook, als het moet" (*Ibid.*: 8), iets wat vele feministen na hem zouden herhalen.

13. In zijn "Liminaire Nota" voorafgaand aan *Jokaste tegen God* bestempelde Teirlinck de incest tussen broer en zuster als "de verdachte vrijheden die ik hier terloops Gide verwijt" (1961: 29). Zijn *Versmoorde Goden* (1961) bestond uit het drieluik *Jokaste tegen God; Taco; De Fluïtketel*. Zie Decreus (1994: 11-43) en Decreus (1998: 65-85).

14. "Het verwijt komt hierop neer: wij zien hier ten voete uit de zoon en de echtgenoot uitgebeeld, maar wij zien de moeder en de echtgenote niet. Ik kan die Jokaste niet spelen zonder liegen, besluit Rachel, en liegen wil ik niet doen" (Teirlinck, 1961: 19).

In Steven Berkoffs drama *Greek* (1980) speelt het verhaal zich af in een Londense buitenwijk tijdens de jaren 1980, de beruchte Thatcherperiode. In de achtergestelde wijken van East End vecht Eddy (Oedipus) zich een weg doorheen het leven. Een deel van zijn oplossing bestaat erin te huwen met zijn moeder en een liefde te vinden die oprecht en zuiver is, een redplank die verkieslijker is dan onder te gaan in het moeras van de voorstad.¹⁵ Daarom steekt hij zich de ogen niet uit en wil nadrukkelijk terugkeren naar de baarmoeder. Een dergelijke regeneratie kan uiteraard niet alle problemen oplossen, vindt Berkhoff, maar de positieve kracht van de liefde verleent het leven steeds een zekere zinvolheid.

De grondigste herschrijving van de rol van Jocaste werd echter geleverd door H el ne Cixous in *De naam van Oidipus. Zang van het verboden lichaam* (1987). In hetgeen voorafging zagen we reeds hoe enkele auteurs spaarzaam bezig waren om de rol van Jocaste beter te stoffen in het traditionele patriarchale verhaal. De aanvullingen van Voltaire (1718), Herman Teirlinck (1961) en Steven Berkoff (1980) spelen zeker een maatschappijkritische rol, maar lieten het patriarchale model ongewijzigd. Ook de totaal geseclariseerde en brutale versie van Moravia (1968) en post-moderne theatervoorstellingen zoals deze van Frans Strijaards (Steijn, 1986: 20-21), waarin Oedipus werd opgevoerd als een dwaze hals, functioneren nog in diezelfde dieptestructuur. De fundamentele herschrijving door Cixous (1987) is natuurlijk niet denkbaar zonder haar theoretische rol in het feministisch discours. Als verschil-denkster wil zij het verschil niet inschrijven in een gelijkheidstheorie die de vrouw als de achtergestelde soort beschouwt en dus een inhaalmanoeuvre op touw dient te zetten. Zij komt integendeel op voor een verlenen van een stem aan het specifieke verschil, waardoor de niet gefocaliseerde (onmondige, ongehoorde) stem wel recht op spreken zou krijgen. Deze tegenverbeelding problematiseert uiteraard ten eerste het freudiaanse castratieparcours dat de onaantastbaar gewaande interpretatie leverde voor vrouwelijke identiteit en seksualiteit. *De naam van Oedipus* werd geschreven vlak na *Portret van Dora*, dat de positie van ruilobject van Ina Bauer binnen een mannelijk seksueel parcours in het Wenen van de eeuwwisseling wilde blootleggen. Samen zouden deze twee theaterteksten gepubliceerd worden als *Zang van een verboden lichaam*, duidelijke allusie op het niet kunnen beschikken over een eigen vrouwelijk libidineus model. In *De naam van Oedipus* staat uiteraard het proces van *naamgeven* centraal, of ook het gebruiken en misbruiken van de taal, of nog het recht op een andere

15. Gedochten in een vreemde en vervreemde wereld toonde ook Francis Bacon, *Oedipus and the Sphinx after Ingres*, 1983.

focalisatie en dus ook op de ideologische macht van het benoemen en verzwijgen. Wie als vrouw een eigen verhaal over Oedipus wil vertellen komt tevens in conflict met het poëtische model van Aristoteles en zijn opvattingen over de plot die het westen sinds 2500 jaar sterk gedomineerd hebben. Dan wordt duidelijk wat Paglia in een andere context verwoordde over het functioneren van de tragedie als mannelijk genre van machts- en wilsbepaling. Dan dienen ook vragen gesteld te worden over de tragische ervaring op zich en de patriarchale verwerking ervan in de westerse geschiedenis. Een deconstructie dus van de tragedie als literaire categorie en van het tragische als filosofische werkelijkheid, beiden uitvindingen van de westerse man.

