

Thomas Crombez

## **‘Lachen in de kerk, bidden in het bordeel: Enkele hoofdstukken uit de geschiedenis van de groteske komedie’**

Eindverhandeling GGS Theaterwetenschap, Universiteit Antwerpen, 2002

*Hoofdstuk II: Aristofanes*

### **II.1 Vuiltaal, veeltaal: De woorden en beelden van Aristofanes**

Onder ‘Oude Komedie’ 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 Komedie. Het theater van de Oude Komedie laat niet makkelijk over zich spreken. Van de minstens 510 stukken opgevoerd door 45 verschillende dichters zijn er 11 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 kadrering vanuit het genre van de Oude Komedie, 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 religiehistorische aanvullingen, gezien 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

---

<sup>1</sup> Eerst en vooral de weg gekozen door F.M. Cornford (*The Origins of Attic Comedy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1934) 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.

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 hoofdstuk zal gestalte geven aan een beeld van Aristofanes, met name onder de optiek van de groteske komedie<sup>2</sup>.

## II.2 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, uitvergroete, 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 opgeblazen verdikking van



Fig. 1: Masker van oude man

<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 Groteske und die Burleske bei Aristophanes”, in: *Philologus*, jg. 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> De schetsen op deze en de volgende bladzijden uit: 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 und Theater”, in: Seck (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, p. 28-9; Newiger, art. cit., p. 482; J. Henderson, “Introduction”, in: Aristophanes, *Acharnians/Knights*, ed. and transl. by Jeffrey Henderson, Cambridge, MA/London: Harvard University Press (The Loeb Classical Library), 1998, p. 30.

<sup>6</sup> 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.

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* v. 538). Naargelang het benodigde komische effect kon deze door een monstrueus grote, stijve fallos vervangen worden<sup>8</sup>. Illustratief zijn de scene in *Thesmoforiazousai* waar Euripides’ verwant, die als vrouw verkleed in de vrouwenvergadering tracht binnen te komen, ontmaskerd wordt (vanaf v. 643, “Wat douw je daar je lul toch weg?”<sup>9</sup>), en de scene uit *Lysistrata* waarin Myrrhine haar man “Kinesias uit Paionidai” (v. 852,



Fig. 2: Masker van oude man



Fig. 3: Masker van oude man

“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 17 000 toeschouwers die op de laatste rij zaten, kan men niet louter naar zijn genese theoretisch verwerken 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 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 welsiwaar niet om

<sup>7</sup> 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*, edited with intr. and comm. by R.G. Ussher, Oxford: Clarendon Press, 1973, pp. xxxviii-xxxix.

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> Aristofanes, *Vrouwenstaking/Vrouwenfeest/Vrouwenpolitiek*, vert. door H.L. van Dolen, Amsterdam: Athenaeum/Polak & Van Gennep, 1995, p. 128.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>11</sup> 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.)

<sup>12</sup> 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: Seck (Hrsg.), *Das griechische Drama*, pp. 361-2), maar recent ook nog Henderson, “Introduction”, p. 30 noot 43.

het verbergen van de penis, maar wel om het discreet dragen ervan. Daarnaast kunnen we uit vaasschilderingen en een enkele literaire getuigenis (ironisch genoeg de toespraak van Dikaios Logos in *Wolken*, vv. 1011-14, over de ideale jongeman) afleiden dat precies



Fig. 4: Masker van oude vrouw

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>. Een laatste element van de uiterlijke verschijning was het *koor*, dat ongetwijfeld even verbeeldingsrijk uitgedost als het betiteld was: naast de aristofanische *Wolken*, *Kikkers* en *Wespen* zijn er van andere dichters *Mieren*, *Nachtegalen*, *Beesten*, *Amazonen*, *Centauren*, *Sirenen*, *Steden* en zelfs *Vrachtschepen* bekend<sup>15</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 Dinsia waren voor de komedies alleen al 120 dansers nodig)<sup>16</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>17</sup>, van de plechtige tragische *emmeleia* afgegrensd.



Fig. 5: Masker van oude vrouw

Wat betreft de verschijning van de Oude Komedie in het theater kan besloten worden 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

<sup>13</sup> 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.

<sup>14</sup> 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.”

<sup>15</sup> 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.

<sup>16</sup> J. Henderson, “The Demos and the Comic Competition”, in: Segal (ed.), *Oxford Readings in Aristophanes*, p. 79-80.

<sup>17</sup> Zie Bieber, *op. cit.*, p. 43 en Henderson, *The Maculate Muse*, pp. xiv-xv.

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>18</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 private sfeer, en werd de publieke beleving ervan als indiscreet en beschamend ervaren. De Oude Komedie, 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

Fig. 6: Masker van vrouw



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 en cunnilingus<sup>19</sup>. Tot dit ‘smadende instrumentarium’ behoorden ook activiteiten zoals scatofagie. De detailrijke beschrijvingen van zo’n handelingen zorgden ervoor dat de vermelde of



Fig. 7: Masker van jonge vrouw

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, i.c. tussen publieke eer en private schande. De teweeggebrachte scheur in het beeld van de bespote 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.

<sup>18</sup> De volgende bespreking is ontleend aan Henderson, *ibid.*, pp. 5-29.

<sup>19</sup> 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)

De bespotten figuren zoals ze opduiken in de komedies zijn *komische monsters*<sup>20</sup> geworden, en daarom worden de stukken hier als groteske komedies gewaardeerd.

---

<sup>20</sup> 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"."

