

## DE GROTESKE KOMEDIES VAN ARISTOFANES

Thomas CROMBEZ

Onder 'Oude Komедie' wordt de kunstvorm verstaan die in 486 v. Chr. officieel werd opgenomen als wedstrijd binnen de Grote Dionysia, of jaarlijkse Atheense feesten ter ere van Dionysos in maart. Een kleine eeuw later was haar uiterlijke verschijning (stereotiepe personages en maskers), conventionele structuur en toonaard al zo ingrijpend gewijzigd, dat ze in de overzichten plaats ruimt voor de Middelste en later de Nieuwe Komедie. Het theater van de Oude Komедie laat niet makkelijk over zich spreken. Van de minstens vijfhonderd en tien stukken opgevoerd door vijfenvestig verschillende dichters zijn er elf stukken van één auteur overgeleverd: het tekstcorpus gekend als 'Aristofanes'. Elke commentaar bundelt enkele van de noodzakelijk overvloedige waaier invalshoeken en doet zo heldere contouren verschijnen waar eigenlijk slechts een uitgeveegd portret voorhanden is. 'Aristofanes' vraagt om een verheldering vanuit de contemporaine sociale en politieke context, waarop hij voortdurend toespeelt, maar een aanzienlijk deel van die informatie hebben we uit zijn komedies verkregen. Zijn beeld vraagt om een literatuurwetenschappelijke kadering vanuit het genre van de Oude Komедie, waarvan hij nu eens de conventies strikt respecteert, dan weer ze in experimenten verbuigt - maar van zijn concurrenten zijn hoogstens fragmenten overgeleverd. Zijn beeld behoeft religie-historische aanvullingen, aangezien de komedies op belangrijke godsdienstige festivals werden opgevoerd (naast de Grote Dionysia ook nog de Lenaia eind januari), en het genre invloeden blijkt te bevatten van vruchtbaarheidsrituelen<sup>1</sup> - maar over het ontstaan en de oorspronkelijke betekenis van de komedie is nog minder geweten als over haar zelf. Wat er geweten is, blijft weliswaar zijn suggestieve kracht uitoefenen op de klassieke filologie, de literatuurkritiek en de theaterwetenschap. Elke commentator kan enkel antwoorden door zijn versie van het beeld van Aristofanes in te zetten, in de hoop dat het spel opgesloten in de overblijfselen aan het spreken gaat. Ook dit opstel zal gestalte geven aan een beeld van Aristofanes, met name onder de optiek van de groteske komedie<sup>2</sup>.

### 1. De uiterlijke gestalte van het aristofanische theater

Met welk recht wordt Aristofanes verzelfstandigd tot een hoofdstuk in de geschiedenis van de groteske komedie? Vóór het argument van de teksten moet de uiterlijke verschijningsvorm van zijn theater aangedragen worden. De *maskers* gedragen door de komische acteurs - naar aangenomen wordt, volgens conventie

steeds mannen - vertoonden grove, uitvergrote, lachende trekken, die ofwel binnen een bepaald type vielen (oude man, jonge man, slaaf, oude vrouw, jonge vrouw<sup>3</sup>), ofwel een tragisch personage, een god<sup>4</sup> of misschien ook bekende Atheense persoonlijkheden<sup>5</sup> parodieerden. Ze waren gebruind of blank gekleurd naargelang het personage mannelijk of vrouwelijk was, in overeenkomst met de verschillen in levensstijl. Nemen we de terracotta beeldjes van komediespelers gevonden in graven als getuigenis<sup>6</sup>, dan kan wat betreft *kostumering* gesteld worden dat de acteurs voor vrijwel alle rollen een alledaags kledingstuk droegen, de korte tuniek (*chiton*) - in tegenstelling tot de stilering in het verhevene bij het tragische kostuum - boven een aansluitend maillot (*soomation*), dat de komisch ongeblazen verdikking van buik en achterwerk mogelijk maakte<sup>7</sup>.

Daarnaast is een aanzienlijk deel van de mannelijke personages, met name in de rol van *boomolochos* (hansworst of clown), uitgerust met een "hangende leren fallos, rood en dik aan het eind" (*Wolken*, vers 538). Naargelang het benodigde komische effect kon deze door een monstrueus grote, stijve fallos vervangen worden<sup>8</sup>. Illustratief zijn de scène in *Thesmoforiazousai* waar Euripides' verwant, die als vrouw verkleed in de vrouwenvergadering tracht binnen te komen, ontmaskerd wordt (vanaf 643, "Wat douw je daar je lul toch weg?"<sup>9</sup>), en de scène uit *Lysistrata* waarin Myrrhine haar man "Kinesias uit Paionidai" (852, "Neuker uit Stootgat", om de Griekse woordspeling weer te geven<sup>10</sup>) eerst haar charmes welwillend in het vooruitzicht stelt, maar vervolgens onverbiddelijk ontzegt. Evenzo konden verwijfde personages, zoals de tragediedichter Agathoon in *Thesmoforiazousai*, net als vrouwelijke personages door de afwezigheid van de fallos verder gekenmerkt worden<sup>11</sup>.

De onoverzienbare aanwezigheid van deze fallos, zelfs voor diegenen van de zeventienduizend toeschouwers die op de laatste rij zaten, kan men niet louter theoretisch verwerken naar zijn genese, als overblijfsel van de 'steatopyge dikbuikdancers', ithyfalloi en falloforoi van oudere vruchtbaarheidsrituelen<sup>12</sup>, maar moet in zijn komische gedaante juist begrepen worden. De fallos (*a*) wordt in de komedie expliciet tentoongesteld en (*b*) is anatomisch gezien gigantisch, net als in de iconografie van de satyr op vaasschilderingen<sup>13</sup>. Nu vroeg de Griekse seksuele etiquette weliswaar niet om het verbergen van de penis, maar wel om het discreet dragen ervan. Daarnaast kunnen we uit vaasschilderingen en een enkele literaire getuigenis (bij Aristofanes zelf, namelijk in de toespraak van Dikaios Logos [*Wolken*, 1011-14] over de ideale jongeman) afleiden dat precies een kleine penis het schoonheidsideaal voor de Griekse jongeling was. De komische en de satyrische fallos is tegennatuurlijk - een mens met de letterlijke lusten van het dier - en zo lachwekkend<sup>14</sup>. Ook pygmeeën, dwergen en karikaturen (van goden

bijvoorbeeld) zijn op vaasschilderingen met een buitengewoon grote en lelijke penis voorzien. De nauwe band die humor en monstrositeit onderhouden wordt door Aristoteles zelf besproken in de weinige zinnen die hij in de *Poëtica* aan de komedie wijdt<sup>15</sup>. Daar wordt de komedie gedefinieerd als de nabootsing van slechtere mensen, hoewel hij 'slechtheid' specificieert als: "niet met het oog op elke soort van slechtheid, maar enkel in zoverre het lachwekkende aan het lelijke deelheeft". Het lachwekkende verkrijgt dan volgende bepaling: "een met lelijkheid verbonden fout, die geen pijn en geen verderf veroorzaakt, zoals het lachwekkende masker ook lelijk en vervormd is, maar geen pijn uitdrukt" (1449a32-37)<sup>16</sup>. Zoals de tragische fout tegen de natuurlijke harmonie tot een tegennatuurlijke catastrofe leidt - het "verderf" of "zware leed" (*pathos*) essentieel voor de tragische constructie (1452b10) - zo leidt de komische natuurbreuk tot die kleine schokjes in het denken en in de ademhaling, het lachen.

Een laatste element van de uiterlijke verschijning was het *koor*, dat ongetwijfeld even verbeeldingsrijk uitgedost als het betiteld was: behalve de aristofanische Wolken, Kikkers en Wespen zijn er van andere dichters Mieren, Nachtegalen, Beesten, Amazonen, Centauren, Sirenen, Steden en zelfs Vrachtschepen bekend<sup>17</sup>. Het was tegelijk een eer en een plicht voor de rijkste Atheense burgers om als *choregoi* de kosten voor het koor, hun repetities en kostuums op zich te nemen, in acht genomen de prestigieuze politieke en burgerlijke opzet van de religieuze festivals (op de Grote Dionysia waren voor de komedies alleen al honderd twintig dansers nodig)<sup>18</sup>. De verschijningsvorm van het komische koor stelt zich niet enkel door zijn iconografische speelsheid en rijkdom in contrast tot de tragedie op, maar is ook door zijn dans, de schijnbaar seksueel beladen *kordax*<sup>19</sup>, van de plechtige tragische *emmeleia* afgegrensd.

Wat betreft de verschijning van de Oude Komedie in het theater kan worden besloten dat haar niet enkel de noemer 'grotesk' past vanuit hedendaags literair-kritisch standpunt bekeken, maar eveneens vanuit het standpunt van de Griekse toeschouwers zelf. Men hoeft zich niet te wapenen met een geëlaboreerde conceptie van de 'natuur' zoals de Grieken ze gedacht hebben, om op te merken dat de gestalten die de Oude Komedie laat dansen, spreken en handelen tegennatuurlijke verschijningen zijn. Het seksuele aspect is wat dit betreft het duidelijkst. De komedie kon zich in kostumering en taal obsceniteiten veroorloven die in geen enkel ander publiek domein, behalve de archaische jambische poëzie en bepaalde rituelen van de Demeter- en Dionysosculten, toegestaan waren<sup>20</sup>. Weliswaar was de seksuele sfeer in het oude Griekenland niet beladen met dezelfde connotaties van bevuiling als de onze. Het woord 'obsceen' zelf is van Latijnse, niet Griekse oorsprong: *obscaenus*. Desalniettemin behoorde seksualiteit tot de priva-

te sfeer, en werd de publieke beleving ervan als indiscreet en beschamend ervaren.

