

### III.1 Groteske taal en vertaling

#### *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* van Christian Dietrich Grabbe in de vertaling van Alfred Jarry

Dien nacht stonden machines in het donker:  
woorden werkten nooit ontgonnen taal

Gerrit Achterberg

Het Collège de 'Pataphysique publiceerde in december 2001 een bijna vervluchtigd manuscript, dat in de voorbije eeuw nog de bibliotheek van André Breton en die van Tristan Tzara heeft gesierd. Het betrof een vertaling van Christian Dietrich Grabbes komedie *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* (1822)<sup>1</sup>, een stuk dat in zijn oorspronkelijke gestalte, voor zover het zijn tijdgenoten al bekend was, meer gesmaad dan bewonderd werd in het Duitsland van de oude Goethe. Net als zijn auteur. Grabbe had zijn *Lustspiel* als verdelgend middel op een burgerlijke intelligentsia gericht, die zich bij voorkeur liet prikkelen door potsierlijke noodlotstragedies en triviaaldrama, volstrekt doof bleef echter voor zijn experimenten, het historisch drama te herschrijven in een ongezien hevige, filmische theatertaal. Het belang van het ontborgde manuscript is echter in de eerste plaats in zijn vertaler gelegen. Driekwart eeuw nadat Grabbe zijn bittere feest van satire schreef, kwam het stuk in handen van Alfred Jarry. Hij mag het best bekend zijn als pionier van de 'Patafysica, de wetenschap van de imaginaire oplossingen, waarvan hij in zijn werk *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien* voor het eerst de principes onder woorden bracht. Binnen het corpus van de jarryeske literatuur werd de 'Patafysica, “dont la besoin se faisait généralement sentir”<sup>2</sup>, uitgevonden door de marionet Vader Ubu. Het spoor van Ubu moet eerst gevolgd worden om de waarde van Jarry's Grabbe-vertaling te kunnen inschatten.

---

<sup>1</sup> Eerste uitgave in: Ch. D. Grabbe, *Dramatische Dichtungen. Nebst einer Abhandlung über die Shakespearo-Manie*, Hermann: Frankfurt am Main, 1827. Biografie en bibliografie bij Lothar Ehrlich, *Christian Dietrich Grabbe*, Leipzig: Reclam, 1986.

<sup>2</sup> *Ubu cocu*, I.3. Alle citaten uit de Ubu-cyclus naar: Alfred Jarry, *Ubu*, présenté par Noël Arnaud et Henri Bordillon, Paris: Gallimard, 1978.

### III.2 Koning Ubu als model

Op 10 december 1896 werd Vader Ubu als het corpulente middelpunt van *Ubu roi* door Jarry op de scène van het Théâtre de l'Œuvre gezet, een voorstelling die door 100 jaar komende theatergeschiedenis zou blijven galmen. Op die première was de Ierse dichter W.B. Yeats aanwezig. 's Avonds stelde hij zich op zijn hotelkamer verbijsterd de vraag, of *Ubu roi* de literatuur van de toekomst uitbeeldde. Was het onnozele lachen en wenen van Vader Ubu, holle klankkast van obsceniteiten die vooral zijn eigen pens bezingen, de poëtische gestalte die de “subtle colour and nervous rhythm” van de symbolisten zou opvolgen? “After us the Savage God.”<sup>3</sup> Zijn vriend, de dichter Arthur Symons, ging zover *Ubu roi* te benoemen als “the brutality out of which we have achieved civilization”<sup>4</sup>. De voorstelling lokte ook luidruchtiger reacties uit. Kort na het begin van het tweede bedrijf moest de opvoering al worden afgebroken wegens overmatig geschreeuw en gefluit. *Ubu roi* bleek één van de heftigste barensweeën van de moderne kunst. Jarry's stuk vormt een bewerking van een scholierenkomedie, *Les Polonais*, die zijn kameraden Charles en Henri Morin geschreven hadden als opgeblazen parodie op hun leraar fysica, Monsieur Hébert. In zijn pre-Ubu-gestalte had “le Père Hébert” al de poppenkastbühne van de schooljongens onveilig gemaakt. Vandaar Jarry's ondertitel acht jaar later bij de eerste uitgave van *Ubu roi*: “Drame en cinq actes en prose restitué en son intégrité tel qu'il a été représenté par les marionnettes du Théâtre des Phynances en 1888”<sup>5</sup>. De scène waarin de moord op koning Venceslas beraamd wordt staat Vader Ubu en zijn kompanen toe zich met eigen woorden voor te stellen<sup>6</sup>.

VADER UBU Wel, kapitein, hebt u goed gedineerd?

KAPITEIN OMBOORDESEL Zeer goed, mijnheer, behalve de stromt.

VADER UBU Hé! de stromt was niet slecht.

MOEDER UBU Ieder zijn smaak.

VADER UBU Kapitein Omboordsel, ik ben vastbesloten u graaf van Litouwen te maken.

KAPITEIN OMBOORDESEL Hoezo? Ik dacht dat u zo'n onderkruiper was, Vader Ubu.

VADER UBU Als u het wil, heers ik binnen enkele dagen in Polen.

---

<sup>3</sup> W. B. Yeats, *Autobiographies*, London: Macmillan, 1955, pp. 348-349. Geciteerd in: Martin Esslin, *Das Theater des Absurden*, übersetzt von Marianne Falk und revidiert vom Verfasser, Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1964 (1961), p. 277.

<sup>4</sup> Geciteerd in: R. F. Foster, *W. B. Yeats: A Life, Vol. 1: The Apprentice Mage 1865-1914*, Oxford: Oxford University Press, 1997, p. 173.

<sup>5</sup> Zie Alfred Jarry, *Ubu*, présenté par Noël Arnaud et Henri Bordillon, Paris: Gallimard, 1978, p. 455.

<sup>6</sup> Alle citaten zijn ofwel door mij vertaald (Jarry en Grabbe), ofwel bewerkingen van bestaande vertalingen (Rabelais), in de opzet het onderwerp van dit hoofdstuk – groteske taal en vertaling – zichzelf te laten bevruchten. De vertalingen uit Rabelais zijn samenlegfels van bestaande vertalingen, onder vergelijking met het origineel.

KAPITEIN OMBOORDESEL Gaat u Venceslas doden?  
VADER UBU Hij is niet dom die kerel, hij heeft het geraden.  
KAPITEIN OMBOORDESEL Als het om Venceslas gaat, ben ik erbij. Ik ben zijn doodsvijand en sta klaar met mijn mannen.  
VADER UBU (*werpt zich op hem om hem te omhelzen*) Oh! Oh! ik zie u heel graag, kapitein.  
KAPITEIN OMBOORDESEL Hé! u stinkt, Vader Ubu. Wast u zich dan nooit?  
VADER UBU Zelden.  
MOEDER UBU Nooit.  
VADER UBU Ik trap op je tenen.  
MOEDER UBU Dikke stromt!  
VADER UBU Kapitein, ik ben klaar met u. Maar bij mijn groene vetkaars, ik zweer op Moeder Ubu dat ik u graaf van Litouwen maak.  
MOEDER UBU Maar...  
VADER UBU Zwijg, lief kind.

