

Nedenstående er stort set identisk med mit bidrag til Ole Høiris og Birte Poulsen (red.) *Antikkens Verden. Videnskab, kunst, kultur, myter og religion* (Aarhus Universitetsforlag 2011).

OLE THOMSEN

DEN ANTIKKE KOMEDIE MED SÆRLIG VÆGT PÅ ARISTOFANES

Først må vi have visse data på plads:

Første gang der blev opført komedier ved en statslig, religiøs fest i Athen, var i 486 f. Kr. Derefter blev der spillet komedier gennem hele oldtiden, både i Grækenland og Rom. Der var flere hundrede komediedigtere; for manges vedkommende kender vi kun navnet. De fire største er Aristofanes (450-385) og Menander (342-291) i Athen og Plautus (254-184) og Terents (195-159) i Rom. Af Aristofanes har vi bevaret 11 komedier, af Plautus 20, af Terents 6. Af Menander er der (på papyrus) bevaret 1 hel komedie plus mange brudstykker af andre, i visse tilfælde meget omfattende brudstykker. Altså har vi ikke så meget af Menander som af de andre, men alligevel kender vi ham godt, da romerne Plautus og Terents lagde komedier af Menander og hans samtidige kolleger til grund. Romerne fulgte altså grækerne, Plautus fulgte dem frit, Terents trofast. Alle antikke komedier er på vers.

Aristofanes er eksponent for Den Gamle Komædie, som traditionelt kaldes Den Politiske Komædie; Den Politisk-Poetiske Komædie vil jeg foretrække at benævne den, af grunde, som vil fremgå. Menander – og dermed også Plautus og Terents – er eksponenter for Den Ny Komædie. Det var den sidste, Den Ny Komædie, der kom til at forme europæisk komædie, inklusive Molière (1622-1673) og Holberg (1684-1754) og i betydelig grad også Shakespeare (1564-1616). Man har kaldt Plautus for ”historiens mest plyndrede dramatiker”.

Blandt de antikke komediedigtere har jeg, som nævnt i overskriften, valgt at lægge hovedvægten på Aristofanes. Hans komedier er den lige vej ind i *genren* komædie, og hvad der nedenfor siges om komædiegenren, gælder – med forbehold for de ændrede politiske og sociale omstændigheder og for ændringer i smag og dramaturgi – også Menander, Plautus og Terents og hele den tradition, der trækker på dem.

Det der konstituerer genren, det der giver hele komedietraditionen enhed, er en bestemt opfattelse af verden og mennesker. Vi kalder det den komiske vision. Denne særlige – og på flere måder sære – vision kan bedst beskrives kontrastivt. Siden Aristoteles (384-322) grundlagde litteraturvidenskaben, har man da også altid betragtet det tragiske og det komiske i lyset af hinanden og set disse to visioner, den tragiske og den komiske, som komplementære. Tragedien er høj, komedien lav. Tragedien anlægger ørnens perspektiv, komedien frøens. Tragedien idealiserer, komedien karikerer. I tragedien hersker skæbnen (*fatum* på latin), i komedien tilfældet (*fortuna*). Tragediens mennesker er individer, komediens derimod typer.

Ikke alle de nævnte begreber tilhører Aristoteles; men i baner som disse har han lært verden at tænke. Det komiske er en grimhed, siger Aristoteles – en grimhed, der nok kompromitterer den grimme, men ikke volder smerte. Vi kan tilføje: Teaterhistorien har flere eksempler på statelige eller smukke skuespillere, som, efter en række succeser i ophøjede roller, ønskede at påtage sig en komisk rolle, men fik fiasko, fordi de ikke havde mod til at gøre sig grimme (ikke at forveksle med: hæslige). Tammi Øst, Birthe Neumann og Paprika Steen er lysende eksempler på skuespillere, der *har* det mod.

I det følgende vil jeg finde mere at sige om genrens verdens- og menneskesyn. Tekster af Aristofanes lægges til grund; men jeg håber, læseren vil følge mig på visse togter ud i traditionen og dens filosofiske og psykologiske fortolkere: Platon (427-347), Aristoteles, Holberg, romantikerne og Freud (1856-1939), blandt andre. Ikke kun komedier, altså komiske teaterstykker, men også vittigheder er hjemsted for komik; i vittigheden, dette ultrakorte åndsprodukt, ses, med hvilken finesse og hvilken grovhed det komiske kan overrumple vores psyke. Så der kommer også et par vitser. Og et begreb om ironi viser sig snart uundværligt.

De 11 bevarede komedier af Aristofanes er:

Acharnerne (425 f. Kr.), komediens titel er som så ofte hentet fra dens kor, her: folk fra kulsviernes kommune Acharnaí.

Ridderne (424), et rasende angreb på den mægtigste mand i det athenske demokrati: Kleon, et unikum af vulgaritet og brutalitet ifølge denne komedie.

Skæyerne (423), et opgør med den moderne oplysning – retorik og naturvidenskab – personificeret i Sokrates. *Skæyerne* er vort ældste dokument om Sokrates (469-399).

Hvepsene (422), et angreb på den stikkende, giftige, nævenyttige og hævnerrige mentalitet, som demokratiets folkedomstole fremelsker.

Freden (421), en fejring af den nyvundne våbenstilstand. De politiske begivenheder anskues ikke kun i et snævert athenskt, men i et fællesgræsk (panhellenisk) perspektiv.

Fuglene (414), en utopi, Aristofanes' *En Skærsommernatsdøm*.

Lysistrate (411), Grækenlands – *hele* Grækenlands – kvinder gennemtrumfer fred. Navnet Lysi-strate betyder Opløser-af-hære.

Thesmoforiefesten (også 411), en farce, fallisk og subtil, om mandligt og kvindeligt i poesi og liv.

Frøerne (405), dyst mellem modernisten Euripides og patrioten Aischylos, med sejr til Aischylos.

Kvindernes Parlament (392), på kvindernes initiativ afprøves kommunisme, dvs. afskaffelse af privatejendom og ægteskab, i komediens ironiserende praksis.

Rigdommen (388), den hidtil blinde gud Rigdom bliver seende, og de materielle goder omfordeles; også denne revolution belyses ironisk.

Kammerat med Dionysos

Om Komedien med stort K – altså komediens genre, komedien af væsen, komedien til enhver tid – gælder, at den på altgennemtrængende vis er hedonistisk; en komedie hylder glæde og lyst.

På de følgende sider skal anføres to Aristofanes-sange, der siger, hvori glæden består. Først linjerne 263-279 fra komedien *Acharnerne/Kulsvierne*.

Hovedpersonen her i Europas ældste bevarede komedie hedder Dikaió-polis, Retfærdigstat, og dette talende navn udtrykker hans Store Plan. Sprællende mellem aggression og libído, mellem angrebslyst og parringslyst, synger Dikaiopolis nedenstående velkomstsang ("dav med dig") til det personificerede lem, hvor Fallos symboliserer freden og det fyldte liv. Fallos er "kammerat med Dionysos", rusens, illusionens og teatrets gud, og han virkeliggør denne ofte genkommende græske (og ikke helt sjældent også romerske) fantasi: at man har potens, mod og appetit nok til, at man kan være en seksuel opportunist med glidende objektvalg.

Glidende, det vil sige, at man i det ene øjeblik tager en dame under kærlig behandling, i det næste en ung fyr (en *pais*). Fallos er nemlig både "ægteskabsbryder (*moichós*) og knægtebegærer (*paid-erastés*)", som der står i sangens anden linje, og han kender ingen moralske skruper ved den dertil hørende vold og sexchikane:

*Fallos, Fallos, gamle svinger,
din pæderast, din horebuk,
kammerat med Dionysos,
nattesværmer... Dav med dig.
At hilse på dig efter fem års krig
vel kommen hjem til bedriften igen,
fordi jeg har sluttet en fred for mig selv
og er fri for kommando og kamp,
det er fryd.
Fallos, det er bedre end krig
at få fingre i min nabos pige
når hun stjæler af brændet på stien,*

*ta' fat om livet, løfte,
la' hende falde og smutte...
kerner af druen.*

Fallos, drik du med os nu,
så får du ved gry som tak for din rus
en hel skål FRED at søbe,
og ved armen hænger skjoldet
på sin krog.

”Min nabos pige” betyder: hans slavinde; det er begribeligvis ikke naboens datter, der trakteres på denne måde!

Det er interessant (men vel sagtens tilfældigt), at det lige netop er i den ældste bevarede komedie, vi hører en sang som denne. For det var af sådanne fallos-sange og fallos-optog i det skærende forår ude i de græske landsbyer, at komedien, altså det komiske drama, var opstået (jf. Aristoteles *Poetikken*, kapitel 4). *Komos* betyder festoptog, og *ode* betyder sang; deraf *komodía*, komedie. På latin blev dette græske ord til *comoedia*, og endnu Holberg taler om sine *comoedier*.

Med denne falliske ballast under bugen har komedien frem til denne dag holdt skansen som teatrets almindeligste genre. De fleste af de stykker, der er blevet spillet på Vestens teatre, er komedier. Det er det ene, man kan sige om komediens appel. Det andet er, at antropologerne lærer os, at sjove, grove, lattervekkende dramaer med lykkelig udgang findes over hele verden, hvorimod tragedier åbenbart er en græsk (læs: athensk) og derefter vestlig specialitet.