De Oude Komедie, die haar bekende en hooggeplaatste vijanden bij naam met obsceniteiten overlaadt, brak dus het (veronderstelde) private leven van die personen open voor de publieke blik, veranderde hen van sterkeren in zwakkeren en stelde hen zo bloot aan een degraderend lachen. Was de onthulling op zich al sociaal tegennatuurlijk, de onthulde inhoud bleek ook telkens nogal onsmakelijk. ‘Pervers’ waren bepaalde seksuele handelingen niet op zichzelf, maar wel indien met overdaad en verlies aan publieke waardigheid bedreven, zoals homoseksualiteit, fellatio (onder mannen) en cunnilingus<sup>21</sup>. Tot dit ‘smadende instrumentarium’ behoorden ook activiteiten als scatofagie. De gedetailleerde beschrijvingen van dergelijke handelingen zorgden ervoor dat de vermelde of in het theater geïncarneerde personen ervan beschuldigd in een pijnlijk hel licht werden geplaatst, dat contrasteerde met de autoritaire gloed van hun publieke verwezenlijkingen in felle vlagen van ridicule, zij het slechts voor een moment. De ridicule, en zo het komische, berusten op uitgespeelde tegenstellingen, in casu tussen publieke eer en private schande. De teweeggebrachte scheur in het beeld van de bespottte is evenwel van een dergelijke omvang dat ze niet langer met het lemmet van de ridicule toegebracht lijkt, maar met het getande blad van het groteske. De bespottte figuren zoals ze opduiken in de komedies zijn *komische monsters*<sup>22</sup> geworden, en daarom worden de stukken hier als groteske komedies gewaardeerd.

## 2. Het beeld van de mens als komisch monster

Het voorbeeld bij uitstek van het komische monster is bij Aristofanes te vinden in de figuur van Kleoon. In *Ridders* zal de dichter hem zelfs in dubbele gestalte enceneren: als de Paflagonische slaaf enerzijds en de Worstverkoper anderzijds. Kleoon was opgeklommen van de zoon van een leerhandelaar tot de invloedrijkste politicus van Athene. Hij is het prototype van de gearriveerde demagoog, die Aristofanes, samen met andere nieuwe of oude figuren van autoriteit, weze het nu goden, intellectuelen, generaals, waarzeggers of politici, naar beneden haalt door hen op te voeren en in te smeren met de veelkleurige modder van zijn degraderende beelden<sup>23</sup>. Deze beelden worden zowel talig als theatraal werkzaam gemaakt. Het centrale theatrale groteske beeld van *Ridders* is de langgerekte *agoon*, of conventionele wedstrijd, tussen de twee nieuwste “slaven” van “heer Demos”, een eenvoudige figuratie door verpersoonlijking van de politieke situatie in Athene, waar meerdere demagogen invloed op de demos proberen te winnen. De “Paflagoniër” is, opgevoerd als leerlooier, een doorzichtige referentie naar Kleoon - zijn naam herinnert aan *paflazein*, “borrelen” of, zoals in 919,

“overkoken (van woede)”, wat verwijst naar Kleoons luidruchtige retoriek - maar het dramatisch genie van het stuk bestaat er vooral in hem het onderspit te laten delven tegen zijn eigen opgeblazen dubbelganger: de Worstenverkoper, een nog ambitieuzer, boertiger en grootmuiliger verschijning dan de Paflagoniër zelf. De agonaliteit van de *agoon* is in de eerste plaats letterlijk op te vatten. Vanaf de intrede van de Paflagoniër ontardt zijn conflict met de twee oudere slaven, de Worstenverkoper en het koor van ridders geregeld in ranselscènes (284ff, 449ff), die commentatoren onwillekeurig aan het poppenspel herinneren<sup>24</sup>. Steiger merkt op dat het ranselen met de nodige fureur zal zijn uitgevoerd, gezien de personages, in elk geval de twee *boomolochoi* van *Ridders*, van opgevolde buik en achterwerk voorzien waren<sup>25</sup>. Ook bereiden de slaven de Worstenverkoper voor op zijn strijd in de raad met de Paflagoniër als een worstelaar, door hem in te oliën, en als een vechthaan, door hem knoflook voor te schotelen (490-5). Er zijn aanwijzingen dat Dikaios en Adikos Logos in *Wolken* verkleed waren als vechthanen in kooien voor hun woordgevecht<sup>26</sup>. De tweede, figuurlijke agonaliteit van de *agoon*, het vechten met woorden, werd dus in rechte lijn met het fysieke vechten gedacht. De *agoon* is een aaneenschakeling van *taalranselscènes*.

Als men elkaar met de taal ranselt, is het te verwachten dat deze taal zelf gaat vervormen door haar nieuwe gebruik. Waar de taal een hoogst gestileerde vorm aanneemt in het ingeklemde geweld van de tragische agonaliteit, zal het marionetachtig uiteenspattende geweld van de komedie zich niet enkel in theatrale grotesken uiten, maar eveneens in groteske taal. Hieronder wordt verstaan<sup>27</sup>: de rijkelijk uitgestrooide woordspelingen; de ‘groteske woorden’ of lachwekkend lange samenstellingen (*Ekklesiazousai*, 1167-75, “oestersslakkenzalmmoeraal-azijn-roomhoningpenslijstergebradenhazenhanenkamkalfshersentjesringduiven-siroopharingleeuwerik-truffelsgevolde pasteitjes”<sup>28</sup>); het spelen met namen (de Paflagoniër; Filokleoon en Bdelykleoon in *Wespen*, “Kleoonsvriend” en “Kleoonshater”); de verpersoonlijking van abstracta als mooie jonge meisjes (de Verzoening in *Lysistrata*, het Festival en de Oogst in *Vrede*, de Vredesverdragen in *Ridders*, de Heerschappij in *Vogels*)<sup>29</sup>; de komische nevenschikking van verschillende dicties, met name in de tragische parodieën; het invoegen van dialecten (het Spartaans van Lampito in *Lysistrata*) of onverstaanbare barbarentalen (de Triballische god in *Vogels*); astronomisch hoge getallen, superlatieven en diminutieven; het chronisch opduiken van neologismen (Sokrates’ *frontisterion* of “Denkerij” in *Wolken*).

De rechtvaardiging van de esthetische categorie ‘grotesk’ bestaat erin dat ze de naar hun natuurlijke gestalte, handelingen en taal vervormde personages van de oude Komedie in de enkele uitdrukking ‘komische monsters’ kan vatten. Het



treffendste voorbeeld is de passage in *Wespen* (1030-7, bijna letterlijk herhaald in *Vrede* 753-69), waar Aristofanes bij monde van het koor Kleoon aan de schandpaal nagelt, en zijn eigen dichtermoed bezingt<sup>30</sup>. De snijdige vertaling van Van Dolen wordt hier naast de striktere van Henderson gezet:

Met uitsluitend gigantische monsters heeft hij als een Herakles dapper gestreden, zoals Kleon, 'de Snijtand', die van het begin met voorbeeldige moed is gedwarsboomd, ook al schiet uit diens oog een vervaarlijke straal (ongezond als de zomerse Hondster) en al wordt dan zijn hoofd door de tongen gelikt van honderd rampspoedige vleiers. Ja, hij spuugt ook, wanneer hij zijn mond opendoet, als een bergstroom die dood en verderf zaait, en hij meurt uit zijn bek als een zeehond, zijn reet lijkt wel op een kameel en zijn kloten zijn smerig en goor als de kut van een heks.<sup>31</sup>

...in the very spirit of Heracles he came to grips with the greatest monsters, boldly standing up right from the start to old Jagged Teeth himself, whose eyes like the bitch Cynna's flashed terrible beams, and all around his pate licked a hundred heads of damned flatterers; he had the voice of a death dealing torrent, the smell of a seal, the unwashed balls of a Lamia, and the arsehole of a camel.<sup>32</sup>

Het is onduidelijk waarom Van Dolen de stralende ogen van Kynna, een beruchte Atheense courtisane, misleest als de al even voetnootbehoevende "Hondster". Daartegenover geeft zijn versie van de Lamia alle nodige associaties weer. Kleoon wordt hier niet enkel met een prostituee, maar ook met een tweeslachtig monster vergeleken. Zijn politieke onnatuurlijkheid, het zich laten vleien, loopt onmiddellijk over in fysieke en seksuele onnatuurlijkheden. De groteske karikatuur heeft niet enkel de publieke figuur Kleoon, maar ook de antropologie en de seksuele normaliteit geweld aangedaan om haar beeld van het komische monster Kleoon te creëren, dat daardoor immens aan trefkracht wint. Weliswaar is het zo virulent geworden, dat het waarschijnlijk niet meer binnen een satirisch discours kan worden geoperationaliseerd. Zo'n discours wil niet enkel *over*, maar ook *binnen* een politieke constellatie spreken. De groteske karikatuur daarentegen lacht ook zichzelf uit: "the salvation of the polis that we see presented on stage is a comic utopia founded by grotesque caricatures who are themselves targets of comic exposure."<sup>33</sup> Er is al rijkelijk inkt gevloeid over de vraag of Aristofanes politiek partij kiest in zijn komedies, en zo ja, welke partij. Misschien zijn de wijd uiteenlopende meningen van de commentatoren eerst en vooral een afspiegeling van hun persoonlijk geloof of ongeloof aan de werking van de politieke karikatuur. Onderzoekt men de werking van de aristofanische

komedie, dan staat behalve de eigenlijke onderzoeksvraag ook steeds een tweede vraag, naar de werking ervan op de filoloog of literatuurcriticus, op het spel. Vanuit dat standpunt schaar ik me liever achter de mening van Wilhelm Schmid:

Wenn die Menschen der Komödie (...) den schroffsten Gegensatz zu den hochstilisierten Menschen der Tragödie bilden, wenn sie die spezifisch menschlichen Eigenschaften hinter dem animalisch Triebhaften und Launenhaften fast verschwinden lassen und alles pomphaft Anspruchsvolle lächerlich machen, so predigen sie damit ihrem Publikum: "Jeder von euch hat etwas von diesen Typen an sich; darum nehmt euch nicht so ernst, bläht euch nicht so sehr auf; ihr seid doch alle Halbtiere und Halbnarren."<sup>34</sup>

Er kunnen nog verdere transformaties van publieke figuren tot komische monsters aangedragen worden: de fijnproever van zeevruchten Glauketas als zeemonster (*Thesmoforiazousai*, 1033), de genotszuchtige Kallias Hipponikou als Kallias Hippobinou ("Neukpaard"), die vecht in bed in plaats van op zee (*Kikkers*, 428-30)<sup>35</sup>, of de vriend van Sokrates, Chairefoon, als levend lijk (naar zijn mager uiterlijk, *Wolken*, 504) en als bloedzuigende vleermuis (*Vogels*, 1564). Een uitgebreider voorbeeld vormt de veldheer Lamachos uit *Acharniërs* (in het bijzonder 1072-1226), in zijn krijgslust tot een komisch monster gemaakt door het contrast met Dikaiopolis, die de zoete vruchten van zijn 'private vredesovereenkomst' plukt. Behalve deze bij Aristofanes geattesteerde voorbeelden kon de komediedichter ook politieke gebeurtenissen en personages als mythologische burleske verkleden, zoals Perikles' schuld aan de Peloponnesische Oorlog in het verloren gegane *Dionysaleksandros* van Kratinos<sup>36</sup>.