Wanneer censuur over het vrouwelijke lichaam en over haar libidineuze economie dan over boord gegooid wordt, komt een ander verhaal naar boven, één waarin Jocaste zelf haar prioriteiten bepaalt en haar man wil overtuigen de tocht naar zijn onbewuste aan te vangen, los van de geboden en de wet waarin hij werd opgevoed. Jocaste nodigt hem dus uit om het verlangen naar de moeder niet uit de weg te gaan en de diepte van de zichzelf gevende moeder te exploreren. Weg dus ook met de castratieangst, gedaan met dit afschrikkingsmechanisme dat bij mannen de schrik voor de vrouw cultiveerde en hen noopte tot sterk machogedrag. In de plaats komt een nieuwe mythologie van en voor de vrouw, een denkoefening die uiteraard volledig haaks staat op alle bestaande westerse mythologieën. Daarom kan deze Oedipus die opgave nog niet aan en wordt hij niet onmiddellijk van zijn schuldgevoelens verlost. Pas wanneer Jocaste wegens deze mislukking zelf sterft, kan hij zich ontdoen van zijn vroegere culturele programmeringen en zichzelf vinden in de liefde voor zijn moeder en vrouw. Pas dan kan hij overgaan tot het scheppen van *un nom* en voor zich een nieuwe identiteit proberen op te bouwen.

Een dergelijke nieuwe mythe levensvatbaar maken kan uiteraard niet gerealiseerd worden binnen de bestaande theatrale poëtica. Daarom deconstrueert Cixous de bestaande nadruk op eenheid en lineaire opbouw (de lineaire tijd die Paglia typisch acht voor de ontwikkeling van dit mannelijke genre en die naar één beslissend einde leidt) en wordt de tekst werkelijk opengebrouwen, taalkundig en scenisch. Net als Brecht, die eveneens Aristoteles' poëtica ontregelt, gebruikt zij alle mogelijke episch-lyrische middelen om de handeling te ondergraven. In haar fundamentele studie *Deconstructie van een tragisch complex*, één van de eerste synthetische onderzoeken vanuit literatuurwetenschappen, feminisme en psychoanalyse, gaat Mieke Kolk (1995) nader in op de technieken die hierbij gebruikt worden: episering (dus ook distantiëring, onder- en

doorbreking) van het verhaal voltrekt zich door het invoeren van een externe instantie, het hanteren van een verteller/focalisator en het intern toevoegen van diverse soorten commentaarstemmen. Deze "epische middelen doorbreken de al eerder vermelde en theoretisch veronderstelde 'absolute dramastructuur' (Szondi) ten gunste van een duidelijke drama-interne sturing door de schrijver", zegt zij en benadrukt tevens het acausale gebruik van de proloog en twaalf zangen: het zijn inderdaad "kleine handelingsscènes, monologische (droom)scènes, evocerende herinneringen uit het verleden (die) zonder overgang aan een voortgang van de (vertel)tijd (worden) gekoppeld" (Kolk, 1995: 94). Hierdoor is de tekst van Cixous sterk lyrisch geworden, met een handeling die "naar binnen is getrokken, verinnerlijkt" (Cixous, 1987: 7) en die zich haast uitsluitend afspeelt tussen de koning en de koningin, met Teiresias (als) hun bevoorrechte getuige, de blinde ziener die alles reeds weet, net zoals bij Mulisch dus. De gehele narratieve opzet is dus duidelijk tegen de traditie in geschreven, met een causaliteit die buiten spel wordt gezet en een moeder die het drama kent, maar het haar zoon vergeeft vanuit een oneindige liefde.

