

# KOMEDIENS POETIK.

## Nogle betragtninger

DOBBELTFOREDRA<sup>1</sup> PÅ KLASSIKERFORENINGENS KOMEDIEKURSUS I RY 6. OG 7. MARTS 2014 (arrangører Allan Uhre Hansen og Rasmus Stobbe)

Ole Thomsen

*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.

Sådan skrev Hegel (1770-1831) i sin *Æstetik*. Han, den prøjsiske stats mestertænder, betragtede *das Lustspiel*, dvs. Aristofanes' og Shakespeares komedier, som al kunsts kulmination.

### I Det komiske syn på menneske og verden

Vestens ældste komedie er Aristofanes' *Acharnerne* (nu ofte kaldet *Kulsvierne*) fra 425 f. Kr. Med dette dugfriske drama åbnes genren (for os). Generalen (Lámachos) siger, halvdød: "Det dunkler for mit blik." Bondemanden (Dikaiópolis) svarer, fallisk erigeret: "Det dunker i min pik." Dette ordskifte med dets ironiske, altså på skrømt indforståede, ekko: *skoto-dinio* (siger generalen), *skoto-binio* (svarer bonden) findes i finalen til *Acharnerne* (1218-21), og det sammenfatter med fynd, hvad der er på færde, når komedien, den lystøgende, den ironiske genre, møder krigere og krig.

Det, der konstituerer denne altså mindst 2500 år gamle *genre* komedie, det, der bærer komedietraditionen igennem, er en bestemt opfattelse af verden og mennesker, en bestemt fokusering, en særlig vinkling. Vi kan kalde det den komiske vision, *the comic vision*. Visionen samvirker med stilen, idet stil forstås både som den måde, komedier skrives på, og den måde, de spilles på (og komedier er, nota bene, skrevet for at blive spillet). **Dette samvirke mellem vision og diktion, mellem fokus og form, er emnet for komediens poetik.** Der kan naturligvis ikke tales udtømmende om komediens poetik på en formiddag; men måske kan vi dog nå at få påtalt nogle af de halvheder, der indgribende hæmmer studiet af komediens poetik. Nu som før er det religionshistorie og antropologi, der kan hjælpe os til at gøre halvhederne mere hele. Vi driver altså

---

<sup>1</sup> Der var indløbet et afbud i sidste øjeblik.

religionsfilologi<sup>2</sup> eller bedre: antropofilologi. Gerne med det formål at finde noget, der kan opbygge den ungdom, hvis dannelse er os betroet

Den komiske vision beskrives kontrastivt. Siden Aristoteles (384-322) grundlagde litteraturvidenskaben – grundlagde den i kreativ konflikt med sin lærer Platon (427-347) – 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<sup>3</sup>. Vi kan fremstille forholdet som følger, idet vi på en række punkter følger Aristoteles, men på andre griber videre ud og længere ned i traditionen og refleksionerne over den:

Tragedien er høj og ædel, komedien lav og letkøbt<sup>4</sup>. Tragedien idealiserer, komedien karikerer<sup>5</sup>. Tragedien bygger, ligesom epos, på et forud givet stof, den er funderet i myte; hvorimod komedien opfinder, **det er fra komedien, Vesten har fiktion**. I tragedien hersker skæbnen (*fatum* på latin), altså en i alt fald i princippet gennemskuelig magt, men i komedien styrer tilfældet (*fortuna*)<sup>6</sup>, en lunefuld, drilsk og **moralsk indifferent** magt, som må gribes og korrigeres med list (*corriger la fortune*), og list er beslægtet med løgn. Tragediens mennesker er individer eller har i hvert fald grokraft i sig til at blive det, hvorimod komediens mennesker er **typer, dvs. produkter af deres alder, køn, civilstand, klasse og profession**<sup>7</sup>. Komedien er og *må* være overfladisk, den studerer psykologi udefra. Faget, kønnet, generationen får tilordnet en maske/et kostume/en gebærde samt en jargon: voilà komediens menneske. Komedien siger: Set Før, den nærmer sig altså mennesket klassificerende, abstrakt. Hvilken kontrast til tragedien med dens fokus på det individuelle og vidunderlige, det symbolske og religiøse, og på ideer som overpersonlige absolutter!

Det er fra komedien, altså fra Aristofanes og alle hans efterfølgere, at Vesten har fiktion. Dette faktum er vist ikke helt så kendt, som det gerne skulle være. Lad os derfor opholde os ved det. I sin bog om metafor og allegori (1957) viser Hans-Joachim Newiger, hvordan Aristofanes' visionære kreativitet igen og igen tager afsæt i et billedligt udtryk,

---

<sup>2</sup> Denne betegnelse, som jeg vist oprindeligt har set anvendt i forbindelse med Eduard Nordens værker, fx *Agnostos Theos. Untersuchungen zur Formengeschichte religiöser Rede* (1913), har jeg, si parva licet componere magnis, taget til mig som karakteristisk for den form for filologi, der optager mig mest. Men mine forsøg er mere præget af psykologi, end Nordens værker var – end de kunne og ville være.

<sup>3</sup> **Bemærk fraværet af dette nu knæsatte skelnemiddel: ”tragedie ender ulykkeligt, komedie lykkeligt”**. Aristoteles afvejer tragedier med lykkelig og tragedier med ulykkelig slutning over for hinanden i kap. 13 af *Poetikken*. I medfør af sit hovedkriterium **virksomheden** (vækkes der medynk og rædsel?) foretrækker han de ulykkeligt sluttende. Statistik (i sagens natur behæftet med nogen usikkerhed) i min disputats *Komediens Kraft* (1986) note 250a: ”Hos Sofokles sluttede 43, hos Euripides 46 i ulykke, men 16, respektive 24 i lykke” (Gudeman).