Den citerede sang fra *Kulsvierne* (det er en god idé af oversætteren Kai Møller Nielsen at kalde *Achabnerne* sådan) bringer os altså tilbage til komediens rødder. Visionen i sangen stemmer overens med de moderne psykologer, der i fallos-symbolet ikke kun ser angrebslyst, men en dobbelthed af aggression og omsorg, af hårdt og blidt. En række feministisk orienterede psykologer øjner kun aggression, dominans og vold i det falliske.

Man fremhæver ofte, og med megen ret, at Aristofanes til forskel fra Den Ny Komedie – altså den græske komedie hundrede år efter Aristofanes – er drastisk og obscen; men hvad med den nette organiske metafor, vi lige hørte: ”at smutte kerner af druen”? Om Aristofanes og figenbladene – for sådanne findes altså – kommer der lidt mere nedenfor.

En forestilling som den, der findes to linjer længere henne i Dikaiopolis’ sang: at fred er et fluidum, man kan drikke, ja, endda drikke som middel mod tømmermænd, er utænkelig i Den Ny Komedie, som ikke på denne sublime måde excellerer i ordrethedens fantastik. Aristofanes-komedien tager sproget på ordet: Våbenstilstand hedder på græsk *spondaií*, hvad der egentlig betyder: drikofre, og så er vejen banet til den flydende Fred!

Dette fænomen, ordrethedens fantastik, henlå i mange århundreder uforstået og upåskønnet, indtil romantikerne genopdagede det:

Aristofanes' komedier er kendetegnet ved deres aldeles grænsesprængende fryd (*Freude*) ifølge Friedrich Schlegel (1772-1829), grundlægger af den tidlige romantik i Berlin. De forudgående århundreders klassiske komediedigtere havde stort set intet kunnet stille op med denne frugt af det radikale athenske demokrati: Aristofanes' politisk-poetiske komedier. I sin afhandling "Om den græske komedies æstetiske værd" (1794) er Schlegel, som mange tidligere fortolkere, optaget af et teknisk forhold, nemlig Aristofanes' bestandige brud på den dramatiske illusion. Schlegel forklarer imidlertid ikke disse illusionsbrud som dramatisk underudvikling. Han forklarer og retfærdiggør dem med, at *die Freude* – dvs. den glæde med latter, "som er den ejendommelige, naturlige og oprindelige tilstand for den højere menneskenatur" – er energi og derfor må *virke*, vende sig mod en genstand, og finder den intet ud over sit eget værk – dvs. sig selv – så "bryder" den dette, dets illusion og fiktion. Latterglædens formål hermed er at pirre værket, uden på nogen måde at destruere det.

Aristofanes leger, forelsket, med sit eget værk – og med andres. Også i de hos ham allestedsnærværende tragedieparodier (som ikke sjældent er forbundet med netop illusionsbrud) folder dette hans komedies inderste væsen, *Freude*, sig nemlig ud. For Schlegel at se er det en dræbende triviell tankegang at antage, at komikeren parodierer tragedierne for at tilintetgøre deres højhed. Parodiens drivkraft er tværtimod at hylde højtideligheden.

Schlegels lancerer (dog først nogle år efter 1794-afhandlingen) begrebet romantisk ironi, hvormed hans Aristofanes-syn kan bringes på teori. Ved romantisk ironi forstås nemlig jegets frihed i forhold til det frembragte, guds i forhold til det skabte. Romantisk ironi er "transcendentalt buffoneri", "virkelighedsoverstigende klovneri". Og nu ruller lavinen. Hvad er en vittighed? En "eksplosion af bunden ånd". Hvad er den komiske genius? "Entfesselte Subjektivität", "lænkeløs subjektivitet".

Havde mennesket kun den alvorlige og systematiske tale, kun det cerebrale sprog, til sin rådighed, ville lænkerne aldrig falde; men mennesket ejer muligheden for at lege eller spille, og herigennem kan "selvmeddelelsen" fuldbyrdes: Gennem den romantiske ironi kan menneskeånden, uendelig kaotisk "agilitet", "væverhed", som den er, leve sin kraft ud.

Schlegels nytolkede Aristofanes fik afgørende betydning for skabelsen af det romantiske *Lustspiel*, idet *Lustspiel* opfattedes som et humoristisk og hyldende værk, i diametral modsætning til *Komödie*, som er satirisk og tilrettevisende, punkterende og destruktiv. Med to gange to begreber kan jeg prøve at sige, hvad det er i Aristofanes, der nu har fået

sine fortolkere, det er det animalske og urgroede, det illusionssprængende og eventyrlogiske.

Lidt senere skrev Hegel (1770-1831), som betragtede *das Lustspiel*, dvs. Aristofanes og Shakespeares *comedies*, som al kunsts kulmination, i sin *Æstetik* følgende om Aristofanes:

”Ohne ihn [Aristofanes] gelesen zu haben, lässt sich kaum wissen, wie dem Menschen sauwohl sein kann.”
”Uden at have læst Aristofanes kan nogen næppe vide, hvor skidegodt et menneske kan have det.”

Siden romantikken har de bedste fortolkere af Aristofanes’ politisk-poetiske komedier søgt at komme ind på livet af denne mageløse *fusion* af realistisk og fantastisk. En forsker som Cedric H. Whitman har sammenlignet ”sidedstillingerne af forunderligt og fotografisk (*fanciful and photographic*)” hos Aristofanes med noget tilsvarende hos surrealistene, f.eks. Salvador Dalí (1904-1989) – eller Wilhem Freddie (1909-1995). Man har talt om komediens nominalisme: ordenes og navnenes magt til at skabe, hvad de nævner; man har fundet kilden til Aristofanes’ poetiske kraft i ”fantasifuldhedens udenoms-logiske dimension”.

De sproglige billeder, metaforerne, tages alvorligt og skaber ligefrem dramatisk handling; sprog-billederne slynger på den mest anskuelige måde visuelle symboler ind på scenen. Et mere omfattende eksempel end den skål fred, vi tog som udgangspunkt, er dette:

Man kan på græsk, metaforisk, sige, at krigen ”knuser” staterne. Komikerens fantasi fjerner så de metaforiske gåseøjne; fantasien, som jo er en formidlende sjæleevne, er nemlig en uven af gåseøjnenes strikte opdeling af tilværelsen i ånd og fysik; fantasien kan ikke ha’ med de citationstegn at skaffe. **Metaforen** føres tilbage til det håndgribelige, alt imens det overførte dog stadig klinger med. Men der skal jo da her i verden en *person* til at knuse, og man skal jo da have en beholder at knuse i!

Nu rejser der sig en ganske omfattende **allegori**, som kan sættes i scene i al sin frygtindgydende uhygge: Den personificerede Krig, Pólemos, er blevet til en kok – en profession, der her må siges at være kommet sært galt i byen, kokke hører jo til i krigens diametrale modsætning, nemlig den lystfulde livsform, *enochía*, smovseriet, som komedien sværger til.

Polemos, Krig, står på scenen og knuser de græske stater, én efter én, i en mórter; og som støder til at knuse krydderierne/staterne bruger han den athenske krigspolitiker Kleon. Da Kleon imidlertid døde sidste år, kan Krigen ikke mere rigtig *knuse* stater. Krigen, denne råbende og skrigende kulinariske voldsmand, er således afmægtiggjort af en højst reel begivenhed (*Freden* 236-288).

Sådan fungerer, i kort begreb, metafor, allegori og personifikation i Den Aristofaniske Komædie. Man forstår, at romantikerne ville være aristophanider! Dette gælder Ludwig

Tieck (1773-1853) og August von Platen (1796-1835) i Tyskland, og hertillands bl.a. Johan Ludvig Heiberg (1791-1860) med det udødelige satyrspil *Nøddekækerne* (1845). Men i betragtning af deres enevældige og reaktionære staters politiske og kønsmoralske tilstande måtte de moderne aristophanider pålægge sig stram censur!

I slutningen af *Kulsvierne* fester helten, Dikaiopolis, i et fuldkomment eldorado. Ind bryder den ene fredsforstyrrer efter den anden: Bud fra general Lámachos, om han kan få lidt lækkerier at smovse i. Nej! – En bonde beder om en dråbe fred (bemærk udtrykket). Nej! – Bud fra en brudgom. Nej! – Men samtidig er der bud fra bruden, og til hende siger vor mand ja. Bruden får freden. Hun får den ikke i menneskeskikkelse, men i form af en salve, som hun kan smøre den nygiftes tissemand med, så han ikke bliver indkaldt. Freden er her gjort til en magisk substans, et afrodisiakum. Alt imens folkehelten fingererer ved disse salver, siger han de forløsende ord (*Kulsvierne* 1062):

Jo, for hun er en kvinde, hun har ikke fortjent krigen.