In plaats van de catalogus steeds langer te maken lijkt het interessanter de wortels van het komische verwijten in de jambografie te onderzoeken. Jeffrey Henderson en Ralph Rosen hebben overtuigend gewezen op de overeenkomsten zowel in beoogde werking (met naam bespotten) als in stijl (obsceniteit, 'straat-taal', parodie) tussen de jambische en de komische dichters<sup>37</sup>. Voor Aristoteles was de aanvankelijk louter metrische aanduiding 'jambos' al inhoudelijk gelijkgesteld met 'spodicht' (*Poëtica*, 1448b31-3). Mogelijk is het ook via de jambografie dat men op zoek moet gaan naar het oorspronkelijke cultische verwijten waaruit de Oude Komedie lijkt te zijn voortgekomen. De bekendste jambische dichter, Archilochos, droeg zijn hekeldichten voor in de religieus-feestelijke context van de Demetercultus in Paros, eventueel al verkleed als een stereotiep personage<sup>38</sup>. Semonides' lange jambische gedicht over de oorsprong van de verschillende hatelijke vrouwenkarakters naar de dieren waaruit ze geschapen zijn,

herinnert sterk aan de wederzijdse obscene bespoting (*aischrologia*, “vuiltaal”) tussen mannen en vrouwen op de religieuze festivals, zoals het Atheense Steniafeest<sup>39</sup>. Helaas is te weinig geweten over de eerste twee schakels om de genetische keten aischrologie-jambografie-Oude Komедie met enige duidelijkheid te schetsen.

In elk geval hebben eerst de jambografen en vervolgens de komediedichters gebruik gemaakt van de rituele vrijheid van spreken of *parrhesia* op sommige festivals, om hun kunst van verregaande blootstelling en bespoting door middel van obsceniteit te ontwikkelen<sup>40</sup>. Zij zouden vooral het *koomoidein onomasti* of “met naam bespotten” van publieke figuren accentueren. Dit kon een werkelijke naam zijn, zoals gewoonlijk verondersteld wordt bij de door Archilochos meermaals bespotten Lykambes en zijn dochters<sup>41</sup>, of een fictieve (komische) naam, met al dan niet expliciete referentie naar het werkelijke slachtoffer (cf. de “Paflagoniër” uit *Ridders*). In deze komische naam is de geboorte van de *karikatuur* gelegen. Ook haar oorsprong lijkt op de religieuze obsceniteit terug te gaan. Bij de dichter Alkman is een fragment van een huwelijks hymne overgeleverd, dat in vertaling luidt: “de man wordt Zwetser genoemd, de vrouw Iedereensmeisje”<sup>42</sup>.

De courante interpretatie schrijft aan deze obsceniteiten een apotropaische of het kwade afwerende werking toe. Volgens Plutarchus zouden kwaadwillende geesten de obscene woorden niet kunnen verdragen en erdoor in de war gebracht of beschaamd worden. Herter heeft die verklaring vanuit de afwezigheid van schaamtevolle connotaties rond de geslachtsdelen voor de Grieken afgewezen: het afweren van kwade invloeden door aischrologie is voor hem eenvoudigweg de andere zijde van haar vruchtbaarheidsbevorderende werking<sup>43</sup>. Uit haar loutere bestaan kan zeker worden geconcludeerd dat het obscene en het lachwekkende op bepaalde punten van de Griekse religie deel hadden aan het heilige, een gegeven dat later op zijn implicaties voor de komedie zal worden onderzocht. De fictieve komische hernaming werd opgenomen door de jambografen. Een variant op *Pasicharea* uit de huwelijksformule is aan te treffen bij Archilochos (fragm. 331[West]) als hetaerennaam, *Pasifile* of “Iedereensminnares”.

Valt de precieze genetische keten van de religieus-literaire genres<sup>44</sup> niet te reconstrueren, zo tekent zich wel de volgende lijn af. Bij de verzelfstandiging van de bespoting tot hekeldicht zal de komische naam aanzwellen tot *komische gestalte*, centrale figuur van het jambische gedicht<sup>45</sup>, en zo uiteindelijk aanleiding geven tot de creatie van de groteske gestalten of komische monsters in de Oude Komедie. Met name de theatrale dimensie van de komedie heeft zo’n sterke groei



van de poëtische gestaltevorming bevordert. Het principe van gestaltevorming is eng verbonden met het masker. Siegfried Melchinger heeft dit inzicht reeds voor de tragedie ten gelde gemaakt:

[I]ndem [die Maske] das Bild auf die wesentliche Wahrheit konzentriert, objektiviert sie das Menschengesicht. (...) Die Tragödie zeigt den Menschen in der Maske, wie ihn die Partner, der Chor, die Zuschauer sehen. Sie 'veröffentlicht' ihn. Die Vereinsamung, in die Sophokles seine Helden führt, Aias, Antigone, Oedipus, Philoktet, ist niemals eine hamletische: sie ist ausgestellt vor den anderen.<sup>46</sup>

Het genie van Griekse tragedie zowel als komedie ligt daarin dat ze de natuurlijke of alledaagse mens objectiveert tot een onnatuurlijke of theatrale mens. Het beginsel van het masker (het beginsel van het ten tonele voeren) zorgt dat de acteur niet langer een mens is, maar *het beeld van een mens*. Wat de komedie betreft kan het maskerbeginsel benoemd worden als de essentie van de parodie: zoals een geparodieerd sonnet geen sonnet meer is, maar het beeld van een sonnet, is de parodie van een mens geen mens meer maar het beeld van een mens<sup>47</sup>. Zoals de parodie van het literaire genre het genre in zijn stijl zelf treft, is de karikatuur van een mens, die naar het lachwekkende stileert<sup>48</sup>, gericht op zijn publiek figuur. Het beeld van een mens wordt aan de komische vervormingen onderworpen. Zo wordt zijn *uiterlijke essentie* geraakt. De karikatuur van ding of dier scheurt het uit zijn natuurlijke vorm los; de parodie van de stijl scheurt het werk uit zijn literaire aard los; de komische gestalte van de mens scheurt zijn figuur uit het sociale weefsel los. Lykambes was onder de mensen tot een dood man gemaakt door Archilochos: hij hing zich op.

### 3. Het beeld van de god als komisch monster

De parodie van de *vormentaal* of iconografie van een religie kan naargelang haar omvang dieper of minder diep de vroomheid treffen. Met het opzicht deze getroffen vroomheid in het geval van de Griekse religie helder te verstaan, wordt aangevangen bij de meest uitgesponnen aristofanische godenparodie: het optreden van Dionysos en zijn slaaf Xanthias in *Kikkers*. De gehele eerste helft van het stuk neemt de vorm aan van een klucht waarin Dionysos en Xanthias beiden de rol van *boomolochos* vervullen<sup>49</sup>. Weliswaar een klucht met een 'diepere betekenis': de theatergod zelf is ontsteld over het gebrek aan kwaliteit bij de eigentijdse tragediedichters, nu Sofokles en Euripides overleden zijn, en besluit uit heimwee (hier vergeleken met de lust naar erwtensoep, 70ff) die laatste dichter op te zoeken in de onderwereld. Het kluchtspel is op meerdere niveaus uitgewerkt.

(a) De iconografische verschijning van Dionysos wordt geparodieerd. Zijn eerste intrede moet onmiddellijk gebulder hebben uitgelokt: boven zijn reguliere kledij, de lange gele *chiton* en de cothurnen gedragen door de vereerders op de Dionysosfestivals, heeft de god zich met de attributen van zijn halfbroer Herakles uitgerust, leeuwenhuid en knuppel, omdat deze held zich al eerder toegang tot de onderwereld verschaftte (om het monster Kerberos te roven).

Het is niet onmogelijk dat de parodie van de theatergod zelf een vast element van het theaterfestival was: ook in Kratinos' *Dionysaleksandros* wordt de god in mythologische burleske verwisseld met een andere figuur, namelijk Paris<sup>50</sup>. (b) In de handeling wordt de mythologische parodie verdergezet. Dionysos maakt zichzelf belachelijk als namaakpop van Herakles door zijn angst voor de monsters in Hades enerzijds, anderzijds door de verkleedpartijen die hij met zijn slaaf organiseert. Beiden worden uiteindelijk door de monsterlijke rechter Aiakos opgepakt en op hun bewering goden te zijn getoetst in een martel- en ranselscène. (c) De gevolgen voor het niveau van de grappen en de taal zijn overeenkomstig. Dionysos klaagt in de eerste verzen over de vulgaire scheetgrappen van andere komediedichters, maar citeert rijkelijk uit hun repertoire om zijn argument te illustreren. Als hij door Charon overgezet wordt, beantwoordt hij het kwaken van het kikkerkoor met analoog klinkende scheten (209-67), "brekekekex koax koax". (De hedendaagse lezer wordt ongewild aan de Terence & Philip-scènes in *South Park* herinnerd.) In Hades aangekomen vernedert hij zichzelf door in zijn broek te doen uit vrees voor het monster Empusa (308), en hij bevuilt zichzelf nog een tweede maal tijdens de speech van Aiakos (479-91) over de kwellingen die hem als de vermeende dief van Kerberos te wachten staan.