<sup>4</sup> Aristoteles' *Poetik* kap. 4 (1448b24ff.).

<sup>5</sup> Jf. Aristoteles' *Poetik* kap. 2. (*Ordene* ”idealiserer” og ”karikerer” er begribeligvis ikke græske).

<sup>6</sup> Se den store *fortuna*-monolog i Plautus' *Pseudolus* 667ff.

<sup>7</sup> **Typer er de, ikke på grund af en mangel eller afmagt hos digterne, men i medfør af selve det komiskes væsen.**

Herom nedenfor i afsnit VII. At pege på dette: at typebetragtningen følger med nødvendighed af det komiskes væsen, er vist mit hovedbidrag til komedieforskningen.

ofte et, der var på alles læber. Idet han perspektiverer det faktum, at fiktion kommer fra komedien, siger Newiger følgende om dennes genstand og sprog<sup>8</sup>:

Aristofanes rådede over sproglige midler af tilsyneladende uendelig bredde, hvis vi mellem den lyriske poesis højder og det attiske folkesprog i alle dets afskygninger, fra den yderste grovhed til højmoderne intellektuelles jargon, finder vej til tragediens patos, bureaukратиets sprog, den ildnende retorik, fremmede dialekter, gudstjenestesproget – og **parodien** på alle disse tonearter.

Dette brogede sprog afspejler det brogede stof og indhold, de mangfoldige påhit og indfald. Kun her i hele den græske poesi finder vi skabende fantasi, der giver sig i kast med en ikke nærmere fastlagt genstand (*Das Wirken schöpferischer Phantasie am nicht näher bestimmten Objekt finden wir in griechischer Dichtung nur hier*). Epos, lyrik, tragedie havde et forud givet stof og opererede således altid inden for en begrænsning, som også fastlagde deres sprog. Den Gamle Komædie – og det vil for os sige Aristofanes – havde som stof **hele virkeligheden og desuden virkelighedens vrængbillede** – og derudover alt, hvad der ellers faldt digteren ind.

Vi går videre med kontrasterne mellem tragisk og komisk: For tragediens mennesker er der dybt at falde<sup>9</sup>, det er der ikke for komediens mennesker, medmindre de da, komisk, har skruet sig op til at bilde sig ind, at de har højhed<sup>10</sup>, så at der ved *deres* fald skulle gå værdi tabt. Tragedien fremkalder medynk og rædsel ledsaget af henholdsvis gråd og gysen<sup>11</sup>, komedien fremkalder latter – idet vi, mod en af de meste fatale herskende halvheder, fastholder dette langt fra alment accepterede, **at latter er noget dobbelt: snart afvisende (le ad/le af), snart indoptagende (le med)**. Herom siden; det er nemlig i latteren-med, den komiske kulde kan tempereres, så at latterlige typer som fx Den Politiske Kandestøber kan gå hen og få format, hvorved komædieunderet indtræffer<sup>12</sup>.

Med øjet vendt mod det tragiske skrev William Blake (1757-1827):

*Great things are done when men and mountains meet;  
This is not done by jostling in the street.*  
Det store sker, når mænd og bjerge mødes,  
sker ikke, når man i et stræde stødes.

Så, som sagt: For komediens mennesker er der ikke dybt at falde, medmindre de da har skruet sig op til at bilde sig ind, at de har højhed. Men det er lige præcis, hvad de

---

<sup>8</sup> "Die griechische Komödie", s. 187-230 i *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft II: Griechische Literatur*, hrsg. von E. Vogt (Wiesbaden 1981) s. 209f.

<sup>9</sup> Man taler om **Tragisk Faldhøjde** og om **Standsklausulen**. Dette har basis i Aristoteles' *Poetik* kap. 13 (1453a7-12). For marxister som Terry Eagleton (se om lidt) ligger der en stor anstødssten her: "tragediens elitisme", "tragediens konservatisme".

<sup>10</sup> *Højhed*, den politiske kandestøbers herskende egenskab hos Holberg.

<sup>11</sup> Dette er alfa og omega i tragediekapitlerne (1-22) af **Aristoteles' Poetik, som nemlig er en receptionspoetik, en publikumspoetik, en virkningspoetik**. *Poetikken* er altså i sin grundbestræbelse parallel med *Retorikken*, hvis emne er kunsten at overtale. Dette retoriske i den aristoteliske poetik var Nykritikerne en gru.

<sup>12</sup> Har man kun det halve begreb om latteren, skriver man som Simon Critchley (2002: 87, med støtte i Henri Bergson): "Laughter gives us a distance on everyday life, and there is a certain coldness at its core." Latteren-med er ignoreret.

**"Bergson omtaler kun Haanens, ikke Humorens Latter" (Høffding); herom *Komædiens Kraft* s. 229 med noter.**

formidable komedieskikkelser, fantasterne, bilder sig selv ind: at de er *ægte* store! Om disse skikkelser, alazonerne, som komedien trakterer med sød ironi, skal vi senere modtage belæring fra Platon, Aristoteles og Northrop Frye. Vi har jo da for resten allerede truffet general Lamachos!

Men I ser nok, at komedien i en dyb forstand forudsætter tragedien, sådan som jo også rækkefølgen var ved festerne i Athen. Komedien forholder sig til tragedien; det omvendte er ikke tilfældet.