(I.4)<sup>7</sup>

De taal gesproken in *Ubu roi* is tegelijk kinderlijk, wreed, vulgair, naïef en archaisch. Een harde hand stouwde de tekst vol, hier met het geruzie van kinderen op de speelplaats, onbewust van het gewicht van de scheldwoorden die ze elkaar toeslingeren, daar met specialistische termen uit de heraldiek als persoonsnamen (Capitaine Bordure, “Kapitein Omboordsel”; Giron, “Geer”; Cotice, “Schuinbalk”; Pile, “Omgekeerde Punt”). De groteske vervorming is tastbaar aanwezig in de overvloedige neologismen, die de bestanddelen van de Ubu-wereld als een collage van prentjes uit schoolboeken samenlijmen en doen glanzen. Het neologisme, na Jarry het uitgelezen pepmiddel van zowel de surrealistische literatuur, de Dada als het absurde theater, heeft het karakter van een in wanhoop verzonken utopist. De taal ziet uit op een nieuwe wereld, maar kan die slechts bereiken dolend door het puin van de oude taal. Dit had Grabbe reeds in zijn *Don Juan und Faust* (1827) geprofeteerd: “Zertrümmern, mit den Trümmern ein

---

<sup>7</sup> “PÈRE UBU Eh bien, capitaine, avez-vous bien dîné?

CAPITAINE BORDURE Fort bien, monsieur, sauf la merdre.

PÈRE UBU Eh! la merdre n’était pas mauvaise.

MÈRE UBU Chacun son goût.

PÈRE UBU Capitaine Bordure, je suis décidé à vous faire duc de Lithuanie.

CAPITAINE BORDURE Comment, je vous croyais fort gueux, Père Ubu.

PÈRE UBU Dans quelque jours, si vous voulez, je règne en Pologne.

CAPITAINE BORDURE Vous allez tuer Venceslas?

PÈRE UBU Il n’est pas bête, ce bougre, il a deviné.

CAPITAINE BORDURE S’il s’agit de tuer Venceslas, j’en suis. Je suis son mortel ennemi et je réponds de mes hommes.

PÈRE UBU (*se jetant sur lui pour l’embrasser*) Oh! Oh! je vous aime beaucoup, Bordure.

CAPITAINE BORDURE Eh! vous empestez, Père Ubu. Vous ne vous lavez donc jamais?

PÈRE UBU Rarement.

MÈRE UBU Jamais!

PÈRE UBU Je vais te marcher sur les pieds.

MÈRE UBU Grosse merdre!

PÈRE UBU Allez, Bordure, j’en ai fini avec vous. Mais par ma chandelle verte, je jure sur la Mère Ubu de vous faire duc de Lithuanie

MÈRE UBU Mais...

Trümmerwerk erbaun, das kann der Mensch (...)! Aus *Nichts* schafft Gott, wir schaffen aus *Ruinen!*” (I.2) Vader Ubu gaat nog een stap verder: “Cornegidouille! nous n’aurons point tout démolé si nous ne démolissons même les ruines! Or je n’y vois d’autre moyen que d’en équilibrer de beaux édifices bien ordonnés.” (Motto van *Ubu enchaîné*.) Tot welk brokkenwerk dit leiden kan, toont Ubu’s folterprogramma, dat uit een handboek van de Inquisitie lijkt te komen, voorgelezen door een jongetje van acht.

VADER UBU Oh! kom jij maar eens hier, krenge! Op de knieën voor je meester (*bij grijpt haar en gooit haar op de knieën*), jij zult de laatste kwelling ondergaan.

MOEDER UBU Ho, ho, meneer Ubu!

VADER UBU Oh! oh! oh! ben je nu klaar? Ik begin: verwringing van de neus, uittrekken van de haren, binnenduwen van het klein houten stokje in de onen, uithaling van de hersenen via de hielen, kont afscheuren, gedeeltelijke of zelfs totale afschaffing van het ruggemerg, waarbij we het openen van de zwemblaas niet vergeten en tenslotte de grote vernieuwde onthoofding van de heilige Johannes de Doper, dat alles volgens de Zeer Heilige Schrift, het Oude zowel als het Nieuwe Testament, op orde gezet, gecorrigeerd en vervolmaakt door de hier tegenwoordige Meester van Financiën! Staat het je een beetje aan, gevulde darm?

*Hij verscheurt haar.*  
(V.1)<sup>8</sup>

Houdt Jarry’s groteske taal zich daarmee niet aan de afgrond van betekenisloosheid op? Een strikt begrip van het woord ‘neologisme’ en een hardnekkige theorie over het moderne kunstwerk als autonoom, dat wil zeggen zichzelf principes ter interpretatie voorschrijvend kunstwerk, zouden al te makkelijk in die richting kunnen wijzen. Ook Walter Benjamins briljante opstel over het surrealisme liet zich door die valkuil verraden.

Das Leben schien nur lebenswert (...) wo Laut und Bild und Bild und Laut mit automatischer Exaktheit derart glücklich ineinandergriffen, daß für den Groschen “Sinn” kein Spalt mehr übrigblieb. Bild und Sprache haben den Vortritt.<sup>9</sup>

---

PÈRE UBU Tais-toi, ma douce enfant.”

<sup>8</sup> “PÈRE UBU Oh! mais tout de même, arrive ici, charogne! Mets-toi à genoux devant ton maître (*il l’empoigne et la jette à genoux*), tu vas subir le dernier supplice.

MÈRE UBU Ho, ho, monsieur Ubu!

PÈRE UBU Oh! oh! oh! après, as-tu fini? Moi je commence: torsion du nez, arrachement des cheveux, pénétration du petit bout de bois dans les ongles, extraction de la cervelle par les talons, lacération du postérieur, suppression partielle ou même totale de la moelle épinière (si au moins ça pouvait lui ôter les épines du caractère), sans oublier l’ouverture de la vessie natatoire et finalement la grande décollation renouvelée de saint Jean-Baptiste, le tout tiré des très saintes Ecritures, tant de l’Ancien que du Nouveau Testament, mis en ordre, corrigé et perfectionné par l’ici présent Maître des Finances! Ça te va-t-il, andouille?

*Il la déchire.*”

<sup>9</sup> Walter Benjamin, “Der Surrealismus: Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz”, in: *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Th. W. Adorno und G. Scholem hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991<sup>2</sup>, Bd. II.1, p. 296.

Het begrip van het groteske als vormspeels principe verhindert de misstap van de avant-gardekunstcritiek, het woord vernieuwing absoluut te hanteren. De munt ‘betekenis’ vindt nog vele sleuven, precies omdat de oude taal die versneden wordt om nieuwe te kunnen spreken, zich nooit volledig zou kunnen of willen onthechten van alle betekenissen die zich in haar uitspreken. Zelfs een taal die zich zo radicaal aan de heersende betekeniswereld onttrekt als die van *Ubu roi*, pleegt met haar nieuwe tekens niet zozeer semantisch terrorisme als wel semiotisch parasitisme. Ubu’s spraak is die van een koppig kind. Hij blijft de foute tekens herhalen, tot hij er voor zichzelf en de lezer zoveel betekenis op veroverd heeft dat ze waarlijk-talige dimensies beginnen aan te nemen. In deze zin is levende taal te verstaan: taal die zich misdraagt tegenover de haar aangeleerde manier van spreken, zich aan de oude woorden vergrijpt en met de afgedwongen klanken opnieuw poogt te brabbelen.