*Aiakos:* Maar wacht je voor die hond. De ketens van  
de ademzwarte Styx, het rotsblok van  
de bloedbedropen Acheron bewaken je,  
de dolle honden van Kokytes' stroom  
en dan, Echidna, honderdkoppig beest,  
zij zal je lusten! De Tartaarse aal  
zal om je longen kronk'len en de drie  
Gorgonentreitsters zullen vechten om  
je darm- en bloedbevlekte lendenen.  
Ik ga haar roepen in gezwinde pas!

*Xanthias:* Wat doet u?

*Dionysos:* Ik heb gescheten, roep de god.<sup>51</sup>

Binnen zijn ambt of werkingsdomein (*timè*) van wijn en roes is de god oneindig werkzaam, soms zelfs monsterlijk machtig (cf. Euripides' *Bakchai*)<sup>52</sup>. Tot zijn *timè* behoren verder het festival en het theater, behoort dus ook het komische lachen<sup>53</sup>. Beide representaties, de begeesterende en gewelddadige god van de tragedie en de uitgelachen en lachende god van de komedie, behoren hem toe. (Het schrijn van Dionysos bevond zich naast het theater, eveneens naar hem genoemd. De aanwezige god lachte met zijn eigen beeld.) In zijn angsthazerig gedrag tegenover de onderwereldse gedochten wordt Dionysos tot een potsierlijke god, of een *komisch monster*. Rond hem vermonsterlijkt dan ook de wereld. De aristofanische hel is gevormd naar een volksmythe die de dood met het excrementele verbond. Het is een *komische hel*, waar vroegere kwaaddoeners moeten zwemmen in de "zee van drek" en in de *skoor aeinoon*, de "eeuwige stront" (145-6). Evenzo blijkt de overleden Kleoon in *Vrede* (opgevoerd in 421, na Kleoons dood) in de onderwereld "lopende stront" te eten (48), en had Aristofanes in het verloren gegane *Gerytades* zijn vijanden laten zwemmen in een rivier van diarree<sup>54</sup>.

Enkel in *Vogels* en *Vrede* krijgt mythologische parodie een vergelijkbare dramatische functie als in *Kikkers* toebedeeld. In het eerstgenoemde stuk adviseert Peisetairos, een Athener te gast in het rijk van de vogels, zijn gastheer Tereus muren te bouwen rond zijn staat, de lucht, ten einde de rook van de menselijke offers te verhinderen de goden te bereiken. De daaropvolgende hongersnood zou hen er snel moeten toe dwingen de macht aan de vogels af te staan, die trouwens, zo onderbouwt Peisetairos zijn list met verschillende mythen, de oorspronkelijke goden waren. Na de verwezenlijking van het plan verschijnen in een reeks episodische ontmoetingen verschillende iconografisch geparodieerde goden. De eerste bezoeker wordt door Aristofanes met zorgvuldig verhoogde spanning (1170-98) aangekondigd als de goddelijke invasie om wraak te nemen voor de bouw van Wolkenkoekoeksland.

De krijgslustige spanning wordt echter plots komisch ontladen als aan de toneelkraan een gevleugeld meisje haar opwachting maakt. De boodschapper van Zeus en godin van de regenboog, Iris, wil door het vogelrijk vliegen om de mensen te melden het offeren te hervatten. Na haar protest bij de uiteenzetting over de nieuwe machtssituatie wil Peisetairos haar ter dood brengen, maar gezien ze onsterfelijk is dient hij haar te verjagen met degraderend seksueel verbaal geweld (1199-1261). Prometheus, die als mensenvriend en godenhater het nieuwe rijk een warm hart toedraagt, maakt vervolgens zichzelf en de goddelijke alziendheid van Zeus belachelijk door onder een parasol op te komen, opdat de oppergod niets van zijn overloperij zou merken (1494-1552)<sup>55</sup>. Een derde en laatste parodie is het trio van goddelijke gezanten dat over vrede komt onderhandelen (1565-1693):

Poseidoon, Herakles en een Triballische (=barbaarse) god. Gezien de onderhandelingen verlopen terwijl Peisetairos enkele in opstand gekomen vogels braadt, is Herakles' eetlust de doorslaggevende factor in het overleg. Na de Triballische god met zijn knuppel bedreigd te hebben kan hij zijn zin doorzetten en verklaart hij zich met alle voorwaarden bereid, inclusief het overdragen van Basileia (Zeus' mooie jonge helpster, die zijn bliksems maar ook wet en orde in bewaring heeft) aan Peisetairos.

Dezelfde frivole toon van godenburleske weerklinkt meermaals in *Vrede*. De afkomst van de gigantische mestkever, letterlijk vetgemest voor een vlucht naar de Olympos door Trygaios' slaven, wordt toegeschreven aan *Dioss kataibatou*, "Zeus die hoog (=in de hemel) gaat", een aanroeping die eerder als *Diosskataibatou* zal uitgesproken zijn, "Zeus die door stront gaat"<sup>56</sup> (42). De centrale geparodieerde figuur van *Vrede* is echter Hermes (180-233 en 362-728), die door zijn vaste iconografische attributen ook makkelijk in het theater voor te stellen en te degraderen is<sup>57</sup>. Het mechanisme van de degradatie verbindt een bovenmenselijk idee, de god, met het onderste van de menselijkheid, soms zelfs, bijvoorbeeld bij Zeus die door de stront gaat zoals honden en varkens, met de dierlijkheid. De degradatie van Hermes blijft aanvankelijk beperkt tot gulzigheid: Trygaios kan hem paaien met vlees (192), en ook het koor kalmeert zijn woede door te herinneren aan offergaven (385-8):

Here Hermes, niet verraden!  
Denk aan onze offerdaden.  
Vaak gaf ik u varkenskop,  
met veel smaak at u die op.<sup>58</sup>

Behalve gulzig blijkt hij eierzuchtig. De menselijke bezoekers van de Olympos overtuigen hem mee te helpen de *Vrede* op te delven met de belofte, alle grote religieuze festivals, inclusief de Panathenaïa en de Mysterieën, vanaf nu aan hem op te dragen (416-422). De gouden schaal die Trygaios hem daarbovenop schenkt trekt hem helemaal over de streep (423-5).

De besproken godenparodieën kunnen niet eenvoudig als "mythologische burlesken" aangeduid worden, omdat zo'n benoeming de mythologische iconografie als een op zich staand fenomeen isoleert uit de Griekse religieuze ervaring, en zo de impact van de godenparodie terugbrengt tot het louter kunstzinnige, 'speelse antropomorfisme' van de Griekse dichters. (Evenmin dienen ze in de zin van christelijke blasfemieën, en dus als "Zeichen einer unfrohm oder gar gottlos gewordenen Welt"<sup>59</sup> opgevat te worden.) Samen met iconografische parodie is

namelijk bij Aristofanes ook *liturgische* parodie aanwezig. (a) In de *Vogels* worden godenaanroepingen bespot. Poseidoon roept uit verbazing zichzelf aan (1614), en Peisetairos stelt: "Vogels zijn nu voor mensen de goden, en aan hen moeten ze offeren, niet, bij Zeus, aan Zeus!" (1236-7). (b) Meerdere stukken bevatten parodieën op plengoffers. In *Vrede* is er een uitvoerige wisselspraak tussen Hermes en Trygaios bij het plengen ten gunste van het ophalen van de Vrede (433-57), dat hier een feestelijk-lachende eerder dan een plechtige handeling wordt<sup>60</sup>. De reeds geciteerde woorden van de angstige Dionysos (*Kikkers*, 479), "Ik heb gescheten, roep de god" parodiëren door een variatie van enkele letters de traditionele plengformule "Het is gegoten, roep de god"<sup>61</sup>. (c) Tenslotte zijn er de veelvuldige parodieën op orakels en orakelverkopers. In de laatste van de twee parodische orakelscènes van *Ridders* (109-147 en 960-1095) trachten de Paflagoniër en de Worstverkoper elkaar tegenover Demos de loef af te steken met hun orakels. Vooral de legendarische voorspeller Bakis, wiens orakels naar men geloofde uitspraak deden over het verloop van de Peloponnesische Oorlog, is hier het doelwit van spot. Wanneer de Paflagoniër opschept dat zijn orakels afkomstig zijn van Bakis zelf, gaat de Worstverkoper nog een trede hoger staan en stelt dat de zijne komen van "Glanis, Bakis' oudere broer" (1044), waarbij de naam Glanis uiteraard niet voor een waarzegger staat, maar voor een haringsoort (de elft). Gelijkaardige bespottingen plus parodieën op de plechtige, enigmatische orakelformules zijn te vinden in Lysistrata's voorspellingen over de seksuele staking van de vrouwen (770-776) en in de analoge 'waarzeggeranselscènes' van *Vrede* (1045-126) en *Vogels* (959-991).