Et fællesskab mellem de to dramaformer: Ifølge Aristoteles vækker både tragedie og komedie lyst (*hedoné*) – også tragedien<sup>13</sup>, hvor lysten er et velbehag, der vælder frem af medynkens gråd og rædslens thrill, og som med sin erotisme (siger Platon) **fuldkommen overmander tilskueren**<sup>14</sup>. Der er tale om lyst ved død, for til forskel fra komedien ynder tragedien *thánatos*, død. I de græske tragedier betyder død enten (1) mord på et familiemedlem, en monstrøs handling, eller (2) selvmord, også naturstridigt, idet morderen også her udgyder sit eget blod, eller (3) ofring af et menneske, noget, der ikke fandt sted i klassisk tid, men indgår i nogle af de heltesagn, som tragedierne tog op til dramatisering. Monstrøst naturstridig død er noget nær et væsenstræk ved tragediegenren: I 25 ud af 28 græske tragedier findes en af disse tre former for død – eller den afværges i sidste øjeblik<sup>15</sup>.

Ved Dionysos-festerne var det på dette blodplettede bagtæppe, satyrspillene og dernæst komedierne blev spillet.

Og hvad så nu? I mindst halvandet hundrede år har filosoffer efterhånden talt om tragedien som død, nogle med sorg, andre uden. På én fløj har man fulgt Nietzsche og ment, at tragedie i disse religiøst affortryllede, fadt fremskridtstroende tider ikke længere er mulig. På den modsatte fløj har man fundet, at tragedie, denne individualistiske, elitære og sadistiske kunstform, ikke længere er ønskelig. To citater fra den kristne marxist Terry Eagleton's *Sweet Violence. The Idea of the Tragic* (2002):

'In tragedy,' asserts TR Henn, 'there is implicit, not only the possibility of redemption, but the spiritual assertion that man is splendid in his ashes, and can transcend his nature.' It is hard to see that the victims of Bosnia or Cambodia are particularly splendid in their ashes.

'The end of tragedy, FL Lucas enthuses, is 'so to portray life that its tears become a joy forever'. It is not clear how this is to be distinguished from a high-flown sadism.

---

<sup>13</sup> *Poetikken* 13.1453a36, 14.1453b11, jf. 23.1459a21.

<sup>14</sup> Se Platon *Staten* 10.605c-608b, oversat og kommenteret på [www.oletvedskole.dk](http://www.oletvedskole.dk) "Platon om kærlighed III. Kunst og brunst".

<sup>15</sup> Se Sommerstein 2002: 17, med afsæt i *Poetikkens* kapitel 14. Sommerstein's *Drama and Dramatists* (2002) er eminent nyttig, men hans syn på Aristofanes som en formørket filister er ... formørket.

Med sådanne både kulørte og sentimentale (vil jeg mene) provokationer har Eagleton sat herligt liv i debatten om de to visioner. Den længsel efter høj tragedie, som Eagleton skriver op imod, beskrives således i en anmeldelse af hans *Sweet Violence*:

Conservative critics believe, along with Nietzsche, that tragedy has died since we no longer believe in fate and the gods. This they lament: a proper appreciation of the darkness of human hearts has “ruinously yielded in our time to chance, contingency [uforudset eventualitet], democracy, rationality, religious disenchantment and a callow [uerfaren, “grøn”] progressivism”. As Steiner puts it in *The Death of Tragedy* (1961): “At the touch of Hume and Voltaire [altså **1700-tallets oplysningstænkning**] the noble or hideous visitations which had haunted the mind since Agamemnon's blood cried out for vengeance disappeared altogether or took tawdry [godtkøbs] refuge among the gaslights of melodrama.”

Så vidt debatten om tragediens død. – Men hvis de to genrer nu virkelig er komplementære, kan komedien så overleve, når der ikke længere skrives tragedier? At en komediedigtning i hvert fald kan eksistere, ja, ligefrem blomstre i en æra, hvor tragedien er, om end på ingen måde død, så dog ikke kreativt levende<sup>16</sup>, det bevises af Menander og hans talrige kolleger i den hellenistiske epoke. Her opstår jo Den Ny Komædie (ca. 320-220), vel at mærke med flittig anvendelse af temaer, motiver og strukturer fra 400-tallets euripideiske tragedie, som jo i høj grad er familiedrama og ikke sjældent har lykkelig udgang (fx *Helene* og *Ifigenia i Taurien*). Tiden var ikke længere til Aristofanes' politisk-poetiske komædier. Den Ny Komædie er grundlaget for Europas klassiske komædie, en (stor-)familiedramatik, hvis emne indtil denne dag er kærlighed & penge, *love & money*. Sådan er det hos Menander, Plautus, Terents, Molière og Holberg og i alverdens *sit-coms*.

Tragedien idealiserer, komædien karikerer. Det komiske er en grimhed, noget *aischrón*, siger Aristoteles – en grimhed, der nok kompromitterer den grimme, men ikke volder (livstruende) smerte. Meget tyder på, at dette med den ”beskæmmende grimhed”, altså den ”grimhed, man rødmer over”, gælder til enhver tid. Teaterhistorien har i alt fald 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<sup>17</sup>, fordi de ikke havde mod til at gøre sig grimme (ikke at forveksle med: hæsle<sup>18</sup>). Bodil Jørgensen, Tammi Øst, Birthe Neumann og Paprika Steen er lysende eksempler på skuespillere, der *har* det mod. Den, der har oplevet Tammi Øst som Arsinoe, den desperate kokette, i Molières

---

<sup>16</sup> Så vidt vi kan se. Se Lesky 1972: kapitel VIII ”Ausklang”. Kapitlet begynder: ”Dramatische Wettkämpfe hat es in Athen bis in das 1. Jh. v. Chr. in steter Dichte gegeben, von ihrer Substanz ein Bild zu gewinnen ist jedoch bereits für das 4. Jh. ausserordentlich schwierig.” Dertil kom også hofferne. Og nye teatre byggedes vidt og bredt. – Måske er den under Euripides' navn overleverede tragedie *Rhesos* fra 300-tallet. Vi har også Aristoteles' få (nedsættende) omtaler af sin samtids tragedie i *Poetikken* (som vel er fra 330'erne). Der er tillige papyri, også til satyrspil. Mange digternavne kendes, ca. 60. De kanoniserede ”gamle” tragikere genopførtes. – Senecas tragedier er i et vist omfang præget af 300-tallets og hellenismens græske tragedier.