Jarry’s toneelbeelden zijn die van een poppenkast, de vleeselijk aanwezige acteurs ten spijt. In de schrille discrepantie tussen de mensen op scène en hun gedragingen en maskers als van ledenpoppen is de theatraal-groteske kracht van *Ubu roi* gelegen. De wereld van de mensen vermenkt zich met die van de poppen. De wreedheden, absurditeiten en hevige toonwisselingen die poppenkast of tekenfilm zich probleemloos kunnen veroorloven, verschijnen in de handen en monden van volwassen acteurs op een hoge Bühne als onbezield wreed of verontrustend ongerijmd. Ubu merkt in een vervolgstuk op: “ce qui fait rire les petits enfants risque de faire peur aux grandes personnes.” (*Ubu enchaîné*, II.2) De koning en koningin van Polen spreken elkaar met slet en klootzak aan; het “Paard van Phynanciën” wordt volgens Jarry best vormgegeven als houten paard op wieltjes of als kartonnen paardenkop rond de nek van Ubu. Vanuit de optiek van de poppenkast worden ook regieaanwijzingen begrijpelijk als “*Il fait le moulinet avec son épée et en fait un massacre*” (II.4) of “*Il la déchire*” (V.1). Witold Gombrowicz heeft Jarry’s groteske parodie van het burgerlijk koningsdrama via de kinderlijkheid het best geduid. *Ubu roi* is geen ‘gewone tragedie’,

...omdat het een afschuwelijk stuk kitsch is, grenzeloos dom, dronken van domheid, een onnozelheid, een tragedie gezien door de ogen van een cynische vijftienjarige slungel en in tomeloze kinderlijkheid op papier gekletst. (...) We prijzen *Koning Ubu* omdat hij ons niets leert en ons niet als kinderen behandelt – hij is zelf een kind. We houden van deze aap,

omdat hij onze oorspronkelijkste instincten bevredigt, en we hebben voor hem dezelfde achting als voor het brood dat ons voedt en het water dat onze dorst stilt.<sup>10</sup>

Zoals Jarry het theater dichter brengt bij het spectaculaire irrealisme van de poppenkast, had Grabbe het in 1822 reeds dichter bij dat van de (teken)film gebracht. Hoe valt anders de volgende scène uit *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* te verstaan?

*Een weiland. De dag breekt aan.*

*Heer Mordax gaat wandelen, hij ontmoet dertien kleermakersgezellen, hij doet zich de schort voor en slaat ze gezamenlijk dood.*

(III.2)<sup>11</sup>

Evenzo rukt de duivel zich in scène I.3 de linkerarm uit om daarmee vier natuurhistorici af te ranselen. Deze parallelle beelden in *Ubu roi* en *Scherz, Satire* wijzen de weg naar een verklaring voor Jarry's buitengewone appreciatie van de in Frankrijk volstrekt onbekende Duitse auteur. Op 12 maart 1896 meldt hij zijn vriend Lugné-Poe een stuk ontdekt te hebben “d'un comique très voisin de *Ubu roi*”<sup>12</sup>. Het vertalen van *Scherz, Satire* en het maken van plannen voor een opvoering zullen Jarry de volgende jaren niet meer loslaten.

---

<sup>10</sup> Witold Gombrowicz, “Unreife, spiel dich nicht auf” (Duitse vertaling van de recensie van de Poolse vertaling van *Ubu roi* in *Kurier Poranny*, nr. 345 [1936]), in: *Gesammelte Werke*, hrsg. von R. Fieguth und F. Arnold, Bd. 13: *Eine Art Testament. Gespräche und Aufsätze*, aus dem Polnischen und Französischen von R. Fieguth, W. Tiel und R. Schmidgall, München/Wien: Hanser, 1996, pp. 188-191.

<sup>11</sup> “*Eine Wiese. Tagesanbruch.*”

*Der Freiherr Mordax geht spazieren, ihm begegnen dreizehn Schneidergesellen, er macht sich die Serviette vor und schlägt sie sämtlich tot.*” Alle citaten van Grabbe uit: *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*, Nachwort und Anmerkungen von Alfred Bergmann, Stuttgart: Reclam, 1970.

<sup>12</sup> Brief gereproduceerd in Jarry, *Ubu*, présenté par Noël Arnaud et Henri Bordillon, Paris: Gallimard, 1978, p. 414.

### III.3 Het silenisch raadsel

De verwante humor die Jarry opmerkt is in de sfeer van het groteske gegrond, waarbinnen beide stukken hun verloop kennen. De titel van de vertaling brengt deze grond verder aan het licht. Het raadsel van de “diepere betekenis” dat Grabbe met zijn titel had gesteld beschouwt Jarry blijkbaar als opgelost. Hij gooit de opgave weg en vervangt door een nieuw raadsel: *Les Silènes*. Jarry haalt het woord “Silenen” uit de proloog van Rabelais’ *Gargantua*, die het bij Erasmus opgepikt had. Daar is “Silenen” dan weer een citaat uit Plato. Het woord “Sileen” was in de Griekse oudheid synoniem met “satyr”, de bosgeesten die Dionysos vergezelden en van paardenhoeven, een wijde mond en een nadrukkelijke fallus voorzien waren. Het woord werd ook gebruikt om een soort stenen doosjes aan te duiden, die van buiten beschilderd waren met mythische mengwezens zoals harpijen, zeemeerminnen of satyrs, maar in hun binnenkant de beeltenis van een god verborgen. Met een dergelijk kunstobject, dat een goddelijke kern met lelijke, beestelijke en lachwekkende figuren omhult, wordt Sokrates in het *Symposion* door Alkibiades vergeleken (215b). Hij ziet er misschien niet uit en doet zich in gesprekken stevast onwetend voor, maar bezit in werkelijkheid een bovennatuurlijke moed, scherpzinnigheid en deugdzaamheid. Alleen wie door het lacherige beeld heen kan kijken, komt de goddelijke binnenkant op het spoor. Zo moet men volgens Rabelais ook zijn boeken benaderen, dat wil zeggen, zoals een hond “die een kluif te pakken krijgt”<sup>13</sup> en ze openbreekt om het merg op te eten. De lezer mag al te makkelijk uit de titels van *Gargantua* of *Pantagruel* afleiden dat het om niets anders dan vrolijke spot gaat, maar zou beter “door aandachtig lezen en nadenken de kluif kapotbijten en het voedzame merg – dat wil zeggen, wat ik bedoel met die pythagorische symbolen – eruit zuigen, in de vaste hoop door deze lectuur bezonnen en dapper te worden: want jullie vinden daarin heel andere koek, namelijk een verborgen leer (...).”<sup>14</sup> Wat deze “verborgen leer”, net als Grabbes “diepere betekenis”, precies inhoudt blijft zwijgend in de taal van de boeken zelf liggen. Een explicitering ervan werd tot vervelens toe ondernomen door generaties Rabelais- en Grabbe-interpreten, zonder één moment tot

---

<sup>13</sup> “Rencontrant quelque os medulare”. François Rabelais, *Gargantua*, publié sur le texte définitif établi et annoté par Pierre Michel, préface de Michel Butor, Paris: Gallimard, 1969, p. 57. Vertaling van J.M. Vermeer-Pardoën, Amsterdam: Van Genneep, 1999, p. 40.