Zoals getoond verstoort de degradatie door minieme of grootschalige *vormverschuiving* de aura van het sacrale. Een iconografische religie is voldoende vormvast om voor dergelijke verstoringen gevoelig te zijn. Nog gevoeliger is die in de komedie veelbespottte kunstvorm die ook deel heeft aan de sacrale aura: de tragedie. De spotnaam waarmee de komediedichters hun eigen werk aanduiden is het eerste en mooiste voorbeeld: *trygoidia* ("wijnzang"), variant op *tragoidia*. De woordspeling is veelbetekenend voor het hele fenomeen van *paratragodia* of tragische parodie in de Oude Komedie<sup>62</sup>. Twee gegevens zijn namelijk fundamenteel voor de frequentie en het succes van deze vorm. (a) Komedie en tragedie lagen wat betreft theatrale verschijning erg dicht bij elkaar. Ze werden op dezelfde festivals in hetzelfde theater gespeeld, hadden beide koorzangen, maskers en dialogen in jambische trimeter, en maakten beide gebruik van de *aulos* (hobo-achtige dubbele rietfluit)<sup>63</sup>. Wat 's morgens vertoond was in de tragedie kon 's avonds al geparodieerd worden in de komedie<sup>64</sup>. Het gebruik van hetzelfde theater en dus ook van dezelfde toneelmachines illustreert dit bij uitstek. De *ekkyklema* (wagentje met wielen) misschien nog de vorige dag gebruikt om er de



slachtoffers van een tragische moord binnenskamers op naar buiten te rollen, kon evenzeer door Aristofanes aangewend worden om er de verwijfde Agathoon op tentoon te stellen (*Thesmoforiazousia*, 96). De nauw verwante organisatie en uiterlijke verschijning van tragedie en komedie is de gedroomde brug voor parodie, en kent bijgevolg aan die parodiërende werking van de komedie des te meer gewicht toe. (De ware theorie van het antieke drama verenigt komedie en tragedie in voortdurende wederzijdse belichting.) (b) De tragedie was niet enkel in haar theatrale maar ook in haar talige vormen erg rigide. Dat beperkt zich niet tot structuur en afwisseling van de koorzangen, metrum, dictie, enzovoort, maar ging waarschijnlijk, zoals Oliver Taplin suggereert, zo ver als een specifiek tragische spreekhouding en stemtimbre<sup>65</sup>. Hoe vormvaster een systeem, des te kleiner de vormverschuiving moet zijn om een onmiddellijk hoorbare discrepantie, of parodie, te veroorzaken. (Behalve de tragedie werden dan ook het epos, de lyrische poëzie, gebeden, spreekwoorden en wetteksten geparodieerd.)

Zoals het overzicht van Peter Rau toont<sup>66</sup>, parodieert de komedie zowel concrete tragediecitaten (verkeerd geciteerd, of juist geciteerd in verkeerde context); tragische motieven (het klagen, de begroeting, *anagnorisis*, *katastrofe*); specifiek tragische, trimetrische versvormen (zoals in proloog en stichomythie); elementen van de tragische scenografie (*ekkyklema*, *aiorema* [toneelkraan], uitroepen van achter de scène, boodschappers); zelfs volledige scènes uit een bepaalde tragedie. Hoewel het beste voorbeeld ongetwijfeld *Thesmoforiazousai* is, waarvan de handeling vrijwel gebouwd is op uitgebreide Euripidesparodieën (met name uit *Palamedes*, *Helena* en *Andromeda*), wordt hier omwille van de beknoptheid *Vrede* gepresenteerd. De aanvang van dat stuk parodieert in motief en gestalte de tragedie *Bellerofoon* van Euripides<sup>67</sup>. Trygaios ("Wijnboer") wil op een reusachtige mestkever naar de hemel vliegen om Zeus' wrede beslissing te doorgronden, de Griekse staten in een schijnbaar eindeloze oorlog gestort te hebben, net als Bellerofoon op zijn gevleugeld paard Pegasus had getracht Zeus te bereiken om hem het wrede verlies van zijn kinderen voor te werpen. Hetzelfde motief van de opstand tegen de god wordt dus in dezelfde gestalte van het gevleugeld rijdier vormgegeven. De op zich komische onttovering van Pegasus tot een mestkever wordt daarbovenop uitgebuit voor veelvuldige detailparodieën. Sommige zijn zo expliciet als de waarschuwing van Trygaios' dochter, niet van het rijdier te vallen en zo "Euripides van een plot te voorzien, en een tragedie te worden" (147-8).

Behalve poëtische metatheatraliteit is er ook technische metatheatraliteit. Trygaios vraagt de theatertechnicus wat voorzichtiger de kraan te bedienen, opdat hij niet in z'n broek doet en zo de kever te eten geeft (173-6). De wijnboer blijkt uiteindelijk succesvoller dan de tragedieheld: hij bereikt de hemel wel en kan

zelfs de Vrede, door Zeus onder rotsen bedolven, terug bovenhalen. Wanneer hij daarna de kever wil bestijgen om terug te keren, blijkt die verdwenen. Hermes antwoordt met een citaat uit *Bellerophon*: "Vastgemaakt aan Zeus' karos vervoert hij de bliksem" (722). De tragedietaal wordt ook niet-letterlijk bespot. Aristofanes laat zijn personages geregeld met 'echt tragische' tong spreken. Als Trygaios binnenvliegt op zijn kever aan de toneelkraan giet hij de technische ruitersuitdrukkingen om zijn rijdier in te nemen in tragische anapesten. Dit spel duidt Rau aan als "parodische Auflösung"<sup>68</sup>: de tragische vorm doet een tragische betekenis verwachten, maar in de plaats daarvan komen triviale of vulgaire uitspraken. Het duet tussen vader en dochter is in zijn geheel tragisch gestileerd (114-149), niettegenstaande Trygaios de plechtig gefraseerde verwondering van zijn dochter beantwoordt met komische verklaringen: de mestkever is een betere keuze dan een gevleugeld paard, want het is volgens Aesopos<sup>69</sup> het enige dier dat ooit de hemel bereikte, het kan zich voeden met wat de ruiter eerst gegeten heeft en als het in zee stort kan Trygaios het altijd als "Naxische kever" (een bepaald boottype in Naxos gemaakt) gebruiken, met als roer zijn fallos. Een laatste voorbeeld van "Auflösung" is Trygaios' speech gericht aan de mestkever vlak na het duet. De toespraak zet in de eerste verzen met tragisch bombast een hoge toon, en duikt daarna daarom niet minder diep in de waarschuwingen aan schijtenden op aarde, van wie de geur de kever zou afleiden.

Uit de voorgaande getuigenissen van de komische geest kan worden afgeleid, dat de wereld door de Oude Komедie in het theater gepresenteerd, een *open* wereld is, in tegenstelling tot de *gesloten* wereld van het tragische theater<sup>70</sup>. Niettegenstaande het recente onderzoek naar metatheatrale aspecten van de tragedie<sup>71</sup>, is het mijn overtuiging dat deze vorm van theater fundamenteel op één niveau werkzaam is, namelijk dat van de door de acteurs aan het publiek gepresenteerde *mythos* en de commentaar van het koor daarop. In de Oude Komедie daarentegen wordt onafgebroken heen en weer geschakeld tussen het narratieve niveau, het niveau acteur-publiek (de acteur valt uit zijn rol), dichter-publiek (in de parabasis, bij monde van het koor), acteur-technicus, komedie-tragedie (paratragedie), koor-acteurs, enz. Precies deze rijkdom en vermenging van niveaus is grotendeels verantwoordelijk voor de snelvoetige humor. Nergens beter dan bij Aristofanes treft de opmerking van de Russische formalist Viktor Shklovski over de noodzaak of juist overbodigheid van de 'dramatische illusie' in het theater: "[W]at het toneel nodig heeft is een knipperende illusie, dat wil zeggen een illusie die nu eens opduikt en dan weer verdwijnt, als een knipperlicht."<sup>72</sup> De afwezigheid van plot als centrale aandrijving van de handeling, de resulterende episodische structuur van de stukken (die hedendaagse commentatoren aan variété doet denken<sup>73</sup>), het met naam bespotten van publieke persoonlijkheden die dikwijls in

levende lijve op de eerste rij zaten en de vele theatrale zelfreferenties staan de conclusie toe dat de komediedichter in het theater een alternatieve, komische wereld optrekt, die tegelijk door een schier oneindig aantal aanknopingen slechts een stap van de alledaagse werkelijkheid verwijderd is.

De Oude Komедie vermengt fantasie en actualiteit op een voor ons bijna onleesbare, ontheatrale manier. Ze vervormt de alledaagsheid maar houdt niet op aan de vervorming te herinneren. Het telkenmale attent maken op de discrepanties is wat telkens opnieuw het lachen uitlokt. Zonder de herinnering aan de vervorming zou het een dramatisch sprookje worden. Aristofanes kan zo de schrijver van een anti- of pseudo-Athene genoemd worden. In contrast tot het alledaagse Athene is het komische Athene een onnatuurlijke werkelijkheid. Obsceniteit en tegennatuurlijke maar lachwekkende seksuele praktijken worden de toeschouwer om de haverklap in het gezicht gegooid. Personages zo van de straat geplukt krijgen vleugels aangelijmd om zich aan de meest fantastische plannen en hun verwerkelijking over te geven. Publieke personen met aanzien en macht worden onbeschaamd met naam genoemd en vrolijk vernederend geportretteerd. Wensdromen worden realiteit: uit de opengetrokken doos van de verbeelding komen onbegrensde vrede, overvloed van voedsel en wijn en ongeremde seksuele bevrediging te voorschijn. Zowel de literatuur van het heilige (epos, hymnen, tragedie) als de beelden van het heilige (iconografie) worden geparodieerd en gelasterd. Gilbert Murray heeft in een befaamd geworden driedeling de grote genres van het Griekse drama elk met een specifieke lading verbonden<sup>74</sup>. Hij kenmerkte het 'voorwerp' van de tragedie als de *res sacra*, dat van de Nieuwe Komедie als de *res privata* en dat van de Oude Komедie als de *res publica*.