<sup>17</sup> I engelsk teaterhistorie er Sarah Siddons (1755-1831) og hendes forsøg på at spille Beatrice i Shakespeares *Stor Ståbej* et eksempel. Edmund Keans (1789-1833) forsøg med tobakshandleren i Ben Jonsons *Alkymisten* er et andet. Se Athene Seyler, s. 36ff.

<sup>18</sup> Grim til forskel fra hæsle, det er komædie til forskel fra satire. Groft sagt.

*Misanthropen*<sup>19</sup>, har set aldringens og ensomhedens latterlighed fremstillet, så det sidder fast. I sine yngre dage var Hugh Grant egentlig for smuk til at være komiker. Det er interessant i filmene, fx *Four Weddings and a Funeral* (1994), at iagttage, hvad han gør med sit fysiognomi for at få lagt noget aristotelisk *aischrón* på, så filuren kan sættes fri. Alle Hugh Grants tricks med minespillet, som han åbnede i retning af det fårede, alt imens han tog briller på og af, blev dog hjulpet godt på vej af en anden ”grim” faktor, nemlig hans vidt og bredt publicerede livsførelse, ikke mindst dengang han havde en affære med en hetære, som hed – stik den, Dickens! – Divine Brown.

Erasmus Montanus er traditionelt blevet fremstilet som fysisk frastødende. Om den store Emil Poulsen (1842-1911) læser vi således<sup>20</sup>:

Han havde bortmaskeret sine smukke Ansigtstræk, viste sig spidsnæset, indfalden, nærsynet, grimasserende, og han havde sære Fagter med Arme og Hænder som et Menneske, der altid roder i Bøger og sværter hvidt Papir.

Det var et brud med den overlevering, da Kaspar Rostrup i sin tv-filmatisering af *Erasmus Montanus*<sup>21</sup> (1973) lod Erik Wedersøe som Erasmus stå ved sin skære, adrætte skønhed. Og helhedsopfattelsen af dette ”vor Bogverdens dybeste Kunstværk” (Georg Brandes) prægedes afgørende af dette valg.

I sin indtagende libellus *The Craft of Comedy*, Lystspillet Håndværk (1943), betoner den i visdom garvede komedienne Athene Seyler – hvis kunst kan nydes i de gamle Dickens-filmatiseringer – at den komiske skuespiller skal have **mod og modenhed** til at anlægge et skævt, let fordrejet syn på virkeligheden og til at bære det frem. Det siger Athene, og så taler vi virkelig komediepoetik: vision, diktion og aktion. Vi taler om levende- og legemliggørelsen af det komiske livssyn.

Håndværket, *the craft*, består da i evnen til, forførende, at overbevise tilskuerne om, at disse overdrivelser aldeles ikke er overdrevne. Mange skuespillere har beskrevet, hvordan det at pånøde publikum sin fortrolighed (læs: hvordan det at personificere grimhed, det at blotte sig) er en af de største komedievanskeligheder overhovedet. Om en ung begynder skriver Athene Seyler: ”Han spiller komedie, som om han var fornærmet over at blive set på.” Om den store Ludvig Phister (1807-1896) noterer Georg Brandes: ”Da Phister ikke har Mod til at spille denne Replik, falder den altid uforstaaet til Jorden.”

Stor humor er, at spøgen er lagt ind i selve livsbetragtningen; og når det er sket, gælder Goldonis gyldne tanke<sup>22</sup>: For komediedigteren er det outrerede **sandt**. For

---

<sup>19</sup> Iscenesættelse: Thomas Bendixen, Det Kongelige Teater (2011).

<sup>20</sup> Edvard Brandes 1898: 258.

<sup>21</sup> Et par scener fra filmen kan nydes på You Tube.

<sup>22</sup> ”Mine forelskede er outrerede, men de er ikke mindre sande for det,” sagde Goldoni om sin komedie *De Forelskede* (*Gl'innamorati*, 1759). Citeret efter Lauinger 1964: 65.

komediedigteren og komediespilleren er det outrerede, det overdrevne, det burleske, det karikerede selve den skinbarlige sandhed. Karikaturen er en epifani, den *herskende* linje er truffet. Holbergs og Reenbergs fremstilling af den stundesløse – med dennes herskende egenskab, stundesløsheden, maksimeret himmelhøjt – er ren psykologisk realisme. Den såkaldte overdrivelse er snarest en underdrivelse, for komikeren at se.

Varm jeres elever op til accept af dette verdenssyn ved at se en episode af *Det Slører Stadig* med dem. Disse kvarterlange genistreger på DR2 (instruktør: Parminder Singh) er også på anden vis egnede til at blødgøre unge tidselgemytter. Her kan latterens, den rige latters, dobbelthed af kasserende NEJ og favnende JA næsten gribes med hænder.