<sup>14</sup> “par curieuse leçon et meditation frequente, rompre l’os et sugger la sustantificque mouelle – c’est à dire ce que j’entends par ces symboles Pythagoricques – avecques espoir certain d’être faictz escors et preux à ladicté lecture; car en icelle bien aultre goust trouverez et doctrine plus absconce (...)” Rabelais, *Gargantua*, p. 59. Vertaling van J.M. Vermeer-Pardoën, p. 41.

het besef te komen dat de definitieve openbaring van de verborgen leer de hele opzet van haar taal, een uitnodiging tot ontberging, met een doffe knal zou doen uiteenspatten. De waarde van elke openbaring ligt niet in de Waarheid van het geopenbaarde maar in de intimiteit van het openbaren. Rabelais gaat in elk geval de paragraaf na zijn suggestieve opmerkingen onmiddellijk hard van leer *tegen* al te allegorische interpretaties van zijn werken, als was de vermelding van de verborgen leer een verspreking. Maar misschien is de waarschuwing juist de plaats waar Rabelais' verborgen leer zich eens zo duidelijk uitsprekt.

...terwijl ik nog wel, toen ik deze vrolijke verhalen dicteerde, evenmin aan die allegorische uitleg dacht aan jullie, die misschien op datzelfde ogenblik achter een glaasje zaten. Want met het schrijven van dit heerlijke boek heb ik niet meer tijd verloren en verdaan dan nodig is om even op krachten te komen, dat wil zeggen om te eten en te drinken. Dat is ook de beste tijd om over deze verheven zaken, dit dieper weten te schrijven, zoals ook Homeros, die paragon aller letterminnenden, dat zo mooi kon, en Ennius, de vader der Latijnse dichters, naar het getuigenis van Horatius, hoewel de een of andere malloot heeft beweerd dat zijn liederen meer ruiken naar de wijn die hij erbij dronk dan naar de olie van zijn lamp. Dat zegt de een of andere tureluur ook van mijn boeken, maar hij krijgt drek op z'n bord! De geur van wijn! Ach, die is immers zoveel zotter, zoeter, vromer, hemelser en kostelijker dan die van olie!<sup>15</sup>

Opvallend genoeg zal hetzelfde genie dat hier hoofd en buik van de dichters in een feestelijke eenheid door elkaar haalt, bij Grabbe opnieuw over de naam van Homeros struikelen. Het opgeblonken icoon “Homeros” blijkt zowel in het humanistische Frankrijk van de 16de eeuw als in het graecofiele Duitsland van de 19de een onweerstaanbare verleiding tot grappen die de hoogtes van het intellect direct in de maagspelonk laten uitmonden.

SCHOOLMEESTER Wat mijn bescheiden persoontje betreft, mij is het zoals vadertje Homeros vergaan, – ik heb al sinds twee jaar geen varkensgebraad meer gesmaakt!  
MOLLFELS Hei, waaruit leidt u dan af dat de oude Homeros geen varkensgebraad meer gesmaakt heeft?  
SCHOOLMEESTER Omdat hij het zo delikaat beschrijft, heer Mollfels!

(II.3)<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> “...combien que, dictans [ces joyeuses et nouvelles chronicques], n’y pensasse en plus que vous, qui par aventure beviez comme moi? Car, à la composition de ce livre seigneurial, je ne perdiz ne employay oncques plus, ny aultre temps que celluy qui estoit estably à prendre ma refection corporelle, sçavoir est beuvant et mangeant. Aussi est ce la juste heure d’escrire ces haultes matieres et sciences profondes, comme bien faire sçavoit Homere, paragon de tous philologes, et Ennie, pere des poetes latins, ainsi que tesmoigne Horace, quoy qu’un malautru ait dict que ses carmes sentoyent plus le vin que l’huile.” Rabelais, *Gargantua*, pp. 59-60. Vertaling van J.M. Vermeer-Pardoën, pp. 41-42.

<sup>16</sup> “SCHULMEISTER Was meine Wenigkeit betrifft, so ist mir wie dem Vater Homer gegangen, – ich habe seit zwei Jahren keinen Schweinebraten geschmeckt!  
MOLLFELS Ei, woher schließen Sie denn, daß der alte Homer keinen Schweinebraten geschmeckt hat?  
SCHULMEISTER Weil er ihn so delikat beschreibt, Herr Mollfels!”

Grabbes komedie boetseert met drek vermakelijke figuren uit de grote gestalten van de literatuur. Het werkzame principe is de degradatie, aangeduid door de Russische literatuurwetenschapper Mikhail Bakhtin in zijn boek over Rabelais als het hart van het ‘grotesk realisme’. Het grotesk-realistische schrijven haalt de letterlijk hogere woorden en namen van de politieke, religieuze en wetenschappelijke sferen door het slijk van “the material bodily lower stratum”<sup>17</sup>. In het bijzonder de christelijke iconentaal, veelkleurig van nature en door lange jaren van liturgisch gebruik verstramd, is een uitgelezen corpus om de inwerkingen van de volkshumor te ondergaan. Rabelais vermeldt de vloeken die zich op Gods vleeswording enten, zoals “bij het hoofd van God”, “bloed van God” of “been van God” (vergelijk bij Shakespeare “Swounds” voor “God’s wounds”). Deze uitdrukkingen werden na verloop van tijd, samen met vloeken op allerhande lichaamsdelen van heiligen die als relikwieën werden vereerd, zo frequent dat ze tot scherpe kritiek aanleiding gaven, zoals: “De een grijpt God bij zijn baard, de ander bij zijn keel, een derde bij zijn hoofd... Sommigen spreken met minder respect over de menselijke gestalte van de Redder dan een beenhouwer over vlees”<sup>18</sup>. Daarnaast laat Rabelais de Pariijzenaars vloeken met verdraaiingen van vaste formules, zoals de samentrekking van “Par la Mère de Dieu” tot “La merde!” Het katholicisme bood ook een rijkelijke beeldentaal ter parodiëring aan, met name in de voorstellingen die zich sinds de oudheid hadden ontwikkeld over het leven na de dood. Zo besluit de jonge Gargantua het verhaal over zijn zoektocht naar het volmaakte gatafvegende middel:

Maar concluderend zeg ik en hou ik staande, dat er geen betere gatafveger is dan een lekkere, donzige, jonge gans, als je tenminste z’n kop tussen je benen houdt. Erewoord! Want aan je aars ervaar je een wonderzoet gevoel, zowel vanwege het zachte dons als door de aangename warmte van de jonge gans, die gemakkelijk doordringt in de endeldarm en de andere ingewanden en vandaar zelfs de hartstreek bereikt en de hersenen. En denkt u maar niet dat de gelukzaligheid van de helden en de halfgoden, die zich in de Elyzeese velden bevinden, haar oorsprong vindt in hun asfodil of ambrozijn of nectar, zoals die ouwe wijven hier beweren. Ik ben ervan overtuigd, dat die gelukzaligheid het gevolg is van het feit dat ze hun gat afvegen met een jonge gans, en dat is ook de mening van de grote filosoof Duns Scotus.

(Boek 1, XIII)<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, transl. by Hélène Iswolsky, Bloomington: Indiana University Press, 1984 (Massachusetts, 1968), p. 368.

<sup>18</sup> Prediker Menot, geciteerd bij Bakhtin, *Rabelais and His World*, p. 193. Mijn vertaling.