Wanneer de Oude Komедie plaats maakt voor de Nieuwe verliest ze inderdaad de meeste van de boven opgesomde kenmerken, het opvallendst de voortdurende verwijzingen naar het eigentijdse Athene, de onbelemmerde obsceniteiten en de verre vluchten van de fantasie. Deze op het eerste gezicht als publiek aan te duiden dimensie (dat wil zeggen, een ononderbroken relatie tot de polis onderhoudend) wordt vervangen door een gesloten wereld van fictie. De scherpe kanten van de grillig vervormende operatie die de Oude Komедie op de werkelijkheid uitoefent worden afgevlakt. De emergerende humor is die van (fictieve) karakters, plot en situatie, niet langer die van obsceniteit, verwijt, parodie en wensdroom. Erich Segal situeert hier dan ook de geboorte van de burgerlijke komedie<sup>75</sup>. Om de Oude Komедie in haar eigenheid te begrijpen moet de driedeling van Murray nog op een andere wijze geijkt worden, niet enkel als *res publica* versus *res privata*, maar eveneens als *res publica* SAMEN MET *res sacra* versus *res privata*. Een opmerking van Walter Burkert ter duiding van het gebruik

van obsceniteit en spot in Griekse religieuze rituelen geeft hiertoe aanleiding:

Wie das Feierliche dem Alltäglichen entgegengesetzt ist, so das extrem Unfeierliche, Lächerlich-Obszöne; zwischen beidem entsteht eine gleichsam verdoppelte Spannung, die dem Fest erweiterte Dimensionen verleiht. So gibt es auch Opfer, in denen gerade die Antithese zum üblichen 'heiligen Schweigen' gefordert wird, wüstes Fluchen oder künstliches Klagen.<sup>76</sup>

Zowel de tragedie als de komedie nemen door hun stileringen en overschrijdingen van de natuurlijkheid in de onnatuurlijkheid deel aan de heilige dimensie van het festival. De komische obscenisering en ridiculisering van de alledaagse wereld leiden naar een deelgebied van het heilige. "Denn beim Götterfest zu lachen war keine Sünde sondern zuweilen sogar heiliges Gesetz."<sup>77</sup> Zo kan het vraagstuk opgelost worden, waarom de Griekse samenleving, zo streng en repressief in andere domeinen, de theatrale godslastering<sup>78</sup> op een religieus festival toestond en zelfs met publieke onderscheiding bekroonde. Een courante verklaring voor Aristofanes' godenparodieën, maar evenzeer voor de godenburlesken in de *Ilias*, stelt dat de traditionele antropomorfistische religie van de Grieken in de vijfde eeuw v. Chr. werd onderworpen aan kritiek, onder invloed van wetenschappelijke vooruitgang en het verlichte denken van sofisten en filosofen<sup>79</sup>. Exemplarische figuur is hier Xenofanes, wiens kritiek op de goden soms uit een aristofanische komedie lijkt te komen.

Als runderen en paarden of leeuwen handen hadden, en konden tekenen met hun handen of de werken doen die mensen kunnen, dan zouden de paarden hun goden in de vorm van paarden tekenen, en de runderen in die van runderen, en ze zouden hen zulke lichamen geven als ze zelf hadden.<sup>80</sup>

Xenofanes' spot is echter een verlicht-moralistische satire, die in één richting aanvalt en nooit ook zichzelf zal uitlachen. De bespottte groteske gestalten van Aristofanes daarentegen lachen terug. De hansworsten op de *skènè* schelden het publiek geregeld voor idioten of wellustelingen uit, en veranderen zo de hele wereld in een narrenschip. Dit wijst erop dat de verklaring vanuit de verlichte kritiek op de goden verzaakt aan een aantal gegevenheden van de Griekse cultuur en religie. 'Blasfemie' is enkel als het zware christelijke vergrijp te denken, als tegelijk de godservaring als een ervaring van nabijheid gedacht wordt. Jahweh is in het Oude Testament de *enige* helper en gezelschap van het joodse volk, die het in al zijn omzwervingen volgt. De God van het Nieuwe Testament gooit deze conceptie radicaal open: de naam die Christus vóór zijn geboorte reeds krijgt is

“Immanuel”, wat wil zeggen: *God met ons* (Jesaja 7:14; Mattheus 1:23). In de Griekse religie daarentegen was de gods nabijheid een uitzonderingservaring, gelieerd aan psychologische uitzonderingstoestanden zoals waanzin (*mania*), roes, religieuze begeestering (*enthousiasmos*) of de vernietigende intimiteit van de tragische held met de god. In de normale toestand waren de goden weliswaar de krachten die het voortdurende ‘werken’ van de werkelijkheid uitmaakten, in laatste instantie nemen ze op de beslissende grens, de dood, afscheid van de mens. Zij zijn de marmeren, onsterfelijken; de mens is het zachte, bederfelijke vlees.

[E]s fehlt [dem Gott] der eigentliche Ernst, der beim Menschen aus der Möglichkeit der Vernichtung kommt. In der letzten, entscheidenden Not ziehen sich die Götter vom Menschen zurück: Apollon verläßt Hektor, als sich die Waagschale senkt, Artemis sagt dem sterbenden Hippolytos ein Lebewohl und geht. (...) Der Mensch steht den Göttern gegenüber, plastisch in kühler Luft wie seine Götterbilder. Dies ist eine Art der Freiheit und Geistigkeit, auf Kosten von Sicherheit und Vertrauen.<sup>81</sup>

Burkert beklemtoont op deze plaats de verlatenheid die uit de schijnbaar afstandelijke en dus onbetrokken relatie tussen mens en god voortkomt. De godenparodie, door hem expliciet gevat onder de menselijke vrijheid ten opzichte van zijn goden, wijst echter op een andere betrekking die ze kunnen onderhouden. Christelijke nabijheid versus Griekse afstandelijkheid is slechts het begin van het antwoord op het vraagstuk. Paul Friedländer geeft in zijn opstel “Lachende Götter” een overzicht van de Griekse godenfarcen en besluit dat niet-tegenstaande de lachwekkende omstandigheden waarin vele goden zich in deze vertellingen begeven, hen op het einde niets van hun *timè* ontnomen is.

Daarom valt de meest uitgesponnen en degraderende parodie van de aristofanische komedies Dionysos ten deel. Tot zijn *timè* behoren net het theater en het lachen: men herinnert zich de boven besproken satyrs, de gezellen van Dionysos, lachwekkend voorgesteld in hun gigantische seksuele overmaat. In de *Kikkers* zorgt de theatergod zelf voor theater, meer nog, hij heeft zich ten eerste de opdracht gesteld de tragedie in eer te herstellen door Euripides terug te halen, en ten tweede wil hij in zijn groteske verschijning de komische deugd bij uitstek, het lachen, wakker roepen. Dit lachen is een deugd gezien het een anti-ernst is. In het komische Athene speelt de ernst mee, en doet zelfs af en toe ernstige uitspraken over het werkelijke Athene, maar het is een ernst die zichzelf na zijn optreden stevast het tapijt van onder de voeten trekt. Alleen in ernst en scherts *samen* is de goddelijke wijsheid te vinden, dat schijnt de les van de groteske Dionysos te



zijn, die in zijn lachwekkende voorstelling - op het festival ter ere van zichzelf - als het ware het model voor de ideale receptie van de komedie biedt. De komische monsters besmetten vanaf hun eerste intrede de hele stad, gezien *orchestra* en publiek via ontelbare referenties in elkaar overlopen. Alle vaste vormen zijn losgeweekt in het anti-Athene, dat een onmogelijk Athene is, een komische wereld die zichzelf niet ernstig neemt *maar toch* een heilige en volstrekt ernstige aanspraak op haar opvoeringsrecht maakt. Na de stuiptrekkingen van het tragische gif moet de wereld zich in lachen helen: “darum nehmt euch nicht so ernst, bläht euch nicht so sehr auf, ihr seid doch alle Halbtiere und Halbnarren.”

## NOTEN

- <sup>1</sup> Eerst en vooral de weg gekozen door F.M. Cornford (*The Origins of Attic Comedy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1934) en zijn navolgers, maar ook H. Herter plaatst het meest nadruk op deze connectie (*Vom dionysischen Tanz zum komischen Spiel. Die Anfänge der attischen Komödie*, Iserlohn: Silva, 1947). Het spoor wordt nu nog steeds graag gevolgd: zie bijvoorbeeld Erich Segal, *The Death of Comedy*, London/Cambridge, MA: Harvard University Press, 2001.
- <sup>2</sup> Naast het regelmatige gebruik van de term ‘grotesk’ in de Aristofaneskritiek zij hier gewezen op twee voorgangers: het methodologisch zwak gegroundveste opstel van H. Steiger (“Die Grotiske und die Burleske bei Aristophanes”, in: *Philologus*, 84 (1933), pp. 161-184, 275-285 en 416-432) en het helaas methodologisch overontwikkelde werk van P. von Möllendorf (*Grundlagen einer Ästhetik der Alten Komödie. Untersuchungen zu Aristophanes und Michail Bachtin* (Classica Monacensia Band 9), Tübingen: Gunter Narr, 1995).
- <sup>3</sup> Overzicht en schetsen bij T.B.L. Webster, *Monuments Illustrating Old and Middle Comedy*, revised and enlarged by J.R. Green, *British Institute of Classical Studies Suppl.* 39, London: University of London, 1978<sup>3</sup>, pp. 13-26.
- <sup>4</sup> Herakles is hier het voornaamste voorbeeld. Van hem is met zekerheid geweten dat zijn iconografische kenmerken niet enkel in kostuum (het leeuwenvel, de knuppel) maar ook in een eigen masker uitdrukking vonden. Zie C.W. Dearden, *The Stage of Aristophanes*, London: Athlone, 1976, p. 118 en H.-J. Newiger, “Drama and Theater”, in: Seeck (Hrsg.), *Das griechische Drama*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979, p. 482.
- <sup>5</sup> Dit zou zeker goed aansluiten bij de voorliggende opvoeringsteksten, maar kan bij gebrek aan bewijzen en met inachtneming van de omvang van het theater, die dicteerde dat de maskers tot in het schreeuwerige moesten gestileerd zijn, niet verondersteld worden. Zie K.J. Dover, *Aristophanic Comedy*, Berkeley/Los Angeles: California University Press, 1972, pp. 28-9; Newiger, art. cit., p. 482; J. Henderson, “Introduction”, in: Aristophanes, *Acharnians/Knights*, ed. and transl. by J. Henderson, Cambridge, MA/London: Harvard University Press (The Loeb Classical Library), 1998, pp. 30.