## II Mimesis er ikke "efterligning"<sup>23</sup>, mimesis er *impersonation*, levendegørelse, legemliggørelse, gestaltning i tre dimensioner

Helt så indforstået, som vi her har forsøgt, så Aristoteles ikke på overdrivelser og latterlighed. Om komediens digtere udtaler han, at de er de karaktermæssigt underlødige, platte talenter i et land. Den kombinerede litteraturpsykolog og litteraturhistoriker Aristoteles ser så langt tilbage, som det er ham muligt, og skildrer så, hvordan plathed har tiltrukket plathed og højsind højsind<sup>24</sup>:

Digtningen blev i sin tid spaltet i to grene i overensstemmelse med de i digterne boende karakteregenskaber (*éthos*): De fornemmere (*semmós*) fremstillede i deres kunst de smukke handlinger udført af hertil svarende mennesker, hvorimod de **mere letkøbte** (*eutelés*) typer i deres kunst fremstillede de **simple** (*phaulos*) menneskers handlinger; i starten skrev de **spottedigte** (*psogos*), medens de førstnævnte digtede hymner & lovsange.

Af begyndelsens spottedigte udviklede der sig efterhånden komedier; af dens hymner & lovsange eposser og tragedier. Det er det, genrepoetolog Aristoteles vil have frem i denne del af *Poetikken*. Ifølge hans evolutionistiske historiekonstruktion på grundlag af digternes karakter blev spottesangene med deres højst personlige sigte senere til komedier med et alment sigte<sup>25</sup>, og hymnerne & lovsangene altså til epos og tragedie<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> Vist er det ikke perfekt at gengive mimesis ved 'kunstnerisk fremstilling'; men dette er dog (for det meste) en langt bedre gengivelse end 'efterligning'. Sagen er afgørende ved fortolkning af *Poetikken*, da mimesis er adgangsбилетten. **Aristoteles tænker jo som så: Er der ikke tale om mimesis, er der heller ikke tale om poiesis, *Poetikkens* emne.**

<sup>24</sup> Aristoteles *Poetikken* 4.1448b24-27. Oversat af mig. Med "fremstillede i deres kunst" gengives *emimounto*.

<sup>25</sup> Se *Poetikken* 5.1449b5-9 om overgangen fra *iambos/psogos* til komedie. Aristoteles placerer denne tilblivelse af den fuldkomne plot-komedie relativt sent (Krates ca. 450-430). Aristoteles forklarer ikke, hvordan denne passage om komediens sicilianske herkomst nærmere hænger sammen med refleksionerne i kapitel 4 – 1448b34-1449a2 – om komediens udspring hos Homer i *Margites* (det tabte burleske epos, i heksametre iblandet jamber, om den dumsmarte Margites).

<sup>26</sup> Tragedien er epossets fortsætter. **Aristoteles indleder med disse (re)konstruktioner en lang europæisk tradition for at indtolke kulturens udvikling i naturens organiske vækstramme**; se J.J. Pollitt *The Ancient View of Greek Art*, New Haven 1974 (bl.a. om Vasari og Winckelmann).

På en ikke før prøvet måde og med nye følgeslutninger kan Aristoteles' just skitserede moralske genrepoetik bringes i samtale med *Thesmoforiefesten*, alias *Halloj i Thesmoforiet*. Lad os prøve, om dette mål kan nås på denne vis:

På Aristoteles' tid er tragedien blevet en rodfæstet dramaform, et par hundrede år gammel efterhånden. Men det er alligevel i allerhøjeste grad bemærkelsesværdigt, at græsk (athensk) kultur her ved overgangen til den hellenistiske epoke har nået et punkt, da nogen kan hævde, at der findes en litteraturform, der overgår Homer, "den guddommelige Homer". Hvordan kan det gå til? Aristoteles' rangordning: tragedie over epos, hænger sammen med hans utrolige forkærlighed for drama, anskueligt, *enargés*, drama<sup>27</sup>. Og her er der en endnu større provokation at iagttage: **Så optaget er han af den dramatiske norm med dertil hørende indirekte fremstilling gennem agerende personer, at store og herlige førklassiske og klassiske digtformer som læredigt (fx Hesiod), jambe, elegi (fx Solon), subjektiv lyrik (fx Sapfo) og korlyrik (bl.a. Pindar) falder uden for hans begreb om mimesis og dermed uden for poiesis** (thi *poiesis* defineres jo her i Aristoteles' bog om *poiesis*-kunsten, ikke ved at være på vers, men ved at være *mimesis*, dvs. efterligning, kunstnerisk fremstilling eller, bedre, gestaltning).

Aristoteles foretrækker dramaets indirekthed, hvorimod han bestemt ikke er nogen ven af de direkte tilkendegivelser, hvilket kan ses i sammenhæng med hans afvisning af det bastante platoniske krav til mimesis om komplet og udtalt korrespondens med virkeligheden. **Det mærkes tydeligt, at betydningen *impersonation*, altså teatral legemliggørelse, vejer tungt i Aristoteles' opfattelse af, hvad mimesis er og formår.** Men dette indebærer ikke, at han er en ukritisk ven af teatret, dets divaer og dets publikum<sup>28</sup>.

Aristoteles er en uven af proklamation i poesien:

Digteren selv bør kun sige ganske lidt; det er jo nemlig ikke i kraft af dét [dvs. ved at tale selv], at han er mimetiker (*mimetés*).

Dette er Aristoteles i en nøddeskal (24.1460a7-8). Hvis han ser sådan på sagen, er der et paradoks at bemærke vedrørende hans ideer om forholdet mellem poesi og filosofi: **Foranlediget af Platons filosofi tyr Aristoteles til poesiens karakter af indirekthed og fikcionalitet, hvormed den fjernes fra filosofiens arbejde med systematiseret sandhed. Men foranlediget af samme Platons filosofi tilkender Aristoteles poesien nogle universaliserende, altså netop filosofiske, kvaliteter** (se *Poetikken* kap. 9).