## II.3 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 de *Ridders* zal de dichter hem zelfs in dubbele gestalte ensceneren: als de Paflagonische slaaf enerzijds en de Worstverkoper anderzijds. Kleoon was opgeklimmen van zoon van een leerhandelaar tot de meest invloedrijke 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>21</sup>. Deze beelden worden zowel talig als theateraal 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 v. 919, “overkoken (van woede)”, wat



Fig. 8: Maskeer van jonge man



Fig. 9: Maskeer van jonge man

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 Worstverkoper, 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 Worstverkoper en het koor van ridders geregeld in ranselscènes (vv. 284ff, vv. 449ff), die commentatoren onwillekeurig aan het poppenspel herinneren<sup>22</sup>. Steiger merkt op dat het ranselen met de nodige fureur zal uitgevoerd zijn, gezien de personages, in elk geval de twee *boomolochoi* van *Ridders*, van opgevlude buik en achterwerk voorzien waren<sup>23</sup>. Ook

<sup>21</sup> Zie Dovers hoofdstuk “Self-assertion”, *Aristophanic Comedy*, pp. 31-41, en Henderson, *The Maculate Muse*, p. 33.

bereiden de slaven de Worstenverkoper voor op zijn strijd met de Paflagoniër in de raad



Fig. 10: Masker van slaaf

als een worstelaar, door hem in te oliën, en als een vechthaan, door hem knoflook voor te schotelen (vv. 490-5). Er zijn aanwijzingen dat Dikaios en Adikos Logos in *Wolken* verkleed waren als vechthanen in kooien voor hun woordgevecht<sup>24</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 in het ingeklemde geweld van de tragische agonaliteit de taal hoogst gestileerde vorm aanneemt, zal het marionetachtig uiteenspattende geweld van de komedie zich niet enkel in theatrale grotesken uiten, maar eveneens in groteske taal. Hieronder wordt verstaan<sup>25</sup>: de rijkelijk uitgestrooide woordspelingen; de ‘groteske woorden’ of lachwekkend lange samenstellingen (*Ekklesiazousai* vv. 1167-75, “oesterslakkenzalmmoeraalazijnroomhoningpenslijstergebradenhazenhaneenkamkalfshersentjesringduivensiroopharingleeuweriktruffelsgepulverde pasteitjes”<sup>26</sup>); het spelen met namen (de Paflagoniër; Filokleoon en Bdelykleoon in *Wespen*, “Kleoonsvriend” en “Kleoonsghater”); 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>27</sup>; de komische nevenschikking van

<sup>22</sup> 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”.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>24</sup> 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.

<sup>25</sup> Zie Th. Gelzer, “Aristophanes”, in: Seeck (Hrsg.), *Das griechische Drama*, p. 300; von Möllendorff, *op. cit.*, p. 209 noot 202; Henderson, *The Maculate Muse*, pp. 1-2; Steiger, art. cit., pp. 424-8.

<sup>26</sup> 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.

<sup>27</sup> 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, *Lysistrata*, 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

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* (vv. 1030-7, letterlijk herhaald in *Vrede* vv. 753-69), waar Aristofanes bij monde van het koor Kleoon aan de schandpaal nagelt, en zijn eigen dichtermoed bezingt. 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>28</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>29</sup>

Het is onduidelijk waarom van Dolen de stralende ogen van Kynna, een beruchte Atheense courtesane, 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 prostituée, maar ook met een tweeslachtige 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

---

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.

<sup>28</sup> Aristofanes, *Kolenbranders/Wespen/Kapitaal*, vert. door Hein L. van Dolen, Amsterdam: Athenaeum/Polak & Van Gennep, 1997, p. 134.

<sup>29</sup> Aristophanes, *Clouds/Wasps/Peace*, ed. and transl. by Jeffrey Henderson, Cambridge, MA/London: Harvard University Press (The Loeb Classical Library), 1998, p. 355.

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



Fig. 11: Masker van Herakles

satirisch discours kan geoperationaliseerd worden. 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>30</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 afspiegeling van het persoonlijk geloof of ongelooft van de commentator aan de werking van de politieke karikatuur. Onderzoekt men de

werking van de aristofanische komedie, dan staat naast 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>31</sup>

Er kunnen nog verdere transformaties van publieke figuren tot komische monsters aangedragen worden: de fijnproever van zeevruchten Glauketas als zeemonster (*Thesm.* v. 1033), de genotszuchtige Kallias Hipponikou als Kallias Hippobinou ("Neukpaard"), die vecht in bed in plaats van op zee (*Kikkers* vv. 428-30)<sup>32</sup>, of de vriend van Sokrates, Chairefoon, als levend lijk (naar zijn mager uiterlijk, *Wolken* v. 504) en als bloedzuigende vleermuis (*Vogels* v. 1564). Een uitgebreider voorbeeld zou de veldheer Lamachos uit *Acharniërs* kunnen zijn (in het bijzonder vv. 1072-1226), in zijn krijgslust tot een komisch monster gemaakt door het contrast met Dikaiopolis, die de zoete vruchten van zijn

<sup>30</sup> Henderson, *The Maculate Muse*, p. 12.

<sup>31</sup> W. Schmid, *Geschichte der griechischen Literatur*, München: Biederstein, 1929-1946, 1. Teil, 4. Band, p. 38-39.

<sup>32</sup> Zie Henderson, *The Maculate Muse*, p. 165.

‘private vredesovereenkomst’ plukt. Naast 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 *Dionysalexandros* van Kratinos<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> Voor Kratinos’ *Dionysalexandros* 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.