<sup>19</sup> “Mais, concluent, je dys et mantiens qu’il n’y a tel torchecul que d’un oyzon bien dumeté, pourveu qu’on luy tienne la teste entre les jambes. Et m’en croyez sus mon honneur. Car vous sentez au trou du cul une volupté mirificque, tant par la douceur d’icelluy dumet que par la chaleur temperée de l’oizon, laquelle facilement est communicquée au boyau culier et aultres intestines, jusques à venir à la region du cueur et du cerveau. Et ne pensez que la beatitude des heroes et semi dieux, qui sont par les Champs Elysiens, soit en leur asphodele, ou ambrosie, ou nectar, comme disent ces vieilles yey. Elle est (selon mon opinion) en ce qu’ilz se torchent le cul d’un oyzon, et telle est l’opinion de Maistre

### III.4 Bepaling door contrast: groteske en satire

Het lichaam als ultieme toetssteen van de rabelaisiaanse wereld leidde Bakhtin ertoe zijn romans als een veelbetekenend keerpunt in de geschiedenis van het lachen op te vatten. Waar elk punt van de hogere cultuur in verbinding wordt gesteld met een lichaamsholte of –uitstulping of –handeling, komt het collectieve volkslichaam aan het woord, dat in zijn parodieën geen filosofie van de bekritiserende rede bedrijft maar daarentegen die van een nieuwbezielend carnaval. Bakhtins beginsel “laughter degrades and materializes”<sup>20</sup> moet als volgt begrepen worden: “Degradation digs a bodily grave for a new birth; it has not only a destructive, negative aspect, but also a regenerating one.”<sup>21</sup> Het groteske lichaam, steeds geopend naar de wereld, maakt de weg vrij voor Bakhtins revolutionaire uitlegging van de volkshumor. Waar alles in het lichaam van de aarde kan opgeslokt worden, wordt het ook eruit herboren. Onsterfelijkheid wordt niet in hogere, steriele sferen gedroomd maar steekt de kop op telkens waar leven uit de baarmoeder komt, te eten krijgt, vecht, vrijt, feest of sterft. Deze krachtige filosofie van de hergeboorte, die Bakhtin opneemt uit de romans van Rabelais, wordt tegelijk streng afgegrensd van latere ontwikkelingen in de geschiedenis van het lachen, met name van de Verlichtingshumor bij uitstek: de satire. De 17de-eeuwse satire kan nog wel groteske beelden aanwenden, maar hun betekenis is werkzaam op een intellectueel niveau, niet meer in de oorspronkelijke diepte van het stervend-barende lichaam. Voltaires onoverzienbare slagvelden in *Candide ou l’Optimisme* zijn in niets te vergelijken met het festijn dat broeder Jan aanricht om de wijngaarden van zijn abdij tegen de soldaten van Picrochole te beschermen:

Sommigen sloeg hij de hersenen in, anderen brak hij armen en benen, ontwrichtte de vertebrae van de nek, trok hun heup uit de kom, sloeg ze de kaken in, de neus af, de ogen uit of de tanden naar binnen, verbrijzelde hun schouderbladen, sloeg zwarte builen op hun benen, peuterde hun kinnebak los of vermorzelde spaakbeen en ellepijp.

(Boek 1, XXVII)<sup>22</sup>

---

Jehan d’Escosse.” Rabelais, *Gargantua*, p. 147. Vertaling J. M. Vermeer-Pardoën p. 80, gewijzigd onder vergelijking met het origineel en met de vertaling van Théo Buckinx (Amsterdam: Bert Bakker, 1995).

<sup>20</sup> Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, p. 20.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>22</sup> “Es uns escarbouilloit la cervelle, es aultres rompoyt bras et jambes, es aultres deslochoyt les spondyles du coul, es aultres demouloyt les reins, avaloyt le nez, poschoyt les yeulx, fendoyt les mandibules, enfoncoyt les dens en la gueule, descrouloyt les omoplates, sphaceloyt les greves, desgondoit les ischies, debezilloit les fauciles.” Rabelais, *Gargantua*, p. 241. Vertaling van J. M. Vermeer-Pardoën p. 119, gewijzigd onder vergelijking met het origineel en met de vertaling van Théo Buckinx.

Ten dienste gesteld van een abstract idee blijft van de regenererende, ambivalente kracht in deze groteske beelden weinig over. De overvloed van organen, gerechten, wijn en lust is niet langer een kreet maar een klacht. “The abstract idea distorts this nature of the grotesque image. It transforms the center of gravity to a “moral” meaning.”<sup>23</sup> Begrijpen we Bakhtin op dit punt strikt, dan moet Grabbes komedie uit het groteske canon geweerd worden. Hoe vrolijk ook aangekleed, het stuk is doordrongen van een diepe haat jegens de eigentijdse Duitse literatuur, die Grabbes stem in haar koor weigerde. Wat die stem alleen schriller deed schreeuwen. Net als Alfred Jarry met de tijd meer en meer trekjes van Vader Ubu in zijn leven begon over te nemen, zoals het mateloze drinken en de Ubu-taal, vloeiden ook bij Grabbe de wereld van *Scherz, Satire* en die waarin hij rondliep door elkaar. Hij begon met rum, soms bier (“ook een eerlijk sap”) het liefst vóór het ontbijt. Uit zijn studentenjaren in Berlijn, waar *Scherz, Satire* geschreven werd, is de anekdote overgeleverd dat hij met een bussel van zijn afgesneden haren over straat liep en bezwoer dat hij “mit diesen Spießen 99 Poeten und Literaten” zou doodsteken<sup>24</sup>. Grabbes ‘scherts, satire, ironie en diepere betekenis’ zijn in de eerste plaats op vernieling aangelegd, dan pas op feestelijkheid. Tegelijk zijn enkele van de centrale beelden uit *Scherz, Satire* dubbelzinnig geïkt. Naast de vernielzucht leeft hier nog iets anders. (Naar het oordeel van Grabbe maakten slechts twee zaken het leven de moeite waard: oorlog en liefde. Hoe ver is het nog naar de commentaar van Peter Verhelst bij de groteske figuren op de schilderijen van Francis Bacon? “Veel liefde is nodig om iemand zo af te beelden. Enkel een hand die veel gestreeld heeft, kan in staat zijn een lichaam zo binnenstebuiten te keren. Dat is het wezenlijke verschil met een karikatuur die gebaseerd is op haat.”<sup>25</sup>) In de eerste plaats vertonen Grabbes literair-satirische beelden de onmiskenbare, grove trekken van de groteske degradatie:

SCHOOLMEESTER Maar zoals Cicero tot Caesar zegt – Ei, wat haalt u daar uit uw jaszak?  
TOBIES [een boer] Ja, het is eigenlijk daarom dat ik u met Theofieltje kom opzoeken. Mijn vrouw laat u complimenteren en bidt u vriendelijk, deze worst welwillend aan te nemen.  
SCHOOLMEESTER Welwillend aan te nemen! (*Hij grijpt de worst en eet ze op.*)  
TOBIES Ziet u, ons Theofieltje heeft de wormen, en daarom denkt zijn moeder dat hij ooit nog een geleerde zal worden. – Nietwaar, Theofieltje, jij wil geleerde worden?  
THEOFIELTJE Ja, ik heb de wormen.

(I.1)<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> Bakhtin, *Rabelais and His World*, p. 62.

<sup>24</sup> Geciteerd in: Klaus Ferentschik, “SEPULCRUM +BE. Dem großen Grabbe zum 200sten”, p. 32. Tekst oorspronkelijk verschenen in het tijdschrift *Trans Atlantik*; verkregen in persoonlijke communicatie met de auteur.

<sup>25</sup> *Vloeibaar harnas*, Amsterdam: Prometheus, 1993, p. 20.