Wanneer Cixous als vrouw het tragisch universum zelf kan invullen, kiest zij voor een herschrijving van de mythe waarin Oedipus dit aanbod van liefde verwerpt en Jocaste aldus aan haar dood komt. Pas na haar dood begint hij weet te krijgen van het vrouwelijk principe in zich en van de vrouw die hem liefhad. "Iokaste sterft aan het 'nee' van Oidipous. Aan zijn weigering om haar vrijheidsdenken als een positieve kracht zonder regels, wetten en intimidatie te aanvaarden" (*Ibid.*: 10). Daarom schrijft Mieke Kolk dan ook terecht: "Wanneer Oedipus zich aan het einde van Cixous' versie verzoent met zijn geschiedenis en met de liefde voor de vrouw die ook zijn moeder was, vervult hij symbolisch dat wat de Jungiaanse theorie uit de mythische symbolisaties als het ideale traject van de held – en daarmee van de menselijke psyche – heeft gelezen: de incorporatie van het vrouwelijke (*anima*) in het mannelijke (*animus*). Niet verrassend noemt Jung de Oedipus van Sophocles (en Freud) een mislukte held. Weliswaar verslaat Oedipus de sfinx en wint zijn intelligentie het van de vrouwelijke oerchaos. Deze overwinning is echter de andere kant van hetzelfde proces: het slapen met de moeder is voorgeschreven als zelfbevrijding, als overwinning op de angsten voor de grote (castrerende) oermoeder" (Kolk, 1995: 91). Hierdoor wordt tevens aangegeven dat niet de dreiging van de castrerende vader het kind, Oedipus *in casu*, uit een primair narcistische fase haalt, maar wel de aanvaarding van het volledig vrouwelijke.

Uiterlijk lijkt de tekst van Cixous ook op deze van Mulisch die eveneens een transpositie van scènes had doorgevoerd en de tekst in kolommen naast elkaar geplaatst, want ook hij wilde de tijd ontregelen. Zijn Teiresias was ook de alwetende, eigenlijk de voortdurende en cyclische *alter ego* van Oedipus, maar ook degene die in de mythe zowel man als vrouw was geweest.

Het "vrouwelijk schrijven" van Cixous lijkt dus een sterk uitdagende activiteit te zijn, die een geheel cultuurproces op zijn kop zet. Of zoals ze zelf zei: "Zolang men blijft beweren dat de manier van schrijven niets met een verschil der seksen te maken heeft staat alles van te voren vast. Zodra wordt toegegeven dat schrijven door het gehele lichaam trekt, wordt men gedwongen toe te geven dat de drifteconomie, het zich overgeven en het lustgevoel wel heel verschillend moeten zijn" (Cixous, 1987: 17). Door een nieuw parcours uit te stippelen voor de held en heldin, contesteert zij de gangbare opvattingen over hun beider wording, en dus ook het semantische universum dat hun constructie in taal bepaalt.

Merkwaardig dat reeds Martha Graham in 1958 net dezelfde ideeën had uitgewerkt in verband met Clytaemnestra. Zij was één der eerste choreografen die zo nadrukkelijk gewerkt heeft aan een herschrijving van de sterke persoonlijkheid van de vrouw van Agamemnon. In een driedelig ballet schonk Clytaemnestra in de onderwereld vergiffenis aan haar zoon Orestes die haar had omgebracht, omdat ze wou aantonen dat de liefde van een moeder groter was dan alle politieke redenen samen. Vanaf de jaren zestig tot vandaag zou het dan herschrijvingen gaan regenen van alle mogelijke vrouwelijke rollen uit de "klassieke" mythologie, waardoor deze dan zeer spoedig er totaal anders zou gaan uitzien, helemaal niet "klassiek" meer! Tussen Penelope en Odysseus kwam het niet meer goed. Zij zat helemaal niet meer geïnteresseerd te wachten, ze wist dat hij weldra uit verveling weer zou gaan vertrekken (Gijsen, 1968). Eurydice wilde niet meer gered worden door een Orpheus die haar weer in hetzelfde stereotype rollenpatroon zou dwingen (zie Rilke, Hilda Doolittle, Muriel Rukeyser, Michèle Sarde) (Segal, 1989: 118-198). De Trojaanse Oorlog werd nu beschreven vanuit het focalisatieperspectief van Cassandra of Clytaemnestra (Christa Wolf, *Kassandra*, 1983; *Voraussetzungen einer Erzählung*, 1983; Marion Bradley, *The Firebrand*, 1987; Rose Gronon, *De Ramkoning*, 1962), de kindermoord van Medea vanuit een veranderd politiek standpunt (Dario Fo en Franca Rame, *En God schiep de vrouw voor keuken, bed en baas* in de bewerking van de Internationale Nieuwe Scène, begin 1980), vanuit een nieuw sociologisch perspectief (Christa Wolf, *Medea. Stimmen*, 1996). De boosaardigheid van Xanthippe