---

<sup>27</sup> Om anskuelighed og vejen til at opnå den se *Poetikken* 17, fortolket nedenfor.

<sup>28</sup> Se bl.a. slutningen af *Poetikens* kapitel 6.



Så meget i denne omgang om *Poetikens* omvendinger og udelukkelser. Der er ikke overleveret os mere af Aristoteles' *Poetik* end 26 kapitler, som er af stærkt varierende længde og struktur; det er jo nok en stak forelæsningsnotater. Komedieteorien er gået tabt<sup>29</sup>; sådan siger man i det mindste, men det er, som vi ser, heldigvis en sandhed med flere modifikationer.

*Poetikens* kapitler 6-22 rummer tragedieteorien. I kapitel 6 defineres tragediens "substans", *ousía*, sålunde (tallene er indsat af mig):

Tragedien er altså

- 1) en kunstnerisk fremstilling (*mimesis*) af en handling (*praxis*) der er alvorlig/ophøjet og målrettet/selvberørende (*teleios*) og som har et vist omfang
- 2) i et nydelsesfremkaldende sprog (*logos*), hvis forskellige former anvendes separat i de forskellige dele,
- 3) som fremføres af handlende personer og ikke i form af en beretning, og
- 4) som ved at vække medynk (*éleos*) og rædsel (*phóbos*) afslutter renselsen (*kátharsis*) af disse og lignende affekter (*páthema*).

Denne definition bygger, trin efter trin, på det grundlag, som blev lagt i *Poetikens* tre første kapitler. – Hvad er det, der mere end noget andet kendetegner den klassiske ånd? Det er, at der tænkes i to adskilte genrer, to parallelle universer: tragediens og komediens, og dét i denne orden og rækkefølge. **Men** de to "universer" interagerer. Det havde Platon fastslået<sup>30</sup>: Skønt af væsen behæftet med grimhed, er komisk kunst i en eller anden form nødvendig for den menneskelige udvikling i en stat:

thi uden det latterlige/komiske er det ikke muligt at erkende det alvorlige/ophøjede – og sådan er det med alle modsætninger – for den der søger at blive klog & god (*phronimos*).

Jf. Sokrates ved udgangen af *Symposion*.

Vedrørende prioriteringen af tragedie over komedie, de "letkøbte typers" drama, har vi hørt Aristoteles tale så klart som nogen! Lad os da ved siden af den aristoteliske tragediedefinition stille hans komediedefinition. Den er givetvis intenderet som visse foreløbige kontrasterende bemærkninger, anbragt så tidligt som i kapitel fem; men for os er disse ord blevet den eneste komediedefinition, vi har fra Aristoteles' hånd:

Komedien er som sagt en kunstnerisk fremstilling (*mimesis*) af simple mennesker, dog ikke "simple" i henseende til al slags slethed (*kakía*), nej, det er ind under **det grimme** (*to aischrón*), at det komiske (*to geloion*) hører. Det komiske er nemlig et fejlgreb (*hamártema*), en **grimhed** der er smertefri og ikke tilintetgør; for eksempel er en komisk maske noget **grimt** og forvredet uden smerte.

---

<sup>29</sup>Se bl.a. *Poetikken* 6.1449b21 ("Om komedien vil vi tale senere") og *Retorikken* 1.1372a1-2 ("Der er foretaget en særskilt skelnen mellem det komiskes forskellige arter i bøgerne [der står ikke andet end neutrumsformen af den bestemte artikel, men i *flertal*, dvs. med reference til to eller, for den sags skyld, flere bøger] om poetik"). Om den såkaldte *Tractatus Coislinianus* se min *Komediens Kraft* note 286.

<sup>30</sup>Platon *Lovene* 7.816d3-817a1, specielt d9-e2.

Aristoteles ser det vist sådan for sig: Der er et kæmpemæssigt felt af slethed/ondskab. Inden for dette felt findes, som et mindre område, det æstetisk-etisk grimme, *to aischrón*. Og *noget* af det grimme er komisk. Men tag ikke fejl: Ude omkring det komiske ligger megen ikke-komisk grimhed. Og uden for grimheden et felt af ikke-grim slethed. Men en *vis* del af sletheden, nemlig den grimme, nærmere bestemt den på en særlig komisk måde grimme, er altså komedieegnet.

Det er ifølge Aristoteles fælles for tragedie og komedie, at der foretages et fejlgreb, og en meningsfuld kontrastering af de to genrer kan anstilles, hvis man ser på forskellene mellem henholdsvis det tragiske og det komiske fejlgreb. Centrale punkter er her: smerten og den truende tilintetgørelse på tragediens side. Hvis vi et øjeblik vender tilbage til definitionen af tragedien, vil vi opdage noget interessant<sup>31</sup>: Ud af definitionens fire punkter gælder punkterne 1 (når bortses fra ”alvorlig”) og 2 og 3 også komedien<sup>32</sup>; og punkt 1’s ”alvorlig” finder også anvendelse på eposset. I disse tre punkter findes der altså intet tragediespecifikt overhovedet. Så bliver der kun punkt 4 tilbage med henblik på udpegning af det særligt tragiske; men også her går vi forgæves, eller på det nærmeste forgæves. Elementet ”renselse” har nemlig efter manges – men ikke alles, dog – mening også gjaldt komedien, og elementet ”medynk og rædsel” næsten helt sikkert epos. Så vidt den såkaldte tragediedefinition! Det er ikke underligt, at mange, med en primær interesse i tragedien, har fundet Aristoteles skuffende tavs vedrørende det tragiske verdensbillede og den tragiske vision. **Nok sætter han tragedien højest blandt genrerne; men i det, vi kalder hans tragedieteori, vejer det generelt poetologiske stof om enhed og almengyldighed tungt til. Det er ikke en bog ”Om Tragedien”, han har skrevet, det er en bog *Om Digtekunsten*.**