<sup>26</sup> “SCHULMEISTER Doch, wie Cicero zum Cäsar sagt – Ei, was ziehen Sie da aus der Rocktasche?”

Daarnaast vormen de visioenen van hemel en hel, glimmend van een donkere ernst, net zo'n aanlokkelijk materiaal voor Grabbe als voor Rabelais. Waar in *Pantagruel* de onthoofde Epistemon vertelt over zijn reis naar de onderwereld, nadat Panurge het afgehakte hoofd tegen zijn gulp warmgehouden heeft, de hals met witte wijn schoongemaakt en de twee delen weer netjes samengelijmd, is het in *Scherz, Satire* de duivel zelf die over de hel verhaalt. Hij werd naar de aarde gestuurd terwijl zijn “satirische grootmoeder” de hel kuist. De Griekse helden, de koningen en de pausen die in Rabelais' hel veranderd zijn in schoenlappers of eierboeren, die de vrouwen tussen de benen scheren of syfilispatiënten met zalf insmeren, worden bij Grabbe vervangen (met behoud van het decor) door de edelste personages uit de treurspelen van zijn tijd. Markies Posa uit Schillers *Don Carlos*, een van die “unsterblichen Heroen der Tugend” (II.2), blijkt in de hel cafébaas geworden en heeft al een hangbuikje. De komedie neemt wraak op de tragedie: Camilla, toonbeeld van liefdestrouw uit het noodlotsdrama *Das Bild* van Ernst von Houwald, wordt door de dorstige Falstaff voor een glas siroop aanzien en tot op de bodem leeggezopen. Een derde soort beelden, tenslotte, laat de hele optiek van *Scherz, Satire* rond haar as draaien en zichzelf in het gezicht blikken. Niet enkel voert Grabbe zichzelf op in het stuk – na de goede afloop van de laatste scène komt hij op om mee te helpen de punch uit te drinken – maar daarnaast doet de duivel nog vreemdere ontboezemingen dan zijn helleroddels. Wanneer de dichter Rattengif hem vraagt of hij soms ook gedichten schrijft, onthult hij:

DUIVEL Overigens heb ik al meerdere werken aan het licht gebracht, zoals onlangs nog de Franse Revolutie, een treurspel in veertien jaren, met een proloog van Lodewijk XV. Het stuk werd echter buitengewoon slecht opgenomen, in het bijzonder omdat het de fout bezat de critici te guillotineren. En hoewel vele vrienden daar in stilte aan werken, kan ik het in Pruisen, Oostenrijk noch Engeland een tweede maal opvoeren. De censuur is te streng. Ik hoop echter dat men het in Spanje met enkele onbelangrijke varianten zal spelen. (...) Weet u ook, wat de wereld is?

RATTENGIF Wat een vraag! De wereld is het begrip dat al het bestaande omvat, van het kleinste wormpje tot het kolossaalste zonnestelsel.

DUIVEL Dan wil ik u zeggen, dat dit allesomvattend begrip, dat u met de naam wereld vereert, niets meer is dan een middelmatige komedie, tijdens de zomervakantie in elkaar geflanst door een baardeloze melkmuil van een engel, die in de normale, voor mensen onbegrijpelijke

---

TOBIES Ja, das ist es eigentlich, weswegen ich mit Gottliebchen hier vorgeschprochen habe. Meine Frau läßt Ihnen ein Kompliment machen und bittet Sie recht artig, mit dieser Wurst vorlieb zu nehmen.

SCHULMEISTER Vorlieb zu nehmen! (*Er ergreift die Wurst und ißt sie auf.*)

TOBIES Sehen Sie, unser Gottliebchen hat die Würmer und deshalb meint seine Mutter, daß aus ihm noch einmal ein Gelehrter würde. – Nicht wahr, Gottliebchen, du willst ein Gelehrter werden?

GOTTLIEBCHEN Ja, ich habe die Würmer.”

wereld leeft en die, als ik me niet vergis, nog op de middelbare school zit. Ik geloof dat het exemplaar waarin wij ons bevinden in de openbare bibliotheek te X staat. Het wordt net gelezen door een knappe dame, die de schrijver kent en hem vanavond, dat wil zeggen over zes trillioen jaar, bij de thee daarover haar oordeel zal geven.

(II.2)<sup>27</sup>

Het groteske lachen lacht ook zichzelf en de mond die lacht uit. Grabbes komedie dacht een komedie te zijn, maar maakt plots de hele wereld tot komedie, en zichzelf tot enige punt van werkelijkheid. Waarna ook dat wegvalt, alles zich in gloeiende duisternis vindt en alleen het klinken van de lach nog hoorbaar is. Grabbes aankomst in de laatste scène verloopt als volgt:

SCHOOLMEESTER Dat is de vermaledijde Grabbe, of zoals men hem beter zou noemen, de dwergachtige Krabbe, de schrijver van dit stuk! Hij is zo dom als een koeiepoot, beschimpt alle schrijvers en deugt zelf niets, heeft kromme benen, loent met zijn ogen en draagt een slappe apensmoel! (...)

LIDDY Schoolmeester, schoolmeester, hoe verbitterd bent u tegen een man, die u geschreven heeft! (*Er wordt geklopt.*) Binnen!

(*Grabbe komt binnen met een brandende lantaarn.*)

(*Doek.*)

(III.6)<sup>28</sup>

Volgens Bakhtins hierboven geciteerde onderscheidingen viel Grabbe onder de negatieve satire te rangschikken. De net besproken scènes slepen hem terug in het domein van het groteske binnen. Dat wijst een andere onderscheiding van Bakhtin aan: “the people’s festive laughter (...) is also directed at those who laugh. (...) The satirist whose laughter is negative places himself above the object of his mockery, he is opposed to it.”<sup>29</sup> Het

---

<sup>27</sup> “TEUFEL Übrigens habe ich schon mehrere Werke ans Licht gestellt, wie erst kürzlich die Französische Revolution, ein Trauerspiel in vierzehn Jahren, mit einem Prologe von Ludwig XV. Das Stück ist aber außerordentlich schlecht aufgenommen worden, besonders wegen des Fehlers, daß es die Kritiker guillotinierte. Auch kann ich es, ohngeachtet mancher Freunde, die im Stillen daran arbeiten, weder in Preußen, Österreich, noch England zum zweiten Male auf die Bühne bringen. Die Zensur ist zu streng. Jedoch habe ich Hoffnung, daß man es in Spanien mit einigen unbedeutenden Varianten wieder aufführen wird. (...) Wissen Sie auch, was die Welt ist?

RATTENGIFT Welche Frage? Die Welt ist der Inbegriff alles Existierenden, vom kleinsten Würmchen bis zu dem ungeheuersten Sonnensystem.

TEUFEL So will ich Ihnen denn sagen, daß dieser Inbegriff des Alls, den Sie mit dem Namen Welt beehren, weiter nichts ist, als ein mittelmäßiges Lustspiel, welches ein unbärtiger, gelbschnabeliger Engel, der in der ordentlichen, dem Menschen unbegreiflichen Welt lebt, und wenn ich nicht irre, noch in Prima sitzt, während seiner Schulferien zusammengeschiert hat. Das Exemplar, in dem wir uns befinden, steht, glaube ich, in der Leihbibliothek zu X, und eben jetzt wird es von einer hübschen Dame gelesen, welche den Verfasser kennt und ihm heute abend, d. h. über sechs Trillionen Jahre, beim Teetische ihr Urteil darüber mitteilen will.”