verdween (Paul Lebeau, 1959) en in de schitterende monoloog van Molly Bloom was reeds in 1922 de truttigheid van Penelope vervangen door een explosief lustverlangen (James Joyce, 1986). Ook veel moderne explosies van geweld waren te zien en te lezen, want weerwraak diende genomen te worden op al die verkrachtingen die aan de basis lagen van de Griekse mythologie.

Coda

Door in Sophocles' *Oedipus Rex* te kiezen voor de familiedriehoek had Freud slechts oog voor een heel beperkte thematiek uit het antieke model. Uit hetgeen voorafgaat blijkt duidelijk dat het mythisch model waarin Oedipus een rol speelde veel ruimer was en dat vele motieven op een werkelijk bricolerende manier zijn gaan deel uitmaken van deze (late) mythe. Het pregnante tragische conflict hebben latere auteurs duidelijk willen uitschakelen. Aan de Griekse Oedipus hebben ze christelijke goden toegevoegd, patronen van een persoonlijke en collectieve verlossing erbij verzonnen, de redding van ritueel theater nodig geacht, en dus de verticale as in de zingeving geactiveerd. In de horizontale as waarin de mens verbondenheid met zijn gelijken zoekt, heeft de traditie de figuur van de leider naar voor gehaald, een godvrezende of tirannieke heerser, die hem, bij afwezigheid van goden en transcendentie, toch geloofwaardigheid geven kon. In de wereld van de *nouveau roman*, het modernisme en het postmodernisme kregen ontologische twijfels de bovenhand en voelde de mens zich waarlijk echt alleen. Dan wordt Oedipus de medemens, die met zijn twijfels en verscheurdheid, eerder geïnspireerd lijkt door het model naar Seneca. De freudiaanse analyse gebruikte aspecten uit het mythische model om de persoonlijke en familiale relaties vorm te geven, en dit in een tijd waarin de menswetenschappen volop wetenschap wilden worden. De persoonlijke identiteit en de wording tot subject werden evenwel sterk vanuit het mannelijk libido ingevuld, vanuit de mannelijke identificatie met de westerse mythische *heros*. Vanaf de zestiger jaren ontwikkelde zich een tegenmodel: niet alleen werd aan een radicaal ander vrouwelijk subject en libidineus circuit gewerkt, maar ook de constitutie van taal, tekst, communicatie, mythologie en tragedie/tragiek werd op hun patriarchale vooronderstellingen bevraagd. Tot dan was de Oedipusmythe exclusief het verhaal geweest van de mannelijke waarheid.

Freddy Decreus

Vakgroep Latijn en Grieks
Blandijnberg 2
B-9000 Gent
Tel.: 09 246 40 30
Fax: 09 264 41 64
freddy.decreus@rug.ac.be

Summary

Oedipus, with or without his "Complex", the Myth of the Male Truth

The story of Oedipus has been used throughout the ages in a variety of ways, by both artists and scholars. In this paper, the author highlights the host of aspects and motives which have turned this story into a myth, a tragedy and a very popular literary model in Western cultural history. As a myth, it can be read horizontally or vertically, synchronically or diachronically, and on the basis of either a masculine or a feminine imagination. It is argued that when it is read as just proof of the Oedipus complex, as Freud did, many equally important aspects are ignored. But whatever the interpretation we give to the story of Oedipus, it remains a construction told by men for men, a myth of male truth.