”Vor mand” skrev jeg lige før om hr. Retfærdig-stat. For der er i hovedsagen to måder at skrue en komedie sammen på: Man kan, som Aristofanes typisk gør, anbringe en identifikationsfigur i centrum, en mand eller kvinde, som på ”vores” vegne revolterer mod alt det, som truer Det Gode Liv for ”folk som mig og dig” – guderne, krigen, generalerne, politikerne, kultureliten, seksuel sømmelighed, lovgivning mod vold, alt det kan ses som trusler. Ved at vi smilende, leende, skraldgrinende gør den eventyrligt handlekraftige identifikationsfigurs Store Plan til vores egen, giver komedien os hævn over samfundet. Det er den ene måde at bygge en komedie op på. Den anden er denne: I centrum anbringes en naragtig, men fængslende karakter – en pralende militærperson, som tror, han er smuk og modig (Plautus’ *Den Stortalende Soldat*, Holbergs *Jacob von Tyboe* og mange andre europæiske komedier), en hypokonder (Molières *Den Indbildt Syge*), en sygeligt gerrig (Plautus’ *Krukkekomedien*, Molières *Den Gerrige*) eller en stresset (Holbergs *Den Stundesløse*). Disse karakterer ler vi ikke *med*, men *mod* – og så dog alligevel.

Ofte bruger dramatikeren en listig, smidig ironiker til at prikke hul i deres illusioner, narcissisme og kredsende monomani. Så har vi konstellationen ”alazón”, selvbedrager, og ”eiron”, ironiker (mere nedenfor).

Min komedies store kunst

I en indflydelsesrig bog om Aristofanes hedder det om hans komediers *væsen*: ”Moral forudsætter grænse, og alle Aristofanes’ sympatier er med det grænseløse.” (Whitman 1964 s. 22ff.). Med udsagn fra Aristofanes’ selv og desuden fra Platon vil jeg søge at vise, at dette ”alle” er højst vildledende – idet romantikernes tolkning her er gjort endnu mere ensidig, end den i forvejen var.

I sin komedie *Freden* (747-753) taler Aristofanes, i tredje person, om ”digteren”, dvs. sit eget ideelle selv, og siger, at han befriede komedie-genren for vulgaritet og plat lavkomik og

skabte en stor kunst (*téchnē megále*) for os; og han byggede den op og forsynede den med tårne i form af store ord & tanker og med satire, der ikke oser af Torvet; og hans komediespot gik ikke ud over værgeløse småfolk eller kvinder, nej, med en Herakles’ ildhu gik han altid i kødet på de største [...].

Satiren ”oser ikke af Torvet (Agorá)”, dvs. den er ikke småtskåren og nævenyttig. Nej, Den Store Kunst tager de største emner op og går til angreb på de farligste modstandere, ikke mindst demagogen Kleon, der som ”folkets vejleder” holdt Athen i sin hule hånd fra 429 til 422. Aristofanes betoner sine komediers modige storhed på samme måde, som han i *Frøerne* fremhæver storheden, modet og entusiasmen i Aischylos’ tragedier. Han ser altså sine komedier som nærmende sig den patriotiske tragedies niveau. NB: Aristofanes tvivlede ikke ét øjeblik om, at tragedien kommer før og står over komedien (således også, hundrede år senere, Aristoteles i *Poetikken*).

Aristofanes er af den overbevisning, at ubestikkelighed og upartiskhed er en forudsætning for stor kunst (*Hvepsene* 1025ff., 1036ff.). Han fremhæver, hvor mageløst beskeden han er over for det athenske publikum, til hvem han står i et dybt og kærligt gensidighedsforhold. Denne ydmyghed er, det må de forstå, særlig påskønnelsesværdig hos en mand med så megen civilcourage og så originalt et talent (”mine indfald er nye”). Mellem publikum og digter foregår der en udveksling af velgerninger.

Det rigest facetterede og mest brændende af Aristofanes’ udsagn om sin egne komedier er *Skyerne* 518-562 (vi befinder os i den del af komedien, der kaldes parabasen). Her har vi, ligesom i *Freden*, en stramtandet afstandtagen fra diverse udslag af fallosfiksering; og dette åh så artige og moderne indlæg er så meget desto mere underfundigt, som nogle af de anførte beviser for denne komedies, altså *Skyernes*, mageløse anstændighed (*sophrosyne*) klart og tydeligt gendrives af det, der faktisk sker i selv samme komedie. Under hele denne anti-obskøne udrensning anbringer digteren i vers 544 et credo til den rene kunst, til kunsten uden udvendighed. Der står, at denne komedie (ordet *komodia* er hunkøn) er blottet for optrin med stokkesvingende gamle mænd og med fakler,

hun kommer fuld af tillid til sig selv og sine ord.

Der er en anden antik forfatter – ud over digteren selv – der indtrængende har fremstillet de tæmmende *sophrosyne*-værdiers magt i det aristofaniske univers. Den pågældende forfatter skildrer Aristofanes som patetiker og som ironiker, som vis eventyrfortæller, som gudfrygtig erotikker, som prædikant og som glødende utopist. Jeg taler om Platon i *Symposion*, som komediefortolkerne til deres skade ser bort fra. Den aldrig glemte tale om kærlighed til den eneste ene har Platon jo lagt i munden på Aristofanes.

Da Platon skrev *Symposion*, så han Aristofanes – den rasende Sokrates-spotter, *Skjernes* digter – gennem Sokrates' domfældelse og død i 399 og måtte derfor betragte ham som stærk (i *Sokrates' Forsvarstale* lader Platon Sokrates ømme sig over angrebet i *Skjerne*). Af den grund udviklede filosofen øre for den Aristofanes, der med sin ”store kunst” vil højere op end den gode gamle falliske farce og som bekender sig til ”de store ord og tanker” og den statsopbyggelige belæring gennem ros og ris (mest det sidste).

Og digterfilosoffen Platon har øre for den mageløse poet og for den patetiker, naturromantiker og erotikker, der bl.a. udlader sig i *Skjerne* 1002-1029, som handler om den skønne, den sexede driftsundertrykkelse, *sophrosyne*, i den sportstrænede krop hos de to unge, der haster ud af byen, bort fra den stikkende tummel på Torvet, ned til Akademos-lunden med de hviskende plataner og elme.

Platon og Aristofanes er på mange måder samme ånds børn: *for* mandighed, *mod* modernitet – idet dog Aristofanes, trods sine forbehold over for gennemsnitborgernes mentalitet, blev stående ved demokratiet; han var moderat demokrat. Platon afskyede – det ved vi fra hans hovedværk *Staten* – den rastløse og nævenyttige athener, den geskæftige og chikanøse *busybody* (på græsk *polyprágmon*); og det fremgår af Aristofanes' tale i *Symposion*, at Platon har indset, at også Den Politiske Komedies digter var en uven af mennesketypen *homo politicus*, partigænger, chauvinisten. Den tale, Platon lægger Aristofanes i munden, er et uovertruffet mesterstykke i kongenial litterær fortolkning. Platon kan lære os, at Aristofanes var en ømskindet tugter, der tørstede efter ro i lejren.

Livsmod

Nu kommer den anden af de to sange om glæde, vi studerer: linjerne 1127-1158 i Aristofanes' komedie *Freden*.

Der har hos en del forskere, instruktører og forfattere – især inspireret af Mikhail Bakhtin (1895-1975) og hans storslåede analyser af karneval og latterkultur, specielt hos Rabelais (1494-1553) – været en tendens til at lægge en almagtsfantasi, et totalt formløst anarki, en altabsorberende drift med kurs ud af civilisationen og tilbage mod moderskødet, ind i den komiske vision. Men i virkeligheden er der i visionen både moder- og faderværdier, både lyst og realitet – som sagt. Man kunne lokalisere den komiske vision et sted *mellem* formløs hedonisme og bagbundet realitet, den har samme lynsnare dømmekraft, som kendes fra rusen – rus til forskel fra fuldskab. Jf. Dikaiopolis' ord om bruden lige før.

Vel er det komiske en beskæmmende grimhed (som Aristoteles siger i kapitel 5 af *Poetikken*); men den komiske vision svælger ikke i menneskers hæslighed – sådan som den satiriske optik gør – eller i deres ædelhed – som den sentimentale

tilværelsesbetragtning gør. For den komiske betragtning er vrængende satire og snøftende sentimentalitet børn af samme hjerteløse og forløjede ånd.

Det sentimentale og det satiriske syn på livet er begge sort-hvide og kan så let som ingenting træde i tjeneste hos politiske partier, hvorimod komikeren tilstræber upartiskhed, som Holberg ofte siger, bl.a. i den myndige epistel 228 (om pietismen og dens forgreninger): fanatisme på det ene ekstrem, lunkenhed på det andet, men på Den Gyldne Middelvej en besindig, sokratiske afvejning af pro et contra.

I sine sidste år ivrede Holberg mod den sentimentaliserende komedien, som var ved at blive moderne i den borgerligt følsomme dramatik. Komedier med Poetisk Retfærdighed, altså komedier, der vil vise, at det går de gode godt her i verden, fornægter Verdens Gang, *the way of the world*, og er derfor en vederstyggelighed for en ret komediedigter. Sådanne opbyggelige produkter er på én gang løgnagtige (det *gør* det jo ikke!) og uetiske (behøves der da belønning og udsigt til succes for at lokke godhed ud af os!).

Ligesom tragedier med såkaldt Poetisk Retfærdighed bød Aristoteles inderligt imod (*Poetikken*, slutningen af kapitel 13). Men endnu den dag i dag grasserer den frygtelige misforståelse er, at græsk tragedie i grunden er en kunstform, der demonstrerer, at det går de gode godt her i verden.