<sup>28</sup> SCHULMEISTER Das ist der vermaladeite Grabbe, oder wie man ihn eigentlich nennen sollte, die zwergigte Krabbe, der Verfasser dieses Stücks! Er ist so dumm wie’n Kuhfuß, schimpft auf alle Schriftsteller und taugt selber nichts, hat verrenkte Beine, schielende Augen und ein fades Affengesicht! (...)

LIDDY Schulmeister, Schulmeister, wie erbittert sind Sie gegen einen Mann, der Sie geschrieben hat! (*Es klofft.*) Herein!

(*Grabbe tritt herein mit einer brennenden Laterne.*)

(*Der Vorhang fällt.*)

<sup>29</sup> Bakhtin, *Rabelais and His World*, p. 12.

morele lachen van de satiricus heeft steeds een corrigerende inslag. Het trekt de lijn tussen de juiste idee en de valse, die in haar felle contrast met de juiste bespot wordt. Het foute of slechte wordt belachelijk. Dit hele lijnentrekken, deze ernst achter de satirische lach, wordt mee door het groteske vervormd. De groteske lach is plaatsloos. Niet langer is van de lachende en het uitgelachene sprake, zoals bij de satire, maar lacht integendeel de hele wereld.

Grabbes groteske hertaling van de carnavalsthema's was ongetwijfeld de belangrijkste aantrekkingskracht voor Alfred Jarry in het stuk. Wel bekloeg hij zich, bij publicatie van enkele fragmenten uit de vertaling in *La Revue blanche* (1 januari 1900), over “les allusions perpétuelles aux littérateurs du temps”<sup>30</sup> in het *Lustspiel*. Ook in Jarry's andere werk is de spanning tussen satire en groteske altijd voelbaar. In de receptiegeschiedenis van *Ubu roi* is dit bijzonder pregnant. Volgens de satirische interpretatie, hetzelfde baantje dat de kritiek al een eeuw lang afzwemt, is Ubu enerzijds een woeste parodie op de kleinburger, gulzig, bekrompen en laf, anderzijds een dieptastend symbool dat de beestachtigheid van de mens aan het licht brengt<sup>31</sup>. Het is een interpretatie die zich streng binnen de grenzen van de menselijke samenleving beweegt: welke ondergrondse driften van het alledaagse heeft Jarry (op precies hetzelfde moment als Freud!) in zijn Ubu naar boven gehaald? Maar het is een luie interpretatie. Eens de satire doorgrond en verteerd, wekt ze een verzadigde indruk. Enkel het begrip van Ubu als grotesk figuur kan dit ontspannen kaatsspel tussen de kleinburger en zijn satirische dubbelganger doorbreken. Ubu is een komisch monster, weliswaar niet zoals bij Aristofanes een grotesk beeld van een actuele autoriteitsfiguur, maar ditmaal een *beeld van een beeld van een autoriteitsfiguur*, met name de parodie van de koning uit het burgerlijk drama – een beeld bijna ononderbroken ernstig genomen in zijn gerepresenteerde menselijkheid door het theaterpubliek, zien we bijvoorbeeld naar de vele psychologische studies vruchteloos losgelaten door acteurs en critici op de zogenaamde ‘mensen’, in werkelijkheid tragische monsters Macbeth en Lear. De burgerlijke theaterkoning draagt

---

<sup>30</sup> De presentatie van Grabbe die Jarry in *La Revue blanche* geeft is herdrukt in: Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, édition établie par Henri Bordillon, Patrick Besnier et Bernard le Doze, Paris: Gallimard, 1987, vol. II, p. 697.

<sup>31</sup> Catulle Mendès heeft het best deze uitlegging verwoord, in zijn artikel over *Ubu Roi* voor *Le Journal*, 11 december 1896. “...et les allusions à l'éternelle imbécillité humaine, à l'éternelle luxure, à l'éternelle goinfrerie incompressibles? oui; et le symbole de la bassesse de l'instinct qui s'érige en tyrannie? oui; et le bafouement de la pudeur, de la vertu, du patriotisme, de l'idéal, surexcitant jusqu'à la bacchanale les pudeurs, les vertus, les patriotismes et l'idéal des personnes qui ont bien dîné? oui (...).” Geciteerd door Lugné-Poe in zijn memoires, zie het hoofdstuk “Souvenirs de Lugné-Poe” bij: Jarry, *Ubu*, p. 430.

in zijn figuur reeds alle aanleg voor een parodie van de autoriteit die hij zo smachtend wenst voor te stellen.

De stap van satire naar groteske verlaat definitief de morele sfeer, gezien ze beseft dat elke moraal zijn eigen schaduw of moralisme moet torsen. (“De Patafysica is het enige dat niet de wereld redden wil.”) De grens tussen satire en groteske kan misschien, in navolging van Bakhtin, als een ondergrondse scheur in de hele geschiedenis van het lachen aangewezen worden. Televisiekomedie en cabaret zijn dan weliswaar satirisch van aard, maar kunnen de wijdere dimensie van het groteske niet bereiken, gezien ze zich tot menselijke gestalten beperken. Enkel de ontmenselijkte figuren van Jiskefet, misschien ook die van South Park<sup>32</sup> hebben in het laatste decennium groteske lucht geademd.

---

<sup>32</sup> De film *South Park: Bigger, Longer, Uncut* vertoont alle stijkenmerken van het groteske, maar valt door zijn morele boodschap in de satire terug.

### III.5 Het lachen vanop de toren van de taal

#### Jarry's vertaaloplossingen voor *Les Silènes*

De enge blik van de negatieve satire, zo prominent bij Grabbe niettegenstaande de groteske uitbarstingen, zal Jarry's voornaamste vertaalprobleem vormen. Op de tweede plaats komt het omschrijven van *Scherz, Satire* voor zijn marionettentheater, *Les Pantins*, opgericht twee jaar na het schandaal rond de 'levende' *Ubu roi* van 1896, om verdere opvoeringen van de Ubu-cyclus in te richten. Jarry's volstrekt patafysische oplossingen voor deze problemen maken duidelijk dat hij met *Les Silènes* een vertaling in de ware zin van het woord voorgelegd heeft. Het werk vertalen betekent: zijn taal opnieuw laten werken. “Denn in seinem Fortleben, das nicht so heißen dürfte, wenn es nicht Wandlung und Erneuerung des Lebendigen wäre, ändert sich das Original.”<sup>33</sup> Jarry hertekent de figuren aan de buitenkant van het silenusdoosje van Grabbes tekst en laat zo de goddelijke, groteske inhoud weer ontsnappen. Deze inhoud is in het openen zelf gelegen, in het tot leven brengen van de geschilderde figuren: het spreken van de taal. “Übersetzung ist eine Form”<sup>34</sup>, en dat alleen maar daarom, dat de taal niets tot uitdrukking brengt buiten zichzelf. Levende taal wil zeggen spraak, vertalen: ter sprake brengen. Alfred Jarry's vertaalmethode bestaat er ten eerste in, een zevende van de tekst weg te knippen, met name uit de lange tirades van Baron von Haldungen tegen de Duitse literatuur. (“De muze van de tragedie is een straathoertje geworden, dat door elke Duitse lummel naar believen wordt verkracht en zo vijfbenige maankalveren baart, die zo afschuwelijk zijn, dat ik de hond betreur die er tegen aan pist!” (I.3)<sup>35</sup> Aristofanes had in de *Kikkers* Dionysos laten opmerken, dat alle toneelschrijvers na Euripides “pisten op de godin van de Tragedie” (v. 95).) Ook vervangt hij allusies op de Duitse literaire actualiteit van 1822 door allusies op de Franse literaire actualiteit van 1896. Het “onfeilbare slaapmiddeltje” waarin de duivel elke avond leest, de *Messias* van Klopstock, verandert in *La Cathédrale* van J.K. Huysmans. Jarry had reeds in *Ubu roi* zijn parodistische lusten beproefd, bijvoorbeeld in het volgende vervormde tragediecitaat uit Racines *Andromaque*:

---

<sup>33</sup> Walter Benjamin, “Die Aufgabe des Übersetzers”, in: *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Th. W. Adorno und G. Sholem hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991<sup>2</sup>, Bd. IV.2, p. 12.