Bibliografie

- J. Anouilh (2000 [1978]), *Œdipe ou le roi boiteux*, Paris, La Table Ronde.
- D. Anzieu (1966), "Œdipe avant le complexe ou de l'interprétation psychanalytique des mythes", *Les Temps Modernes*, année XXII, no. 245, pp. 675-715.
- Aristote, *La Poétique*, le texte grec avec une traduction et des notes, par R. Dupont-Roc, Paris, du Seuil, 1998.
- R. Barthes (1957), *Mythologies*, Paris, du Seuil.
- S. Berkoff (1994 [1980]), *Greek, Plays One*, London, Faber & Faber, pp. 95-139.
- J. David Bishop (1985), *Seneca's Daggered Stylus. Political Code in the Tragedies*, Königstein, Verlag Anton Hain.
- G. Boccaccio (1362), *De claris mulieribus*, J. Baroin & J. Haffen (eds.), *Boccace, Des clères et nobles femmes*, Paris, Les Belles Lettres, 1993, I&II.
- R. Boehm (2001), *Tragik. Von Oidipus bis Faust*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- K. Boullart (1987), "De deductie van het tragische. Toepassing op 'Oedipus Koning' en 'King Lear'", *Documenta VI*, no. 1, pp. 17-33.
- M. Bradley (1988), *Stormen over Troje*, Amsterdam, De Boekerij.
- J. Bremmer (1987), "Oedipus and the Greek Oedipus Complex", in J. Bremmer (ed.), *Interpretations of Greek Mythology*, London & Sydney, Croom Helm, pp. 41-59.
- Y. Onizuka Chase (1999), "Modern Poetics for Dionysus", in S. Patsalidis & E. Sakelleridou (eds.), *(Dis)Placing Classical Greek Theatre*, Thessaloniki, University Studio Press, pp. 30-35.
- H. Cixous (1987), *De naam van Oidipous. Zang van het verboden lichaam*, Amsterdam, International Theatre Bookshop/Theater Persona.
- H. Claus (1993 [1971]), *Oedipus, Toneel IV*, Amsterdam, De Bezige Bij, pp. 49-116.
- H. Claus (1977), *Het huis van Labdakos, Toneel IV*, Amsterdam, De Bezige Bij, pp. 229-287.
- H. Claus (1985), *In Kolonos, Toneel IV*, Amsterdam, De Bezige Bij, pp. 289-325.
- H. Claus (1985), *Blindeman*, Amsterdam, De Bezige Bij.
- J. Cocteau (1928), *Œdipe Roi*, Paris, Plon.
- J. Cocteau (1934), *La machine infernale*, Paris, Bernard Grasset.
- P. Corneille (1962 [1659]), *Œdipe*, M.Ch. Marty-Laveaux (ed.) *Oeuvres de P. Corneille, Théâtre*, Paris, Hachette, tome 6, pp. 101-219.
- F. Decreus (1994), "'Kassandra revisited'. Mythologie over de vrouw in het licht van de 'historiografische metafictie' en de feministische theologie", *De mythe in de moderne literatuur*, R. Vervliet (ed.), Universiteit Antwerpen, ALW-Cahier, jrg. 13, pp. 11-43.
- F. Decreus (1998), "Een nieuwe Penelope voor de jaren negentig", in K. Demoen (ed.), *De veelwendbare. De Odyssee vanuit multidisciplinair perspectief*, Didactica Classica Gandensia, no. 38, pp. 65-85.
- F. Deputer (1982), *De tuimelaar*, Leuven, De Clauwaert.