Men tilbage til komedien. For komikeren at se overvurderer både satirikerens med sine hånende opsange og sentimentalisten med sine dydige lokketoner menneskenes evne til at forandre, eller ligefrem forvandle, sig. Komikeren er jo ironiker, ”naturalist og kyniker”. Det var den hegelianske tænker og digter Fr. Th. Vischer (1807-1887), der i sin *Æstetik* fastslog, at ”komikeren nødvendigvis også er naturalist og kyniker.” Qua kyniker afslører og demaskerer komikeren – ligesom antikkens kynikere med Diogenes i spidsen (300-tallet f.Kr.). Qua kyniker og naturalist afslører komikeren vor fællesmenneskelige dyriskhed. Dette beskæmmende faktum afslører komikeren, ja, men med finurlighed, hvorimod satirikerens afslører det med skadefryd.

Men misforstå nu ikke denne grænsedragning, for naturligvis kan både aristofaniske og klassiske komedier rumme satire, endda heftig og målrettet satire. Jeg taler her om hele den satiriske vision, altså en mentalitet og dens måde at se verden og mennesker på.

Den komiske vision er et våben mod menneskesamværets nedsmeltning og mod kaos og kapitulation i vores sind. Med L. J. Potts’ ord (Potts 1948 s. 44):

”Tragedien er den menneskelige selvagtelses bolværk mod de overmenneskelige eller umenneskelige kræfter, der trænger sig ind på os fra alle sider. Komedien er vort tilsvarende våben mod de adspaltende kræfter **inden** for det menneskelige samfund, og mod anarkiets og selvopgivelsens smittekim i vort eget sind.”

Potts har netop den filosofi, at *comedy* opretholder det organiske, forstået som det anti-kaotiske. Potts' lille, beskedne bog *Comedy* er i det hele taget eminent til at vise, hvad der filosofisk og psykologisk er på spil, når vi studerer komedie og satire.

Det er et usundt træk ved vor tid, at den satiriske vision mere og mere synes at fortrænge den komiske, både i reklamer og på film og blandt stand-up komikere. At hengive sig til lede ved "de andre", at give efter for sine æstetiske idiosynkrasier, er ikke humor, men det stik modsatte af humor. At det hænger sådan sammen, kan jeg kortest vise ved en henvisning til Freud:

Det, som humoren ifølge Freud formår at præstere, er økonomisering med heftige følelser (*Affekte*):

"Arterne af humor er uhyre mangfoldige, afhængigt af, hvilken følelse der økonomiseres med til gunst for humoren: om det er medlidenhed, vrede, smerte, rørelse eller en anden."

Blandt de andre nævnes "rædsel og lede". I vor dagligdag er det i regelen vrede, humoren går ud over.

Efter disse bemærkninger om komisk til forskel fra satirisk og sentimental, og om vrede og lede overvundet af humor, kommer da sangen fra *Freden*:

*Jeg glæder mig i denne tid;
nu har jeg smagt den sidste bid
af krigerprovianden.
Jeg fandt ej fryd ved kampens skrald;
derhjemme, ved et lifligt bål
blandt vennerne jeg fandt den.
At se hvor langsomt bålet glød
i nattens mørke brænder ned
(vi sanked vores kvas og stød,
da sommeren var tør og hed)!
At ta' de agern man kan finde,
i bålet riste dem, og glad
ta' mod et kys af sin slavinde,
imens ens kone er i bad!*

*Der er ingenting så dejligt som når såningen er endt,
og så himlen sender finregn, og ens nabo kigger ind:
"Komarchides, gamle svinger, hvad skal vi to finde på?"
-- "Jeg har lyst at bælle i mig, nu da himlen gør os godt.
Kone, kog os tre mål bønner, og bland godt med hvede i;
bent mig også nogle figner! Sig til Syra, at hun skal
kalde Manes hjem fra marken, han skal gå og varte op:
det er håbløst at beskære sine ranker nu i dag,
eller hakke mellem rækkerne, når jorden er så klæg."
-- "Hov, derhjemme, kom herover med to drosler og en spurv!
Der var også noget tykmalk, fire stykker haresteg -
hvis da ikke den dér løkat åd det hele nu i nat;*

*der var godt nok støj derinde, vælten rundt og hvad ved jeg.
Send de tre herover til os, og giv ét til gammelfar!
Bed Aischinades om myrtegrene, dem med frugter på!
Og når nu I er på vejen, indbyd så Charinades
til at drikke til han segner,
nu da himlens nåde regner
over vore marker ned.”*

Konen tager bad, for at hun kan være lækker, når manden kommer ind efter balfesten med vennerne. Som en forret til dette renskurede put, kysser jeg lige slavinden, ”and when I kiss, they want some more” (som Marlene Dietrich sang).

Resten af det stykke, der er citeret her, handler om vennehygge i det regnvåde græske efterår, hvor naboen kommer over og sætter fut i Komarchides’ husholdning; Komarchides (navnet betyder Landsbyanfører) kommanderer markarbejdet indstillet til fordel for spisegildet; han gider dog ikke selv kalde slaven Manes hjem, ja, han gider ikke engang selv bede den syriske slavinde kalde Manes hjem!

Der er tale om et vist sammenskud, så naboen råber hjem til sig selv efter kød til menuen. De bor åbenbart nærmest i hovedet på hinanden. Det er et rent mandegilde, beskedent og nært; de drikker, fordi det regner. Man fornemmer velvære ved dette bondeliv, med konen, med den gamle far og med guden, der regner – *nu da krigen er ovre*.

Hegels ovenfor citerede udsagn om Aristofanes som vejviser til menneskelivets afgrunde af lækkerhed får en fin humor ved foreningen af det professoralt besindige *kaum*, næppe, og den swabiske forstavelse *sau-*, svine-. Der er imidlertid ikke tale om, at de typiske aristofaniske mænd er grise, endsige svin. Komarchides og de andre fredsfejrende bønder-børn er ikke skamløse, de er skamfri.

Kulsvierne er en typisk Aristofanes-komedie, derved at den angriber – angriber de dårligdomme, der hjemsøger staten (*polis*); og den store, altoverskyggende dårligdom er, under Den Peloponnesiske Krig (431-404), krigen. Komedien *Freden* er atypisk, ja, enestående blandt de 11 bevarede Aristofanes-komedier, derved at den er celebratorisk; den fejrer, at en fred er forhandlet i hus (Nikias-freden).

Fantasi og parodi, fantasi og begær, fantasi og fællesskab

I Aristofanes’ dage levede der i Athen en mand ved navn Filóstratos. Filostratos var (som det hedder i en antik kommentar, et såkaldt scholion) ”pigeudlejer og laps”, med andre ord en pomadiseret og velevkiperet *pimp*, altid til tjeneste med en dame eller en lille ung mand (en *pais*) til trængende herrer med penge.

Filostratos havde på grund af sine professionstypiske egenskaber – han forenede hundens skamløshed med rævens snuhed – fået sit pæne borgerlige navn, der betyder noget så patriotisk som Hær-ven, skiftet ud med øgenavnet Hunde-ræven, på græsk *Kyn-alopex*. Ja, de altid indfaldsrige athenere havde endda været så gode at sætte sex-leverandørens *Kyn-alopex*-navn i hunkøn. Tæve-rævinden hed den stakkels mand nu i handel og vandel!

Og der er det fine ved et navn, at det ikke bare sammenligner (alfonsen er *som* en hund og ræv), men identificerer (alfonsen *er* en hund og ræv). For den komiske fantasiaktivitet er det en afgørende gevinst, når identifikationens sammensmeltning indtræffer; identifikationen er nemlig organisk og så at sige *groet* ud af den betegnedes væsen på en måde, som en sammenligning, der altid vil fremtræde som et mere eller mindre søgt åndsprodukt, aldrig kan blive.

I *Kyn-alopex*'s noble tilfælde er identifikationen endda fuldkommen uoprykkeligt forankret, idet den har metaforen/ordspillet/vittigheden med sig. Det har den, fordi *kyón*, hund på græsk, ifølge en veldokumenteret sprogbrug, også betegner det mandlige lem, med andre ord den legemsdel, hvis servicering Filostratos har viet sit liv til. I og med at alfonsen kaldes en hunhund, kaldes han *samtidig* en pik. Dog, tro nu ikke, at grækerne kun bruger sådanne skam-metaforer om penis; den benævnes også ”kikærten”, ”bygkornet”, ”figenen”, ”skibssnabelen”, ”halen”, ”senen”, ”pløkken”, ”køllen”, ”tovet” og ”pipfuglen” (det sidste, *pulí*, er nu nygræsk).

Øgenavnet *Kyn-alopex* (femininum) er blevet til ved en dobbelt krydsning af
(1) menneske og dyr (og dyret hunderæv er ydermere et dobbeltdyr, et fabel- og drømmevæsen, en freudsk *fortætning*, ligesom en kentaur) og
(2) maskulint og feminint.

Denne dobbeltkrydsning stiller for vore øjne et prægtigt produkt af grotesk fantasi, med rødder langt nede i dyriske metaforer og fälliske vitser.