Bemærk i øvrigt, at satyrspillet, som – ganske forståeligt – spiller så stor en rolle hos mange nutidige fortolkere, når de vil leve sig ind i, hvad athenerne *virkelig* oplevede ved dramafesterne, hos Aristoteles slet ikke figurerer som noget tredje på linje med tragedie og komedie. Han hentyder kun til det i kapitel 4 i forbindelse med sine bemærkninger om tragediens oprindelse (4.1449a19ff.). – Og nu til *Thesmophoriazousai*!

### III Lighed mellem digter, værk og virkelighed. En Aristofanes-farce som idéhistorisk dokument af første rang<sup>33</sup>

Det må fylde enhver, der gerne vil have et overblik over digtningsteoriens historie i dens fulde omfang og derfor ønsker at kende til de forskellige ideers og begrebers oprindelse og opfindelse, med sorg, at der er gået så styrtende meget tabt af, hvad retoren Gorgias

<sup>31</sup> Det følgende står i gæld til Halliwell’s *Aristotle’s Poetics*.

<sup>32</sup>Vedr. punkt 1: Også komediedigterne ”opbygger *mythos* ved hjælp af de sandsynlige ting” (*Poetikken* 9.1451b12-13). Vedr. punkt 2: Stil behandles i *Poetikken*s kapitler 20-22. Der er intet der tyder på, at Aristoteles mente, at tragedien indtog en særstilling under stilens synsvinkel.

<sup>33</sup> Den omfattende kommentar til *Thesmophoriazousae* af Colin Austin og Douglas Olson, Oxford 2004, får efter min mening slet ikke nok ud af mimesis-temaet.

og hans efterfølgere sofisternes skrev. Her må filologen rekonstruere: Han må sammenligne og sammenlime. En af vore hovedkilder til den før-platoniske poesiteori er Aristofanes' komedier. Om *Frøerne*, denne *comédie à thèse* fra 405, plejer man jo, med betydelig ret, at sige, at det er vort eneste femte århundredes dokument om tragedien.

Og dog... Også ideen om den dramatiske digters mimende empati findes hos Aristofanes, hvormed vi har sporet den hundrede år længere tilbage, end Aristoteles kunne føre os med sine bemærkninger i det fængslende kapitel 17 i *Poetikken*, hvor han for en gangs skyld skriver produktionspoetik (til forskel fra receptionspoetik):

Aristoteles giver følgende to anvisninger, hvoraf den første vedrører det koordinerede arbejde med plot og sprogligt udtryk, medens den anden, så vidt jeg kan se, angår karaktertegning:

(1) Sine plots bør digteren konstruere og perfektionere sammen med det sproglige udtryk, alt imens han så meget som muligt stiller sig tingene for øje; for når han ser dem med den største anskuelighed (*enárgeia*), som om han selv var midt i begivenhederne, mens de sker, kan han nok finde **det passende (to prépon)** og bedst undgå at overse indre modsigelser [Fra det tragiske repertoire nævnes der herefter en publikumsfiasko, som skyldtes, at digteren ikke havde visualiseret sig begivenhederne].

(2) Så vidt muligt, bør han også arbejde, idet han perfektionerer det, han arbejder med, under inddragelse af de dertil hørende gestus & grimasser; for eftersom menneskenaturen er fælles, er de, der selv er grebet af de relevante affekter, de mest overbevisende (*pitbanós*): den stormomsuste stormer, den vrede raser med størst virkelighedstro. Derfor er digtekunst snarere noget for en poetisk begavelse end for en maniker, den første er modellerbar/indtryksåben, den anden ekstatisk.

Første krav betragter **visuel absorption på begivenhedernes plan** som en faktor, der kan lede til det passende inden for både handlingskonstruktion og sprogligt udtryk. Andet krav drejer sig om **gestikulatorisk identifikation på affekternes plan** som en metode, der fører til det overbevisende og virkelighedstro (to aldeles afgørende kategorier i aristotelismen). Til hver affekt hører nogle helt bestemte gestus. Den komponerende digter "bør" bruge disse fysiske udtryk til at rejse de passende og dermed overbevisende emotioner i sig.

Denne ret vilde side af Aristoteles er mindre omtalt! Metoden gik altså ud på at anvende en ganske indgribende, ja, hele kroppen og mentaliteten reformerende *mímesis*. Helt op på denne spids var sagen, små hundrede år tidligere, sat hos Aristofanes, som vi nu skal høre:

I optakten til komedien *Thesmoforiefesten* (fra 411 f.Kr.) bydes der på en omgang litterær kritik af den både personligt og kunstnerisk provokerende tragediedigter Agáthon, også kendt fra Platons *Symposion*, hvor han og Aristofanes er til intim fest sammen. Kritikken i *Thesmoforiefesten* er, som sædvanlig i Den Gamle Komædie, **på én gang sofistikeret og sexistisk**. Som kilde er en komædie fra det klassiske Athen vanskelig, fordi den er komisk, men værdifuld, fordi den er komædie. Qua komisk overdriver og forvansker

den, men qua komedie var den bundet til at behage et massepublikum. Idédramaer som disse komedier var, måtte de, for at holde publikum i ånde og latteren i kog, koncentrere sig om ideer, der var oppe i tiden, aktuelle og avancerede ideer altså. Dette kan vi også, mere eller mindre, forudsætte om de tre momenter, der indgår i satiren over Agáthon her i *Thesmoforiefesten*<sup>34</sup>:

- (1) Agáthon den inspirerede poet,
- (2) Agáthon håndværker-poeten<sup>35</sup>,
- (3) Agáthon den feminine poet. Den mimende empati indgår i portrættet af Agáthon som kvindagtig, så det vi især vil se på, er punkt (3), som da også er satirens kulmination.