- 6 Illustraties bij M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1961<sup>2</sup>, pp. 38-42.
- 7 Met Dearden kan hieraan toegevoegd worden: "As women, the actors probably wore white tights and padded breasts" (*op. cit.*, p. 111). Verder Bieber, *op. cit.*, p. 41 en R.G. Ussher in: Aristophanes, *Ecclesiazusae*, ed. with intr. and comm. by R.G. Ussher, Oxford: Clarendon Press, 1973, pp. xxxviii-xxxix.
- 8 Zie in het bijzonder J. Henderson, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1991<sup>2</sup>, pp. 110-1.
- 9 Aristofanes, *Vrouwenstaking/Vrouwenfeest/Vrouwenpolitiek*, vert. door H.L. van Dolen, Amsterdam: Athenaeum/Polak & Van Genneep, 1995, p. 128.
- 10 *Ibid.*, p. 72.
- 11 Zie Dearden, *op. cit.*, p. 111 en H. van Dolen, "Inleiding", in: Aristofanes, *op. cit.*, p. 20, maar algemener ook O. Taplin: "So in Old Comedy there is much play with costume, with putting it on and taking it off on-stage; and especially with the failure of disguise, since this comically shakes the whole undertaking and threatens to return the actors to the world of the audience." ("Fifth-Century Tragedy and Comedy", in: Segal (ed.), *Oxford Readings in Aristophanes*, New York/Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 21.)
- 12 Zie Herter (*op. cit.*, pp. 9, 11, 15-7, 22) en zijn volgelingen (zo Newiger, art. cit., pp. 474, 479-80 en M. Landfester, "Geschichte der griechischen Komödie", in: Seeck (Hrsg.), *Das griechische Drama*, pp. 361-2), maar recent ook nog Henderson, "Introduction", p. 30 noot 43.
- 13 Voor de volgende argumentatie zie F. Lissarrague, "The Sexual Life of Satyrs", in: D.M. Halperin, J.J. Winkler en F.I. Zeitlin (eds.), *Before Sexuality. The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990, pp. 55-77. Zie ook K. J. Dover, *Greek Homosexuality*, London: Duckworth, 1978, pp. 124-152.
- 14 Lissarrague, art. cit., p. 56: "[L]arge genitals are not the attribute of the superman, and it is not Herakles whom we find provided with a huge phallos, but rather Geras - decrepit old age - or the Pygmies - monstrous creatures, barbarous and misshapen. It would also be a mistake to see in the satyrs' ithyphallicism a positive sign of hypervirility. Their extraordinary sexual energy brings them closer to animals than to men and, if it provokes laughter, it is in fact hardly enviable, for it devalues them." Vergelijk Dover, *op. cit.*, p. 127: "Just as it is possible to infer from the faces of satyrs, ugly old men, barbarian slaves and comic burlesque what was thought beautiful, and what ugly, in respect of hair, eyes, nose and mouth, we can use the same material to distinguish disapproved from approved genitals. The disapproved penis is thick and long, sometimes far exceeding anything to be seen in real life, and tending to a 'club' shape, with a comparatively narrow base and a bulging glans."
- 15 Zie daarnaast ook *De generatione animalium*, 769b14-26, waar het over monsters en misvormingen gaat, over de humor in vergelijkingen tussen mensen en dieren.
- 16 Mijn vertaling werd opgesteld naar die van M. Fuhrmann in: Aristoteles, *Poetik*, übers. und hrsg. von M. Fuhrmann, Stuttgart: Reclam, 1994<sup>2</sup>.

- 17 Zie Newiger, art. cit., p. 482 en G.M. Sifakis, *Parabasis and Animal Choruses. A Contribution to the History of Attic Comedy*, London: Athlone, 1971, pp. 76-7.
- 18 J. Henderson, "The Demos and the Comic Competition", in: Segal (ed.), *Oxford Readings in Aristophanes*, pp. 79-80.
- 19 Zie Bieber, *op. cit.*, p. 43 en Henderson, *The Maculate Muse*, pp. xiv-xv.
- 20 De volgende bespreking is ontleend aan Henderson, *ibid.*, pp. 5-29.
- 21 Henderson, *ibid.*, resp. p. 205 en 185. Toegepast, bijvoorbeeld, op *Acharniërs*: "Dicaeopolis' obscenities in the first scene are all homosexual, that is, the honest and "natural" Dicaeopolis refers to unnatural sex as a way of exposing the unnaturalness and corruption of the polis." (p. 59)
- 22 De uitdrukking is afkomstig van Mikhail Bakhtin, uit zijn 'grotesk-realistische' duiding van Rabelais. Zie *Rabelais and His World*, transl. by Hélène Iswolsky, Bloomington: Indiana University Press, 1984 (Massachusetts, 1968), pp. 38-9 en vooral 90-1: "We always find in [the characteristic medieval comic images] the defeat of fear presented in a droll and monstrous form, the symbols of power and violence turned inside out, the comic images of death and bodies gaily rent asunder. (...) The people play with terror and laugh at it; the awesome becomes a "comic monster"."
- 23 Zie Dovers hoofdstuk "Self-assertion", *Aristophanic Comedy*, pp. 31-41, en Henderson, *The Maculate Muse*, p. 33.
- 24 Zo Bieber, *History of the Greek and Roman Theatre.*, p. 38, "the Merry Andrew in a puppet play", en Steiger, "Die Groteske und die Burleske bei Aristophanes", p. 276, "das Kasperltheater". Daarnaast kan verwezen worden naar de interpretatoren die het element van de *klucht of farce* benadrukken bij Aristofanes, zo bv. Maarit Kaimio *et alii*, "Comic Violence in Aristophanes", in: *Arctos*, 24 (1990), pp. 47-72.
- 25 *Ibid.*, p. 166.
- 26 Zie P. Cartledge, "'Deep Plays': Theatre as Process in Greek Civic Life", in: Easterling, P. E. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 12 voor een kadreering van de Griekse agonaliteit en de reproductie van een vaasschildering die deze of een gelijkaardige komische *agoon* zou kunnen uitbeelden.
- 27 Zie Th. Gelzer, "Aristophanes", in: Seeck (Hrsg.), *Das griechische Drama*, p. 300; von Möllendorf, *op. cit.*, p. 209 noot 202; Henderson, *The Maculate Muse*, pp. 1-2; Steiger, art. cit., pp. 424-8.
- 28 Naar de vertaling van Ludwig Seeger, in: Jürgen Werner (Hrsg.), *Antike Komödien*, übersetzt von W. Hofmann, R. Schottlaender und L. Seeger, Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag, 1967, p. 371.
- 29 Het vrouwelijke geslacht van de abstracta, samen met de feestelijke stemming (ook seksueel) van de aristofanische finales, maakten deze verpersoonlijkingen al te mooier mogelijk. Bij gebrek aan bewijsmateriaal blijft het een open vraag of ze nu gespeeld werden door verklede mannen, zoals de conventie doet vermoeden (zo P. Cartledge, *Aristophanes and his Theatre of the Absurd*, Bristol: Bristol Classical Press, 1990, p. 3; R.G. Ussher, *Aristophanes*, Oxford: Clarendon, 1979, p. 36, 39 noot 14 [een argument van K. Holzinger recapitulerend]; Henderson, "Introduction", p. 30

en *The Maculate Muse* p. xv noot 8; H.-J. Newiger, "War and Peace in the Comedies of Aristophanes", in: Segal (ed.), *Oxford Readings in Aristophanes*, p. 156 noot 19), of door schaarsgeklede resp. naakte hetaeren, zoals de scholia aangeven (zo Wilamowitz in: Aristophanes, *Lysistrate*, erklärt von U. von Wilamowitz-Möllendorff, Zürich/Berlin: Weidmann, 1927, p. 57, 186; Newiger, "Drama und Theater", p. 481; A. Willems, "Le Nu dans la Comédie ancienne des Grecs", in: Willems, *Aristophane*, trad. avec notes et comm. critiques, Paris/Bruxelles: Hachette/Lebègue, 1919, vol. III, pp. 381-400; Steiger, art. cit., pp. 179-180; Henderson onbeslist in *The Maculate Muse*, pp. xiv-xv, 148). Slechts één passus uit Aristofanes lijkt een aanwijzing te geven, *Vrede*, vv. 848-9, en wel ten gunste van de tweede mogelijkheid. De onbesliste toestand van het vraagstuk wordt voldoende duidelijk in de wisselende standpunten van Henderson en Newiger.

- 30 Vergelijk echter ook het gelijkaardige *Acharniërs*, 377-382, in de vertaling van Henderson:

*Dicaeopolis*: And in my own case I know what Cleon did to me because of last year's comedy. He hauled me before the Council, and slandered me, and tongue-lashed me with lies, and roared like the Cycloborus, and soaked me in abuse, so that I nearly died in a mephitic miasma of misadventure.

(Aristophanes, *Acharnians/Knights*, ed. and transl. by Jeffrey Henderson, Cambridge, MA/London: Harvard University Press (The Loeb Classical Library), 1998, p. 105.

- 31 Aristofanes, *Kolenbranders/Wespen/Kapitaal*, vert. door Hein L. van Dolen, Amsterdam: Athenaeum/Polak & Van Gennep, 1997, p. 134.

- 32 Aristophanes, *Clouds/Wasps/Peace*, ed. and transl. by Jeffrey Henderson, Cambridge, MA/London: Harvard University Press (The Loeb Classical Library), 1998, p. 355.