Verdenskomikkens vel nok berømteste eksempel på seksuel frustrationskomik finder vi i Aristofanes' *Lysistrate*. Der dukker så *Kyn-alopex*, Hr. Tæve-rævinde, pludselig op. Alfonsen havde nok helst været fri for sådan at blive inddraget i den sceniske hurlumhej, men Den Gamle Komædie spotter med navns – eller øgenavns! – nævnelse. Aristofanes sætter navn og adresse på, og ingen, heller ikke de fornemste, har i det hundredår, da det athenske demokrati stod i blomst, kunnet vide sig sikker over for dette overordentlig hårdtslående dionysiske revseapparat: Den Gamle Komædie.

En yngre athensk ægtemand er udrustet med et talende navn, det *højt* talende navn Bollerup, Kinesias på græsk; der var den igen: *nomen omen*, et navn er et varsel. Kinesias bærer rundt på en erektion, der for alle afslører, at vi her har at gøre med et af de virkelig hårdt ramte ofre for den sex-strejke, som alle Grækenlands husmødre har sat i værk for

at få den frygtelige krig mellem Sparta og Athen standset. Bollerups kone, som bærer det erotisk-poetiske navn Myrte – Myrrhine på græsk – har på det punkt i komedien, hvor vi kommer ind, manipuleret og frustreret den erigerede gennem et langt optrin: Nå nej, jeg skal *lige* ind efter en madras... Nå nej, jeg må *lige* have noget salve... Og til allersidst smutter Myrten væk, ud i kulissen.

Der står han, og der står den, hvad kan han andet end at bryde ud i en arie? I komedier og anden komisk litteratur tiltrækker sjofelhed og parodi på høj stil nemlig hinanden. De laveste organer søger sammen med den højeste stil, så at vi i den mest ekstreme grad får det komikkens grundfænomen, at realitet kommer op at skurre mod idealitet. Kinesias synger (*Lysistrata* 954ff.):

*Jammer og klage! Knald uden mage!
Den lækreste steg, hun er løbet sin vej.
(Han kaster et søgende blik op blandt publikum:)
Kynalopex! du grosserer i sex,
kom med det samme,
lån mig en amme,
tøsen her må ha' sig en tår ...*

Dette er en parodi på en eller anden patetisk tragediesang om et moderløst pigebarn, som martres af en på én gang fysisk og sjælelig nød. Men her i Kinesias' mund er der sket et par bemærkelsesværdige kortslutninger, idet nemlig ”pigebarnet”/”tøsen” har skiftet henvisning og nu går på mandens dameløse lem (den græske tekst er umisforståelig), hvorved højtragisk *pathos* bliver heftigt understrømmet af fallisk og lavkomisk *bathos*, mens musikken spiller og den oprindelige tragediemelodi næppe er ændret en tøddel.

Komik foretager overgreb, den insinuerer, den er af væsen vilkårlig, men på en højst reguleret måde; komik er syret, men styret; og i overensstemmelse med tragedieparodiens logik, dvs. dens tvingende nonsens, dens inderligt logiske skin-logik, bliver de damer, som natklubejer Tæve-rævinde lejer ud (*Kynalopex, du grosserer i sex, kom med det samme, lån mig en amme!*), da forædlet til ammer for den... lille... pige. Luderne er ved et snuptag blevet til noget så respektabelt som ammer. Hvorfor? Fordi Bollerups trængende lem havde antaget identitet af en tørstende pigelil.

Hele denne omprogrammering kan kun finde sted så lynhurtigt og så blinkende anskueligt, fordi Kinesias, ligesom alle andre mandspersoner i Den Gamle Komædie, i hvor han går og står, bærer en kæmpemæssig læderfallos. Den komiske fantastik er både i sine midler – sin tvingende kombinatorik – og i sit indhold – specielt den hedonistiske fredsutopi – gennemfarvet af den kendsgerning, at komedien har sit udspring i landlige fallos-optog for vinguden, vækstguden, fantasiguden Dionysos.

Lån mig en amme! synger Kinesias. At bede nogen om at amme en penis erectus ville, om jeg så må sige, være at trygle dem om at sende væske i den gale retning; men sådan er det med komik og med drømme: I medfør af det, vi kalder primærprocestænkning, kender vittigheden ikke – eller den foregiver legende, at den ikke kender – forskel på frem og tilbage, plus og minus. Og både drømme og komik betjener sig i udstrakt grad af den forskydningsteknik, som Freud kaldte *fremstilling-ved-hjælp-af-det-modsatte*. Herunder hører ironien, samt den ironiske procedure, der hedder parodi.

Ironien er, med al sin indlevelse, uhyre ydmyg over for det ophøjede – så ydmyg, at den ironiske parodi allerhelst bare gør sig til et ekko af det tragiske forlæg og repeterer dets store ord med så få ændringer som overhovedet muligt. Ironi er pseudo-kooperation, ja, pseudo-identifikation, men pseudo-momentet skal være så godt skjult, at den ironiserende ikke kan hænges op på det!

Da komedien i et omfang, som vanskeligt kan overbetones, er det ironiske drama, er det vigtigste udstyr for en komedie-nyder at medbringe: et sikkert begreb om, eller i alt fald en sikker fornemmelse for, ironi. Ironi er en hjertelig, *lidt* for hjertelig, samtale (omtrent Søren Kierkegaard [1813-1855]). Det er ikke nok at sige, at ironi er ”at sige det modsatte af, hvad man mener”. Det modsatte er nemlig, i tilfældet ironi, ikke snart positivt, snart negativt. I ironien er det modsatte, altså det man siger, positivt (og sødt og hjerteligt), hvorimod det, man i grunden mener, er negativt (angribende og underløbende). Men denne negativitet, dette pseudo-moment, er kun antydnet ved *hårfine* ironisignaler (”nej da, Niels” og andet lignende fra denne righoldige skuffe). Så kan ironiens offer nemlig ikke protestere, da det begribeligvis er mod Spillet Regler at protestere over hjertelighed. Så sidder han i saksen, ikke rævesaksen, men rævens saks.

Komik og drøm har altså grundlæggende ligheder. Det var da også med basis i sine opdagelser fra *Drømmetydning* (1900), at Freud så sig i stand til at skrive *Vittigheden og dens relation til det ubevidste* (1905). En af Freuds venner havde ligefrem bemærket, hvor mange af alle de i *Drømmetydning* tydede og analyserede drømme der samtidig var ordspil og vittigheder. Drømme ligner vitser, derved at de anvender de to typiske vits-teknikker *fortætning* (kendetegner ordvittigheder, hvor det vittige ligger i ordvalget, *in verbo* med det latinske udtryk) og *forskydning* (begrebsvittigheder, hvor det vittige ligger i sagen, *in re*).

Dog er der, som fremhævet af Freud, den forskel på disse to mentale mekanismer, at drømmen er asocial, men vittigheden udpræget social, ja, så publikumsafhængig, at vittighedens producent helt fra undfangelsesøjeblikket medtænker tilhøreren: Han indkalkulerer virkningen på ham, endnu mens vittigheden falder ham ind. Den vittige giver den anden en gave, som han imidlertid vil have tilbage igen; gaven skal leveres retur i form af en overgiven latter. Først ved afsmitning – ved bagslag – kan den vittige nemlig komme til at le selv. Her sker så det, at der mellem disse to på deres sted i den store

fremmede verden opbygges en topersoners lattermenighed gennemsyret af latter-*enighed*. Ligesom det skete på et titusindtalligt makroplan i Dionysos-teatret i Athen.

Skal vi tale lidt mere konkret eksemplificerende om vits, kommunikation, latter og socialitet?

Metaforen er et fantasiprodukt (*meta-phorá*, på latin *trans-latio*, betyder over-førsel, overførsel fra det ligefremme til det billedlige betydningsfelt), men det er vittigheden også. I kraft af det fænomen, man har kaldt *bi-sociation*, har vittigheden det særlige og herlige ved sig, at så længe vittigheden hersker, så længe der er vittighed i luften, lige så længe bliver det behandlede fænomen – skal vi sige ”det behandlede fænomen” er bryster-og-bag-der-stimulerer-til-berøring?! – ikke som normalt *as*-socieret med én enkelt referenceramme – enten overført eller ligefrem, enten begrebslig eller sanselig – nej, i vittighedens rige bliver begivenheden *bi*-socieret, dvs. dobbelt-forbundet, med to referencerammer, *både* begrebslig og sanselig. Vittigheden er grænsenedbrydende og fusionerende.

Den unge dame i filmen siger: ”I’m a big girl by now.” Cary Grant svarer, vittigt bisocierende ordet ”big”, som han stikker i to kontakter på én gang: ”Yes, in all the right places.” Bemærk, at vittigheden går kort, let og helst tilsløret til værks: Forfører Grant *siger* ikke engang det ord, ”big”, ved hjælp af hvilket han producerer sin elegante lille frækkert. Producerer og producerer... er det ikke den unge dame selv, der varmer op til vittigheden? I så fald har vi kommunikativ kompleksitet på højeste plan!

Bisociation kendetegner metafor, drøm og vittighed og er begribeligvis døden for den videnskabeligt skarpt sondrende og omhyggeligt udredende tanke – det skulle man i alt fald tro.