<sup>34</sup> Benjamin, art. cit., p. 9.

<sup>35</sup> “Die Muse der Tragödie ist zur Gassenhure geworden, denn jeder deutsche Schlingel notzüchtigt sie nach Belieben und zeugt mit ihr fünfbenige Mondkälber, welche so abscheulich sind, daß ich den Hund bedaure, der sie anpißt!”



grundsätzliche Irrtum des Übertragenden ist dass er den zufälligen Stand der eigenen Sprache festhält anstatt sie durch die fremde Sprache gewaltig bewegen zu lassen”<sup>39</sup>. Dit principe van taalvernieuwend vertalen herkent Benjamin in de Pindaros- en Sofoklesvertalingen van Friedrich Hölderlin, die het Duits toelieten een ongezien formele, heilig-enigmatische gedaante aan te nemen. Het was echter in een heel andere vorm werkzaam bij Rabelais. De vijf boeken over Gargantua en Pantagruel zijn geschreven in een veelvormig, bruisend Frans. De groteske humor besmet de taal zelf, zoals in het *coq-à-l’âne*, een vorm van absurde woordhumor: “it is as if words had been released from the shackles of sense”<sup>40</sup>. Het eenvoudigst te vertalen<sup>41</sup> voorbeeld levert Gargantua:

Hij piste tegen de zon in, schulde voor de regen in het water, gaf stank voor dank, smeedde het ijzer als het koud was, leerde een oude vos nieuwe streken, spande het paard achter de kar, haalde het onderste uit de kan, nam te veel hooi op z’n vork, rekende buiten de waard, haalde iemand de pieren uit de neus, at kool en scheet bieten, sprong van de hak op de tak, schoor iedereen over één kam, gaf veel geblaas en weinig wol, at van twee walletjes en keek het gegeven paard altijd in de bek.

(Boek 1, XI)

Daarenboven zijn de romans encyclopedische werken van een bijzondere aard. Alle mogelijke dialecten bieden hun gespecialiseerde termen en scheldwoorden aan. De technologische omwentelingen van de Renaissance, op vlak van oorlog, architectuur, industrie of kunst, komen langs hun Italiaanse vaktermen binnenvloeien. De humanistische geleerdheid pronkt met haar herontdekte Griekse en Latijnse woordenschat. Bakhtin spreekt over Rabelais’ “absolutely fresh words”<sup>42</sup>, vele ervan

---

<sup>38</sup> Bakhtin, *Rabelais and His World*, p. 115.

<sup>39</sup> Geciteerd in Benjamin, “Die Aufgabe des Übersetzers”, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. IV.2, p. 20.

<sup>40</sup> Bakhtin, *Rabelais and His World*, p. 423.

<sup>41</sup> Het volgende citaat is een uittreksel van deze passus in het origineel: “Ses dens aguysoit d’un sabot, ses mains lavoit de potaige, se pignoit d’un goubelet, se asseoyt entre deux selles le cul à terre, se couvroit d’un sac mouillé, beuvoit en mangeant sa soupe, mangeoyt sa fouace sans pain, mordoyt en riant, rioyt en mordent, souvent crachoyt on bassin, pettoyt de gresse, pissoyt contre le soleil, se cachoyt en l’eau pour la pluye, battoyt à froid, songeoyt creux, faisoyt le sucré, escorchoyt le renard, disoit la patenostre du cinge, retournoyt à ses moutons, tournoyt les truies au foin, battoyt le chien devant le lion, mettoyt la charrette devant les beufz, se grattoyt où ne luy demangeoyt poinct, tiroit les vers du nez, trop embrassoyt et peu estraignoyt, mangeoyt son pain blanc le premier, ferroyt les cigalles, se chatouilloyt pour se faire rire, ruoyt très bien en cuisine, faisoyt gerbe de feurre au dieux, faisoyt chanter *Magnificat* à matines et le trouvoyt bien à propous, mangeoyt choux et chioyt pourrée, congnoissoyt mousches en laict, faisoyt perdre les pieds au mousches, ratissoyt le papier, chaffourroyt le parchemin, guaignoyt au pied, tiroyt au chevrotin, comptoyt sans son houst, battoyt les buissons sans prandre les ozillons, croiyoit que les nues feussent pailles d’arain et que vessies feussent lanternes, tiroyt d’un sac deux moustures, faisoyt de l’asne pour avoir du bren, de son poing faisoyt un maillet, prenoit les grues du premier sault, vouloyt que maille à maille on feist les haubergeons, de cheval donné tousjours regardoyt en la gueulle, sautoyt du coq à l’asne, mettoyt entre deux verdes une meure, faisooit de la terre le foussé, gardoyt la lune des loups, si les nues tombaient esperoyt prandre les alouettes, faisoyt de necessité vertus, faisoyt de tel pain soupe, se soucioyt aussi peu des raitz comme des tonduz, tous les matins escorchoyt le renard.” Rabelais, *Gargantua*, pp. 130-131. Vertaling van J. M. Vermeer-Pardoën, p. 72.

<sup>42</sup> Bakhtin, *Rabelais and His World*, p. 457.

voor de eerste maal neergeschreven en gedrukt in zijn bont compendium. Het is de eerste mens van vlees en taal, Adam naamgever, die hier feestviert. Elk benaamd voorwerp, dier of plant, stuk keukengerei, lichaamsorgaan, groente of vis krijgt gestalte en wordt mee een personage in het groteske drama. De veelheid van taal is niet langer een Babelse vloek maar een banket. Dit feest van de veelspraak, waaraan ook Jarry zich zo gulzig laafde, is niet zonder gevaren. In zijn bespreking van Benjamins vertaalopstel noemt Maurice Blanchot de vertaler een “vijand van God”: “il prétend reconstruire la Tour de Babel, tirer parti et profit ironiquement du châtement céleste qui sépare les hommes par la confusion des langues”<sup>43</sup> De vertaler zowel als de neologist riskeren, in plaats van op de golf van de veelspraak hun taal te overvloeden, bedolven te worden onder het gedruis, en in het gezwets van het stijlexperiment neer te vallen. Het is dezelfde scheidingslijn die te trekken valt tussen het rein blasfemische beginsel en het blasfemisch-groteske, tussen de avant-garde-relschopper en de dichter, die weet dat hij tenminste de woorden mee te roven heeft uit het brandende huis van de oude taal. Babel is te bouwen, maar enkel wie de oude vormen weet te verbuigen zal het lachen op de toren van de taal toebedeeld zijn.

---

<sup>43</sup> Maurice Blanchot, “Traduire”, in: *L’Amitié*, Paris: Gallimard, 1971, p. 70.