- 33 Henderson, *The Maculate Muse*, p. 12.

- 34 W. Schmid, *Geschichte der griechischen Literatur*, München: Biederstein, 1929-1946, 1. Teil, 4. Band, pp. 38-39.

- 35 Zie Henderson, *The Maculate Muse*, p. 165.

- 36 Voor Kratinos' *Dionysaleksandros* zie Taplin, art. cit. en R.M. Rosen, *Old Comedy and the Iambographic Tradition*, American Classical Studies 19, Atlanta, Georgia: Scholars Press, 1988, pp. 49-57.

- 37 Henderson, *The Maculate Muse*, pp. 17-23 en Rosen, *op. cit.*

- 38 M.L. West (ed.), *Greek Lyric Poetry. Poems and Fragments of the Greek Iambic, Elegiac and Melic Poets*, Oxford: Clarendon, 1993, p. x. Op basis van fragment 78(West) van Hipponax oppert hij zelfs de mogelijkheid dat de jambische dichters bij deze gelegenheid een voorloper van de komische fallos droegen (p. 206). Zie ook Henderson, *op. cit.*, p. 243: "Note (...) that the first-person speakers of iambos can sometimes speak (like characters in drama) in fictive identities rather than *in propria persona*."

- 39 Verdere voorbeelden bij W. Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart: Kohlhammer, 1977, pp. 171-2. Bespreking van de "Weberiambos" van Semonides bij A. Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur*, Bern/München: Francke, 1971<sup>3</sup>, p. 140.





- 50 Zie Albin Lesky, "Die Griechen lachen über ihre Götter", in: *Wiener humanistische Blätter*, 2 (1961), nr. 6, p. 36, en uitgebreider bij Rosen, *op. cit.*, pp. 49-57.
- 51 Dionysos parodieert de gebruikelijke formule bij plengoffers: "Het is gegoten, roep de god." Vertaling: Aristophanes, *De Kikkers/De Wolken*, vert. door M. d'Hane-Scheltema, Bussum: Fibula-Van Dishoeck, 1971, p. 35, gewijzigd onder vergelijking met Henderson, *The Maculate Muse*, p. 189.
- 52 Cartledge, *Aristophanes and his Theatre of the Absurd*, pp. 4-5. Voor *timè* zie Friedländer, art. cit., p. 210.
- 53 Vergelijk Albin Lesky, art. cit., p. 37: "Weit entfernt von destruktiver Kritik ist der Götterspott der Komödie vielmehr ein Zeichen der unmittelbaren und vertrauten Nähe zu diesen Gestalten. Und so sind es denn gerade Gottheiten, die auf Grund ihres Wesens eine solche Nähe gestatten, die solchen Spott erleiden, ohne von ihrer Größe zu verlieren."
- 54 Henderson, *The Maculate Muse*, p. 192 plus noot 7.
- 55 Maakt men een strikt onderscheid tussen parodie (verheven vorm met gedegradeerde inhoud) en travestie (verheven inhoud in gedegradeerde vorm), dan moet men volgens P. Rau hier spreken van een Prometheustravestie (*Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, München: Beck, 1967, p. 175). Mijns inziens plaatst dit onderscheid te veel beklemmingen op de geparodieerde/getravesteerde materie, zeker wanneer het religieuze en tragische kunst betreft.
- 56 Henderson, *The Maculate Muse*, p. 64 en 194.
- 57 Dearden, *op. cit.*, p. 118: "[F]requently the audience is expected to identify a certain god without any direct reference. (...) The obvious assumption is that the characteristic garb Hermes displays on vases with winged boots, *petasos* slung around his neck and *caduceus* in hand, was paralleled in the theatre and hence instantly recognizable." Zie ook S. Douglas Olson, "Names and Naming in Aristophanes", in: *Classical Quarterly*, 42 (1992), pp. 314-316.
- 58 Aristofanes, *Cavalerie/Vrede*, vert. door H.L. van Dolen, Amsterdam: Athenaeum/Polak & Van Gennep, 1999, p. 114.
- 59 Kleinknecht, *op. cit.*, p. 119, en evenzo Friedländer, art. cit., pp. 209-10. Beiden weren zich eveneens tegen deze opvatting. Het vraagstuk wordt verder in detail besproken.
- 60 De eerste verzen in de vertaling van Henderson:
- Hermes:* Libation, libation! Auspicious tongues, everyone. With this libation let us pray that today is the harbinger of rich blessings for all the Greeks, and that every man who heartily helps with the ropes need never again lift a shield.
- Trygaeus:* God, no; rather may he spend his life in peace, holding a girl and poking her coals!
- Hermes:* And whoever would rather have war -
- Trygaeus:* - Lord Dionysus, may he never stop pulling arrowheads from his funny-bones!
- 61 Henderson, *The Maculate Muse*, p. 189.

- 62 Het standaardwerk is nog steeds: P. Rau, *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, München: Beck, 1967. Zie ook het scherpzinnige artikel van O. Taplin (cf. noot 11), waaraan mijn bespreking veel verschuldigd is.
- 63 Taplin, art. cit., p. 10.
- 64 Verondersteld wordt dat op elk van de drie dagen van het festival gewijd aan theater, eerst een tragedietrilogie plus satyrspel werd opgevoerd en vervolgens een komedie, tenminste toch tijdens de Peloponnesische Oorlog. Zie Dover, *Aristophanic Comedy*, p. 16, Dearden, *The Stage of Aristophanes*, p. 3.
- 65 Taplin, art. cit., p. 22.
- 66 Rau, *op. cit.*, pp. 12-17. Ik parafraseer de belangrijkste punten van het overzicht; Rau zelf maakt nog het onderscheid naar de vorm van de parodie, de pointe, de houding van het parodiërend personage en de strekking van de parodie.
- 67 De volgende duiding bij Rau, *op. cit.*, sectie B.I.7 (Die Bellerophonparodie im "Frieden").
- 68 Rau, *op. cit.*, p. 15. Voorbeelden van "Auflösung durch Aischrologie" op p. 91, maar zie ook Henderson, *The Maculate Muse*, p. 108.
- 69 Dat wil zeggen: "eine für die Tragödie (...) weniger zitierfähige Autorität und Quelle der geistreichen Feinheiten der Leutchen aus dem Volke" (Rau, *op. cit.*, p. 96).
- 70 Dit lijkt mij althans de onuitsproken conclusie van Taplins artikel (cf. noot 11), dat het onderscheid maakt tussen tragedie en komedie op basis van de verschillende relatie die hun respectievelijke theatrale werelden met het publiek onderhouden.
- 71 Zie P. Borghart, "Medea of Metea? Metatheater in de Griekse tragedie", *Documenta*, 20 (2002), nr. 1, pp. 3-35. Het loutere feit dat men dient *onderzoek* te doen naar metatheatraliteit in de Griekse tragedie, waar ze in de Oude Komedie van de verzen spat, zegt genoeg. Voor verdere discussie raadpleegt men O. Taplin, art. cit.
- 72 Viktor Sjklovski (sic), *De paardesprong. Opstellen over literatuur*, vert. door T. Stuurman en S. Herschberg, Haarlem: De Haan, 1982, p. 93.
- 73 Bijvoorbeeld E. Segal: "Aristophanes *atque alii* were great artists whose theatrical forte happened to be a kind of episodic vaudeville." In: "The *Physis* of Comedy", Segal (ed.), *Oxford Readings in Aristophanes*, p. 4.
- 74 *Aristophanes*, Oxford: Oxford University Press, 1933, p. 251. Geciteerd bij Segal, "The *Physis* of Comedy", p. 5.
- 75 *The Death of Comedy*, London/Cambridge, MA: Harvard University Press, 2001. Evenwel behoort de Oude Komedie voor hem reeds tot de ontwikkelingsgeschiedenis waarvan de burgerlijke komedie, voor hem de komedie *tout court*, het eindproduct is. Mijns inziens doet dit geen recht aan de uitzonderlijke positie die de Oude Komedie binnen de 'geschiedenis van het lachen' (Herzen, Bakhtin) bekleedt.
- 76 Burkert, *Griechische Religion*, p. 172.
- 77 Friedländer, "Lachende Götter", p. 212.
- 78 Vanuit ons standpunt is enkel de christelijke, anachronistische term bruikbaar. Het is de naam die een analoge ridiculisering van Christus als die van Dionysos in *Kickers* vandaag nog steeds zou worden opgeplakt. Zie bijvoorbeeld de veroordeling door het Münchense gerecht van Oskar Panizza's *Das Liebeskonzil. Eine Himmels-Tragödie in fünf Aufzügen* in 1895 (luttel maanden na publicatie), die de auteur één jaar in gevan-

genisstraf opleverde, en de inbeslagname van de film van W. Schroeter op basis van hetzelfde stuk in 1984 (!) in Innsbruck. Wanneer het Otto-Preminger-Institut, dat de film daar vertonen wou, een rechtszaak aanspande tegen de Oostenrijkse regering bij het Europees Hof voor de Rechten van de Mens, kreeg het in 1994 uiteindelijk ongelijk. Zie Peter D.G. Brown, "The Continuing Trials of Oskar Panizza: A Century of Artistic Censorship in Germany, Austria and Beyond", in: *German Studies Review*, 24 (2001), nr. 3, pp. 533-556.

<sup>79</sup> Bijvoorbeeld W. Schmid, *Geschichte der griechischen Literatur*, München: Biederstein, 1929-1946, 1. Teil, 4. Band, p. 55, en C.M. Bowra, *Tradition and Design in the Iliad*, Oxford: Clarendon Press, 1930, pp. 224-5.

<sup>80</sup> Xenofanes, fragm. 169. Geciteerd in vertaling bij P. Cartledge, *The Greeks: A Portrait of Self and Others*, New York/Oxford: Oxford University Press, 1993, p. 158.

<sup>81</sup> Burkert, *op. cit.*, pp. 290-1.