Fra disse amerikanske Bollerup’er må vi tilbage til den athenske! Der er altså en social og konstruktiv dimension i disse drømmelignende åndsprodukter, hvor samfundsundergravende deres indholds tendens ellers kan være, ja, det er i høj grad netop den fælles – gaveudvekslende – nydelse af denne fjendtlige tendens, der grundlægger de leendes venskab. Men da vi mennesker er hæmmede i et eller andet omfang og på et eller andet plan, så opbygges og trives venskabet omkring al denne grimhed bedst, hvis der over grimheden, obsceniteten og fjendtligheden er lagt et slør af forførende fantasibilleder. Ikke engang Kinesias’ sang er plat, så sandt som det er nobelt at anskue en luder som en amme og en pik som en pige.

Et par lærde øjenbryn rynkedes, da jeg i min disputats *Komediens Kraft* kaldte Aristofanes ”den første og største komediedigter”. De lærde tænkte: ”Er det en antiksværmer, vi her har for os?” Men den mening står jeg nu ved, og det gør jeg af mange grunde, bl.a. fordi jeg ligesom romantikerne er dybt betaget af hans dramaers leg med metafor og anskuelig

allegori. Denne ”overskummende livsfylde”, *überschäumende Lebensfülle*, er det allerede forbi med i Aristofanes’ to sidste komedier, og i Den Ny Komædie små hundrede år senere er disse midler – denne skinlogiske galimatias med et overfyldt kønsorgan, der må drikke af ammens bespændte bryst, og denne prælogiske drømmepoesi med Fred, der kan søbes, så tømmermænd fordufter – aldeles utænkelige, som sagt.

Det betyder ikke, at Den Gamle og Den Ny Komædie er *væsens*forskellige. Der skete blot det, at galskaben gik under jorden, trak sig ind i genrens blå grotter:

Komædiens morgendrøm

Man siger ofte (og med betydelig ret): Den Gamle Komædie udspiller sig i staten (*polis*), medens Den Ny Komædie udspiller sig i huset, storfamilien (*oikos*). Men se, hvordan begge de ovenfor citerede stykker fra Aristofanes, både sangen fra *Kulsvierne* og den fra *Freden*, befatter sig med huslige og familierelaterede emner. Dikaiopolis i *Kulsvierne* lægger i komædiens første scene ud med et forsøg på at skabe fred i staten, men da det viser sig umuligt, resignerer han og nøjes med en privat fred i *oikos* (”en fred for mig selv”). Sådan er det med *polis* og *oikos* i dén komædie, Europas ældste. I *Freden* kommer *oikos* ind, fordi denne komædie fejrer freden som en tilbagevenden til gårdene, husene, markerne, haverne, vennerne, kønslivet ”derhjemme”. Jævnfør også Dikaiopolis’ ord ”vel kommen hjem til bedriften igen”.

Der er *alligevel* et godt stykke fra disse to komedier (og også fra den huslige åbningsscene mellem far og søn i *Skyerne*) til Menander-paradigmets *oikos*-komædier om *love & money*. På Aristofanes-komædiene kan vi hæfte etiketten Den Politisk-Poetiske Komædie. På komædiene i Menander-traditionen – altså den, der går hen og bliver Europas klassiske komædie og hvis skabeloner endnu hygger om os i dagens *sit-com* på tv – sætter vi mærkatet Den Erotisk-Økonomiske Familiekomædie. Idet vi håber, at de ironiske herrer, der er ophav til disse dramaer, vil tilgive os vort trangbrystede behov for etiketter...

Forskel er der, men ingen komædie kan undvære frække, snarrådige, ukonventionelle personer. I Den Gamle Komædie er det mest bønder og husmødre, der står for den frækt resolute gennemførelse af Den Store Plan. I Menander-komædiene små hundrede år senere er frækheden projiceret ud uden for klasserne; de intrigerende og manipulerende er nu slaver.

Dette kan kaldes en borgerliggørelse af komædien (de ”grimme” er ikke borgere mere). Men det skal siges, at det er i Den Ny Komædie – Menanders og alle hans efterligneres stykker – vi får de store, undertiden dybe slaveskikkelser, rene kyniske filosoffer. Plautus’ Pseudolus i den komædie, der bærer hans navn – som betyder Løgnogfidusius – er en af

verdenslitteraturens fineste slaveskikkelser; typen kaldes *servus callidus*, durkdreven slave. Holberg har en række uimodståelige Henrik'er – og Pernille'r ikke mindre.

Den store intrigemester gennemskuer alle illusioner, også sine egne. *Fortuna* – tilfældet, heldet, lykken – har lige spillet Pseudolus et afgørende brev i hænde, og så lader Plautus ham i en monolog filosofere sådan her (674-687):

Nu kan jeg give partiet som praløv og som den store strateg! For det var pudsigt nok, alt var jo planlagt skridt for skridt, for at få pigen ud af koblerens kløer, alt arrangeret, prioriteret, dobbeltgarderet, lige efter mit hoved. Men sådan går det altså: Hundrede snedige generalers planer er der én, der kan puste omkuld, det er Heldet, Fortuna... gudinden, I ved.

Ja, det er hele sandheden: Hvis man kan udnytte Heldet, så bliver man en stor mand, så siger vi alle sammen, at det er forstand, der gør det. Når vi ser et menneske, der har held med sine planer, så siger vi til hinanden, at han er vel nok fremsynet... ja, ja; men den mand, for hvem noget falder uheldigt ud, ham kalder vi en fuskere. Vi kan selv være fuskere, kan vi, vi er jo til nar for os selv, men vi ser det ikke: Vi ønsker os så brændende en ting, et eller andet... som om vi kunne vide, hvad der tjener os bedst. Vi forsøger det sikre for det usikre. Og hvad sker der? Alt imens vi kæmper og vi lider, sniger døden sig nærmere på os, hele tiden...

Nu skal jeg ikke filosofere mere! Jeg taler gennemgående for længe og vover mig for langt ud.

”Pigen ud af koblerens kløer”: Pseudolus’ unge herre er blevet dødeligt forelsket i en hetære, som holdes indespærret af en bordelvært. Intrigen går ud på at skaffe penge til at købe pigen fri. Kærlighed og penge, erotik og økonomi, det evige dobbelttema.

Komediens univers er, som den filosoferende slave skildrer det: behersket af *Fortuna*, det blinde, lunefulde, moralsk indifferente og ikke mindst *ironiske* tilfælde eller held. List består da i evnen til at behandle tilfældet med kunst, hvilket på græsk udtrykkes med et rim: at behandle *týche* med *téchne*. Man har også vendingen ”at korrigerer tilfældet”, og just dette udtryk bruges i talrige komedier, antikke og yngre; det hedder *corriger la fortune* i de franske gavtyve- og grinebiderkomedier. I Terents’ *Brødrene* siger en person (739ff.):

Menneskenes liv er ligesom et terningspil: Hvis man ikke får det kast, man mest sidder og mangler, så må man **med kunst rette op på det, man ved et tilfælde får.**

At *Fortuna* er en ironisk gudinde, viser sig derved, at listen, netop den allermest udspekulerede list, gang på gang overlistes. Jf. Pseudolus.

I den klassiske komedie – altså fra Menander og frem – kommer refleksion og retorik nedefra, det er underklassen, der kan tænke og tale, guldkorn og bonmots udtales forbavsende tit af slaver og tjenere. F.eks. var det en slave hos Menander, der sagde: ”Den, guderne elsker, dør ung.” Nok kan man komme et langt stykke med påstanden om, at komediens ånd er anti-intellektualistisk; man kan henvise til al satiren mod de kloge som rigide og kontaktforstyrrede, og mere generelt kan man tænke på komediens af væsen usystematiske, vilkårlige og tilfældige behandling af alt muligt.

Dog, på underfundig og ironisk vis ligger der en systematik i den komiske usystematik; den ligner noget, man priser hos fine damer: skødesløs elegance. Desuden må det ikke overses, at alle disse filosoferende slaver er sympatiske skikkelser, som det er meningen, vi skal lytte opmærksomt til. Så man kan visselig ikke påstå, at komedien – frøperspektivets drama – lægger overblik, skarpsindighed, selverkendelse eller slagfærdighed for had. Tværtom!

Terents' komedier er fortrinligt oversat af Otto Steen Due. Men af Plautus' 20 komedier foreligger kun meget få tidssvarende fordanskninger, og af de to romere er det Plautus, der har mest socialkritisk saft og kraft. Jeg tror, jeg bedst kan give en dansk læser et indtryk af ånden i denne samfundskritik ved at anføre en passage af Holberg – Plautiberg kaldet:

Tjener-dialektikken fejrer triumfer i anden akt tredje scene af Holbergs *Mascarade*, hvor Henrik, i den store dyst mellem gammel og ung, ender med at trænge Jeronimus langt op i en krog, hvor meget den gamle så end ”løfter paa sin Stok”.

JERONIMUS: Kan dit Beest ikke movere dig, uden det skal skee ved Dantz? Kanst du ikke gjøre nyttigt Arbeide og deraf bekomme sund Motion?