- P. Diel (1966), *Le symbolisme dans la myhtologie grecque. Étude psychanalytique*, Paris, Petite Bibliothèque Payot.
- J. Dryden (1984 [1679]), *The Works of John Dryden, Plays XIII, All for Love, Oedipus, Troilus and Cressida*, E. Novak (ed.), Berkeley, University of California Press.
- J. Ector (1988), "Het Oedipusmotief in legenden", *Kleio*, jrg. 17, no. 2, pp. 63-65.
- L. Edmunds & A. Dundes (eds.) (1984), *Oedipus. A Folklore Casebook*, New York, Garland Publishing Inc..
- L. Edmunds (1985), *Oedipus. The Ancient Legend and Its Later Analogues*, Baltimore & London, The John Hopkins University Press.
- V. Ehrenberg (1954), *Sophocles and Pericles*, Oxford, Basil Blackwell & Mott Ltd..
- T.S. Eliot (1958), *The Elder Statesman*, London, Faber and Faber.
- H. Flashar (1998), "Griechische Tragödie auf der Bühne der Gegenwart und im Gewand der Gospel-Musik", in K. Hölz, L. Pikulik, N. Platz & G. Wöhrle (eds.), *Antike Dramen – neu gelesen, neu gesehen*, Frankfurt am Main, Peter Lang, pp. 11-19.
- D. Fo & F. Rame (1978), *Tutta casa, letto e chiesa*, Verona, La Comune-Bertani.
- H. Ghéon (1938), *Œdipe ou le crépuscule des dieux*, Paris, Plon.
- A. Gide (1942 [1931]), *Œdipe, Théâtre*, Paris, Gallimard, pp. 249-304.
- M. Gijzen (1968), *Helena op Ithaka (Een opera zonder muziek in drie bedrijven)*, Amsterdam, Meulenhoff.
- R. Gronon (1975 [1962]), *De Ramkoning*, Leuven, De Clauwaert.
- K. Hamburger (1962), *Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern*, Stuttgart, Kohlhammer.
- P. W. Harsch (1944), *A Handbook of Classical Drama*, Stanford, Stanford University Press.
- G.W.F. Hegel (1991), *Vorlesungen über die Philosophie der Religion II. Vorlesungen über die Beweise vom Dasein Gottes (1832-1845)*, Frankfurt am Main.
- Hesiodus, *Works and Days*, with prolegomena and commentary, by M.L. West (ed.), Oxford, Clarendon Press, 1980.
- Homeri *Odyssea*, recognovit Helmut van Thiel, Hildesheim, Olms, 1991.
- Homer, *The Iliad I & II*, A.T. Murray (ed.), London, W. Heinemann, 1971.
- J. Houben (1981), *Kreoon*, Antwerpen, Standaard.
- J. Jacquot (1964), *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Paris, Éditions du Centre de la recherche scientifique.
- P. J. Jouve (1931), *Les noces*, Paris, Gallimard.
- P. J. Jouve (1935), *Sueur de sang*, Paris, Gallimard.
- J. Joyce (1986), *Ulysses*, H.W. Gabler & R. Ellmann (eds.), Harmondsworth, Penguin.
- B.M.W. Knox (1957), *Oedipus at Thebes*, New Haven & London, Yale University Press.
- M. Kolk (1995), "Deconstructie van een tragisch complex", M. Kolk (ed.), *Spreken om het leven. Vrouwelijke subjectiviteit in het postmoderne theater*, Amsterdam, Universiteit van Amsterdam, Instituut voor Theaterwetenschap, pp. 82-112.
- A.H. Krappe (1933), "La légende d'Edipe est-elle un conte bleu?", *Neuphilologische Mitteilungen*, jrg. 34, pp. 11-22.
- H. Lampo (1985), *De eerste sneeuw van het jaar*, Amsterdam, Meulenhoff.
- P. Lebeau (1959), *Xanthippe*, Leuven, De Clauwaert.
- C. Lévi-Strauss (1958), *Anthropologie structurale*, Paris, Plon.
- M. McDonald (1999), "Mapping Dionysus in new global Spaces. Multiculturalism and Ancient Greek Tragedy", in S. Patsalidis & E. Sakellariou (eds.), *(Dis)Placing Classical Greek Theatre*, Thessaloniki, University Studio Press, pp. 145-167.
- R. May (1991), *The Cry for Myth*, New York, Souvenir Press Ltd..
- Alberto Moravia (1976 [1968]), *Il dio Kurt, Tragedia in un prologo e due atti, Opere complete di Alberto Moravia 16. Teatro*, Milano, Bompiani, pp. 359-427.
- H. Mulisch (1961), *Voer voor psychologen*, Amsterdam, De Bezige Bij.
- H. Mulisch (1972), *Oidipous Oidipous*, Amsterdam, De Bezige Bij.