HENRIK: Jeg kan movere mig med at dantze, jeg kan ogsaa movere mig ved at hugge Brænde; men ved den ene Motion kan jeg arbeide mig en Hypochondrie paa Halsen, thi man hugger ikke Brænde med Lyst, **men ved den anden [altså dansen] kan jeg fordrive en Sygdom, efterdi den er blandet med Glæde.** Jeg vilde ønske, at vi kunde tage Kudsken og Hestene med ind paa Mascaraden, at de stakkels Beester ogsaa kunde have nogen Tidsfordriv og nogle gode Timer blandt saa mange sure Dage.

Udtrykket ”de stakkels bæster” synes at omfatte både heste og kusk! Hvis en forfatter har talent for at lægge den slags uhøjtidelige underfundigheder ind i sine tekster, dvs. holde deres alvor i balance med selvironi, så kan han komme af sted med at aflevere ganske megen forkyndelse i en komisk tekst, uden at nogen vil ømme sig over at skulle lægge øre til. Hør også, hvordan den afbalancerede parallelbygning af sætningerne afspejler en rolig og vægtig selvbeherskelse, i kraft af hvilken tjeneren langt overgår sin koleriske herre. Og – det ved vi fra Freud før – kan man overvinde vrede, i andre eller i sig selv, har man demonstreret humor, hvad komedietilskuere til enhver tid beundrer og applauderer. Den humorfulde ler de *med*, den vrede ler de *ad* og *mod*.

Mascarade II 3, som vi netop citerede fra, er et eksempel på det, der på græsk hedder en *agon* (betonet som ’melon’), dvs. en dialog, der er kørt op i en spids og er blevet en væddekamp, en dyst, der må og skal afgøres. Hvis man vil organisere en sådan *agon*, skal man huske at få en tredje person med, for at han kan komme med sjove kommentarer; det tekniske udtryk for en sådan er *tertius gaudens*, tredjemanden der morer og hygger sig. Det er den irriterende type – lige ud af livet – der står og nyder at dyse ironisk støvregn ned over hedsporerne. Tredjepersonen kan også fungere som besindig og midtsøgende opmand og kampdommer, hvad der ikke udelukker let patroniserende ironiske

bemærkninger til kamphanerne. Hos Holberg hedder denne ræsonnable mand, dette talerør, Monsieur Leonard. Her i *Mascarade* udtaler Leonard, da kommunikationen mellem Henrik og Jeronimus har fået trange kår:

Unyttig Tidsfordriv og Børneleg ere undertiden saa fornødne for visse Folk som Mad og Drikke, og Mascarader, foruden at de forfrisker tungsindede Folk, ere af en sær artig Invention, thi de forestiller Menneskene den naturlige Lighed, hvorudi de vare i Begyndelsen, førend Hovmod tog Overhaand, og eet Menneske holdt sig for god at omgaaes med et andet; thi saalænge Mascaraden varer, er Tieneren lige saa god som Herren.

I smuk overensstemmelse med de græske og romerske moralfilosoffer, han øser af (især Cicero [106-43] og Seneca [1 f.Kr.- 65 e.Kr.]) omtyder Holberg her det unyttige og viser, at det er naturligt og således alligevel nyttigt, lige så nyttigt som mad og drikke; ja, i visse tilfælde, nemlig for melankolikere, er dette unyttige pjat ligefrem nødvendigt. *Naturlig* er nøgleordet; maskeradernes børneleg ”forestiller” menneskene den oprindelige lighed, dvs. maskeraderne er et vindue til den tabte lykke, som det stadig er menneskenes pligt at holde sig for øje og efterligne i en livsførelse uden hovmod (fik du den, svoger Jeronimus!). Derfor er maskeraderne ifølge Leonard en særlig *artig*, dvs. fin og forædlende, opfindelse. Det ligger lige for her at sammenligne den rationalistiske naturretsfilosof Holberg med romantikeren og jungianeren Northrop Frye (1912-1991), når denne i forbindelse med Shakespeares komedier taler om ”dén litteraturens arketyperiske funktion at visualisere begærets verden som den ægte verdensform, som menneskelivet søger at efterligne.” Længere er der alligevel ikke mellem klassik og romantik, i alt fald ikke når det drejer sig om at betragte naturen som norm.

I begyndelsen var ligheden, siger Leonard, dvs. naturen gennemsviede de menneskelige relationer. Denne urkommunistiske guldalder – *aurea aetas* på latin – da Saturnus havde magten, lå ”i begyndelsen”, dvs. i fjerne mytiske tider, og er for længst gået tabt. Men den kan genvindes i glimt i maskerader og karneval – og i den december-fest, som romerne kaldte Saturnalierne. Guldalder-postulatet er et vigtigt moment i antikkens lære om lighed og naturgivne rettigheder, således hos menneskeretstænkeren Seneca.

At vende tilbage til denne barnlige naturtilstand, som var uden hovmod og misundelse, ja, faktisk var en (s)tilstand uden samfund, lov og politik, dér har vi komediens og satyrspillets morgendrøm.

”Komediens og satyrspillets” skriver jeg. Satyrspillet var den ”legende tragedie”, som en tragediedigter satte op lige efter de tre tragedier, han bidrog med til den pågældende fest. Derefter fulgte komedierne, skrevet af en digter med speciale i dem. Sådan forløb festen – altså *altid* tragisk før komisk. Det er forståeligt, at satyrspillet spiller en vis rolle hos mange nutidige fortolkere, når de vil leve sig ind i, hvad athenerne *virkelig* oplevede ved dramafesterne. Men hos Aristoteles figurerer satyrspillet ikke som noget tredje på linje med tragedie og komedie (han hentyder kun til det i *Poetikens* kapitel 4 i forbindelse med sine bemærkninger om tragediens oprindelse).

Misforholdet mellem illusion og virkelighed

Vi forsker i den helt særlige følelse, som vækkes af komiske optrin, både i livet og på scenen – og når vi siger ”scenen”, inkluderes lærredet og skærmen. Idet vi her fokuserer på latteren *ad* den latterlige, ikke på latteren *med* den komiske og humorfulde, spørger vi: Hvad er det for en smag, vi som leende får i munden? Den komediefølelse, vi søger, er givetvis en sammensat størrelse, og man frygter at være for håndfast. Med inspiration fra Platons dialog om lyst, *Filebos* (47d-50d) sætter vi, at komediefølelsen har noget at gøre med misundelse. Den tanke låner vi fra Platon. I det hele taget er det, som dette bidrag har at melde om det komiske, dets filosofi og psykologi, i altovervejende grad afhængigt af antikke tænkere: komediedigterne selv, Platon, Aristoteles og diverse retorer, græske såvel som romerske.

Misundelse altså. Hvad er det nemlig for typer, vi ler ad i komedierne? Det er *ikke* afmægtige, stammende, bondske tåber, der lige er kommet ind med firetoget, og som nogle velrettede latterkaskader hurtigst muligt skal kyse hjem igen, så den gode smags samfund og de lækre typers fællesskab kan leve selvbekræftet videre. Komedien ler ikke ad mennesker på nulpunktet. Komik kræver en form for storhed, hvad der siger sig selv, hvis det komiske – som jeg er overbevist om – beror på en spænding mellem reel fremmedbestemmelse og indbildt selvbestemmelse. Et menneske på nulpunktet bilder sig jo ikke ind at bestemme noget som helst selv!

Dette er, hvad jeg, med hjælp fra mange forgængere, er kommet frem til: *At det komiske opstår i spændingen mellem indbildt selvbestemmelse og reel fremmedbestemmelse* (eller måske er den korrekte form her: *fremmedbestemthed*). Vi bilder os ind at være individer, originale og ny; men komisk betragtet er vi typer, determineret af alder, køn og profession, og henvist til, som marionetter, at gøre det, der er typisk for vores køn, alder og profession. Vi bilder os ind at kunne planlægge; men den virkelighed, vi ønsker at forme og styre, er tilfældig, lunefuld og drilsk. Endelig begår vi den fejl at bilde os selv ind, at vi kan hæve os over den realitet, som vi dog er uhjælpeligt plantet i: aggressionens, appetittens og kønsdriftens realitet og det pulserende begær efter at slå, efter at spise sig mæt og efter at få udløsning.

Platon siger, at den komiske lider af falsk selvforståelse. Vi udlægger ham: Det vi ler ad, er usikker sikkerhed og smålig storhed. Dem vi ler ad, er mennesker, der bilder sig selv og andre ind, at de har noget, som de ikke har i virkeligheden. Og det mis-under vi dem, det under vi dem ikke. De komiske er altså på én gang selvbedragere og bedragere, de er både fremmedbedragere og selvbedragere. Det er noget fundamentalt ved den komiske menneskebetragtning, at de latterlige er personer, hos hvem disse to ting ikke kan skilles ad. Jævnfør Molières hykler Tartuffe, som selv betages, ja, forføres, af den hellighed, han

ville betage andre med. På græsk findes der et ord, som spænder over begge aspekter, altså både fremmedbedrag og selvbedrag – ordet er *alazón*. Det modsatte er en *eiron*, en nøgternt smilende selvformindsker, en virkelighedskompetent ironiker (dette ord kommer netop af det græske *eiron*).

De lattervækkende personer har ligesom stjålet den vældige rigdom, skønhed eller menneskelige fortræffelighed (*areté* siger Platon), som de går rundt og paraderer. De er ikke kommet ærligt til deres identitet; og det, vi taler om, er just den del af deres identitet, som de selv lægger størst vægt på. Penge, fysik og format (*areté*) er de tre tilværelsesområder, det drejer sig om.

Det er altså sådan, man tegner komediemennesker: Linjen føres ude fra samfundet (pengene, statussymbolerne) ind mod og ind i personen, hans ydre og indre (fysik og format). Familieforhold, alder og job betyder uhyre meget, hvis man vil tegne komiske mennesker, hvorimod det i en tragedie er mindre væsentligt, ja, måske skærende irrelevant at gå ind på, hvad en person laver og tjener, eller om han er ungkarl. Komediens anskuer mennesket som undergivet den sociale sandsynlighed og rimelighed, hvorimod tragedien søger det vidunderlige i den mulighed, at et menneske kan blive helt og frit ved at blive tilintetgjort socialt. Vi har altså en social over for en anti-social tilværelsesbetragtning i de to genrer i europæisk teater – og livsfilosofi.

Penge, fysik og format, dette er de tre trin på den komiske trappe. Komediens menneskeskildring inddrager altså både noget sanseligt og æstetisk og noget moralsk og intellektuelt, men ikke mindst det første. Æstetikken dominerer – som det ses af følgende betragtning: List er noget, man kommer meget langt med i komedier, og listen går forbavsende ofte ud på at manipulere med den anden persons billede af sig selv som kønsvæsen. Sig til ham, han er smuk; fasthold mod alle ydre tegn, at det er smuk han er; blæse være med hans klogskab og godhed, det er smuk han er. Fortæller du ham det, så skal du se, han giver sig. Drømmen om egen dejlighed, det er hans bløde, ja, det er hans blødeste punkt. Det ved komikeren, for ”komikeren er nødvendigvis også naturalist og kyniker”.

Optaget som han er af alle projektioner, som vedrører køn og kønsroller, vil komediedigteren se det som en kær pligt at vise æstetikken, altså det kvindelige eller i alt fald umandlige princips, magt over netop manden, og jo hårdere egenskaber der behersker mandfolkets person og profession, desto mere komisk er misforholdet til et blødt punkt som dette med dejligheden. Det er f.eks. morsomt, når Aristofanes fremstiller et af Athens førende mandfolk, general Lámachos, som en koket herre, for hvem hensynet til hans hjelmbuskprydede facade vejer tungest af alt. Generalen er ør og udbryder: ”Det svimler for mit blik”, og hans modpol, den fredselskende bonde og kulsvier Dikaiopolis, svarer: ”Det dunker i min pik”. Dette ekko fra *skoto-dinió* til *skoto-binió* er ganske effektiv ironi, for ved udskiftning af ét sølle bogstav får bonden sat liv og

lyst op imod den hede hule mandighed (*Kulsvierne* 1218ff.). To diametralt modsatte livsformer konfronteres, skønt bondemanden, med al sin indlevelse, stort set ikke siger andet end, hvad patriotten havde sagt i forvejen.

Vel er det grelle træk, der fremtræder hos det komisk belyste menneske. Men ligesom det ikke var noget så ”småt” som forhutlethed, der tiltrak sig latter, er det heller ikke noget så ”stort” som ondskab; for *den komiske problemstilling er ikke: god contra ond, men snarere: smidig contra stiv, imødekommende contra selvhævdende, stil contra frase, fynd contra talestrøm, realitet contra illusion. Dette er den komiske og samtidig den klassiske optik, til forskel fra den renlivet moralske.* Det er dette menneskesyn, man som komiknyder må indlade sig med, og man kan lige så godt først som sidst gøre sig klart, at det stammer fra tiden før den politiske korrekthed.

I komedier er der én slags mennesker, der kan undgå at blive til grin; det er ikke de gode, det er heller ikke de anstændige og sanddru, det er dem, der kan spille komedie. For så vidt som komedier altså belønner komedianter, kan man sige, at den komiske vision har noget selvforherligende og selvførelsket over sig – hvor meget komedierne så end hænger narcissister ud. Så det giver god mening at hævde, at alt komisk teater, i og med at det handler om menneskers evne til at gå ind i komedien og spille komedien ud, er meta-teater, teater om teater, spil om spillere.

Litteratur

Aristofanes 2000-2006: *Samlede komedier I-III*, oversat af Kai Møller Nielsen. Odense.

Aristofanes 2002: *Skyerne på ny oversat af Ole Thomsen*. Aarhus. Første udgave (1982) indeholder en mindre monografi om Aristofanes' komedier.

Aristoteles 1969/1975: *Om Digtekunsten (Poetikken)*, oversat af Erling Harsberg. København.

Bergson, H. 1993: *Latteren*. Oversat af Else Henneberg Pedersen (første franske udgave af *Le rire* kom i 1900). København.

Bjørnvig, T. 1960: *Begyndelsen. Essays*. København.

Carter, L. B. 1986: *The Quiet Athenian*. Oxford.

- Coffey, M. 1976: *Roman Satire*. London.
- Dieterle, A. 1980: *Die Strukturelemente der Intrige in der griechisch-römischen Komödie*. Amsterdam.
- Dover, K. J. 1972: *Aristophanic Comedy*. Berkeley and Los Angeles.
- Friis Johansen, H. 1984: *Fri Mands Tale. Græsk litteratur indtil Alexander den Stores tid*. Aarhus.
- Friis Johansen, H. 1986: Den attiske tragedie. Den gamle komedie. I: Rudi Thomsen (red.) *Det athenske demokrati i samtidens og eftertidens syn*, bind I, s. 89-116 og s. 117-139. Aarhus.
- Frye, N. 1957: *Anatomy of Criticism*. Princeton, N.J.
- Gatz, B. 1967: *Weltalter, goldene Zeit und sinnverwandte Vorstellungen*. Hildesheim.
- Gelzer, T. 1971: *Aristophanes der Komiker*. Stuttgart. Sonderausgabe der RE.
- Halliwell, S. 2002: *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton and Oxford.
- Hunter, R. L. 1985: *The New Comedy of Greece and Rome*. Cambridge.
- Kruuse, J. 1934: *Det Følsomme Drama*. København. Disputats.
- Kruuse, J. 1964/1970: *Holbergs Maske*. København.
- Laird, A. (red.) 2006: *Oxford Readings in Ancient Literary Criticism*. Oxford.
- Lefèvre, E. (red.) 1978: *Das römische Drama*. Darmstadt.
- Leggatt, A. 1974: *Shakespeare's Comedy of Love*. London.
- Newiger, H.-J. 1957: *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes*. München.
- Platon *Symposion* 189c-193d (Aristofanes' tale om kærlighed til den eneste ene), oversat og kommenteret på www.oletvedskole.dk

Plautus 1987: *Plautus' komedie Pseudolus. Tosproget udgave med noter og kommentar ved Ole Thomsen*. Aarhus.

Potts, L.J. 1948: *Comedy*. London.

Preisendanz, W. und Warning, R. (red.) 1976: *Das Komische*. Poetik und Hermeneutik VII. München.

Sandstrøm, B. 1978: Komediens krop. En skitse til en historisk læsning af *Erasmus Montanus*. I: Olivarius, Olsen og Walter (red.) *Historien i dansk*, s. 68-90. København.

Schmidt, R. Kappel 2003: *Bakhtin og Don Quixote*. Aarhus.

Silk, M. S. 2000: *Aristophanes and the Definition of Comedy*. Oxford.

Terents 1982, 1984, 1985, 1986: *Eunukken, Phormio, Selvplageren, Brødrene*, oversat af Otto Steen Due. København.

Thomsen, O. 1986: *Komediens Kraft. En bog om en genre*. København. Disputats.

Thomsen, O. 2000: Freuds bog om vittigheden læst og anvendt som grundlag for en komedie-poetik. *Passage. Tidsskrift for litteratur og kritik*, vol. 34, s. 21-42. Nu tilgængelig på www.oletvedskole.dk

Thomsen, O. 2008: *Veje til Rom. Romersk litteratur fra Plautus til Juvenal*. Aarhus.

Thomsen, O. 2010: Drama and Society according to Aristophanes' (*Clouds* and) *Frogs*. I: Stavros Tsitsiridis (red.) *Parachoregema. Studies on Ancient Theatre in Honour of Professor Gregory M. Sifakis*, s. 269-315. Heraklion. Tilgængelig på www.oletvedskole.dk

Vedel, V. 1929: *Molière*. København.

Whitman, C. H. 1964: *Aristophanes and the Comic Hero*. Cambridge, Mass.

Note om oversættelserne: Sangen fra *Acharnerne/Kulsvierne* er oversat af mig, den fra *Freden* er oversat af Ellen A. Madsen og Erik H. Madsen (1979). Ved sin medvirken ved oversættelserne af *Acharnerne* (sammen med Holger Friis Johansen), *Freden*, *Lysistrate* (sammen med Otto Foss) og *Froerne* (sammen med sin hustru Agneth, ligesom *Freden*) har Erik H. Madsen gjort mere for den festlige og yndefulde, ubeskårne og kongeniale fordanskning af Aristofanes end nogen anden nu om stunder.

I min udgave af Plautus' *Pseudolus* er der på s. 193f. en fortegnelse over de 20 komedier af Plautus og over de danske oversættelser af (nogle af) dem.