- H. Mulisch (1990), *De Zuilen van Hercules*, Amsterdam, De Bezige Bij.
- P.A. Ogundele, "The Oedipus Story in the Hands of Sophocles, Seneca and Corneille" (1970), *Nigeria and the Classics*, jrg. 12, pp. 31-51.
- V. Propp (1984 [1944]), "Oedipus in the Light of Folklore", in L. Edmunds & A. Dundes (eds.), *Oedipus. A Folklore Casebook*, New York & London, Garland Publishers, pp. 76-121.
- J. Davidson Reid & C. Rohmann (1993), *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, New York & Oxford, Oxford University Press.
- A. Robbe-Grillet (1953), *Les gommages*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- A. Robbe-Grillet (1959), *Dans le labyrinthe*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- A. Robbe-Grillet (1963), *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Saint-Georges de Bouhélier (1919), *Œdipe, roi de Thèbes*, Paris, Fasquelle.
- Ch. Segal (1989), *Orpheus. The Myth of the Poet*, Baltimore & London, The John Hopkins University Press.
- Seneca, *Oedipus*, Textus. Testimonia. Commentarius, B. W. Häuptli (ed.), Frauenfeld, Verlag Huber & Co, 1983.
- P.B. Shelley (1988 [1820]), *Oedipus Tyrannus, or Swellfoot the Tyrant*, in S.M. Sperry (ed.), *Shelley's major verse: the narrative and dramatic poetry*, Cambridge, Harvard University Press, pp. 321-349.
- P.B. Shelley (1965 [1820]), *Prometheus Unbound. A Lyrical Drama in four Acts*, in R. Ingpen & W.E. Peck (eds.), *The Complete Works of Percy Bysshe Shelley, Volume II, Poems*, London, Ernest Benn Limited, pp. 167-271.
- Sophocle, *Tragédies*, Tome II: *Les Trachiniennes, Philoctète, Œdipe à Colone, Les Limiers*, texte établi et traduit par P. Masqueray, Paris, Les Belles Lettres, 1934.
- Sophocle, *Tragédies*, Tome II: *Ajax, Œdipe Roi, Electre*, texte établi par A. Dain et traduit par P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1968.
- W. Spillebeen (1968), *De sfinks op de belt*, Brussel, Manteau.
- R. Steijn (1986), "Frans Strijaards' Oidipoes. De mythe als poppenkast", *Toneel Teatraal*, jrg. 4, no. 107, pp. 20-21.
- W. Storm (1998), *After Dionysus. A Theory of the Tragic*, Ithaca & London, Cornell University Press.
- H. Teirlinck (1961), "Jokaste tegen God", *Versmoorde Goden*, Brussel, Manteau.
- Thucydides, *The Peloponnesian War*, J.S. Rusten (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- R. van der Paardt & F. Decreus (1992), *Dodelijke dikke wolven*, Leiden, Stichting Dimensie.
- J.-P. Vernant (1988 [1967]), "'Œdipe' sans complexe", in J.-P. Vernant & P. Vidal-Naquet (eds.), *Œdipe et ses mythes*, Paris, Éditions Complexe, pp.1-22.
- Voltaire (1870 [1718]), *Œdipe*, in J. Truchet (ed.), *Théâtre du XVIIIème siècle, Voltaire*, Paris, Collection de la Pléiade, tome I, pp. 395-447.
- Vondel (1660), *Koning Edipus, Koning David in Ballingschap, e.a.*, J. van Lennep (ed.), herz. en bijgewerkt door J.H.W. Unger, Antwerpen, Nederlandsche Boekhandel, s.d..
- Vondel (1961 [1637]), *Gysbreght van Aemstel*, J.J. Mak (ed.), 's-Hertogenbosch, Malmberg.
- H. von Hofmannsthal (1906), *Oedipus und die Sphinx*, Berlin, Fischer.
- Roy Willis (1995), *Mythen van de mensheid*, Baarn, Anthos.
- C. Wolf (1983), *Kassandra*, Berlin & Weimar, Aufbau-Verlag.
- C. Wolf (1983), *Voraussetzungen einer Erzählung. Kassandra*, Darmstadt & Neuwied, Hermann Luchterhand Verlag.
- C. Wolf (1996), *Medea. Stimmen*, Darmstadt, Luchterhand.

Key words

Myth, Tragedy, Tragic Experience, Theory of Reception, Comparative Literature, Feminism, Oedipus, Jocaste.