Det er vel tvivlsomt, om vi nogen sinde vil få en opførelse af *Thesmophoriázousai* at se, som forløser hele denne guddommelige scenes myrende liv af dybe og flade ideer om inspiration og imitation. Lad os så i det mindste kradse dem ned på papir og læse op fra samme papir: Muserne er blevet påkaldt af Agathons opvarter med påbud til himmel og hav om fuldkommen tavshed ved de guddommelige søstres åbenbaring (39ff.). Nu er de inde i Agathons hus, hvor de digter; ikke blot bistår de med at digte, men de digter selv. ”Men da det er vinter, er det ikke let at bøjse stroferne, medmindre han kommer ud af huset og frem i solen,” afslører tjeneren. Så vi kan vente at se ham!

Da Agáthon efter nogen tids forløb er blevet kørt frem med hele sit boudoir, foredrager han for hele verden, inklusive kollega Euripides og dennes både folkelige og falliske svoger, et lyrisk digt i det joniske versemål, hvor Muserne opfordres til at hidkalde Apollon selv, og hvor denne digtergud fremstilles som åbenbarende sig med lysende smil. Agathons salme er supermodernistisk, og sensuel er den også. Svoger bliver i alt fald grebet af den yderste liderlighed ved at lytte til sangen og den smægtende musik: ”En kildrende kriblen er trængt helt herind under sædet på mig” (vers 133).

Det kildrende værk har modtaget sødme fra dets skaber og vækker sødme i dets modtager. Ren og skær *homopáttheia*, altså affektiv overensstemmelse, som beskrevet i Platons *Ion*, i *Poetikken* 17 og i Horats’ *Ars Poetica*<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> Se den fremragende gennemgang i Muecke 1982. Vedr. *mímesis* er jeg dog ikke ganske enig med Muecke, der ved slutningen af sin artikel afslører, at hun ikke tror, at termen ”alludes directly to a theory of poetry” (modsat Stohn 1955: 89). I stedet tyr hun til den stadig ganske populære fundering af *mímesis* på *mimos* (se Halliwell 2002: 17f.). Så skulle termen *mímesis* i vers 156 være teaterrelateret og betyde: ”disguising oneself as a mime actor does”. Jeg udelukker ikke den teaterrelaterede betydning, men den bør ikke tildeles monopol.

<sup>35</sup>Muecke 1982: 43: ”Agathon is ridiculed *qua* poet, through exploitation of the literary, theatrical and technological meanings of *poiein*”. Aristoteles inddrager grundbetydningen af *poietés* – en fremstiller af noget – i *Poetikken* 9.1451b27-29.

<sup>36</sup> Platon *Ion* 533c9-536d7 (som en magnet påvirker ringe af jern, således strækker Musernes inspiration sig fra digter til rapsode til tilhørere), Horats’ *Ars Poetica* 101-107 om digterisk oprigtighed (*si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi*, hvis du vil have mig til at græde, må du først selv føle smerte), jf. [Longinos] 15.1.

Sangen er, siger Svoger, kvindagtig; den er som to tunger, der mødes i én mund. Og ifølge grundsætningen i al populær poesiteori forudsættes det som en given ting, at digtet er som dets digter og digteren som sit digt<sup>37</sup>. Det er han også! Agathon ligner virkelig den joniske hymne. Så den populære poesiteori ligger på linje med den avantgardistiske (qua komiker gennemskuer Aristofanes; han siger: Set Før).

Digteren er som sit digt: Agáthon er klædt i safrangul negligé, og han bærer håret og brystholder, spejl og parfumeflaske. ”Hvor er pikken henne?” spørger Svoger undersøgende (vers 142). Efter forskellig hin-und-her kommer tragediedigteren med sin teoretisk undermurede forsvarstale, hvis hovedpointe er denne (*Thesmoforiefesten*, versene 149-156, oversat lige så skruet, som de er skrevet):

Agáthon: En digter må og skal helt indrette sin adfærd (*trópoi*) efter det drama, han netop står overfor at skulle skabe. Hvis man for eksempel digter kvinde-dramaer, bør ens krop have participation i kvinders adfærd (*trópoi*).

Euripides’ Svoger: Så sidder du altså og ”hypper” på en herre, når du digter en Faidra?!

Agáthon (*uanfægtet*): Hvis man derimod skaber mande-dramaer, så er det dét, der foreligger inde i kroppen. Hvad vi ikke besidder selv, det går *mímesis* på jagt efter sammen med os.

Fra sine teaterbesøg husker Svoger i det mindste en grel skikkelse som tragediernes elskovssyge Faidra. Også satyrerne husker han, som det straks vil fremgå. – Den gult draperede digter taler, vedrørende sin egen produktion, i videnskabelige, pompøse og højst humorforladte toner om en *mímesis*, der vedrører klæder og krop og udvirker køns-skred, og som, forstår vi, kan øge den enkelte poets sensibilitet og vældigt udvide hans horisont. Og gamle Svoger er, ligesom Strepsiades i *Skæyerne*, en idiot af den kvikke og empatiske slags, altså en ironiker. Og Svogers empati lever sig ind i den mimetiske empati så let som ingenting (det er en avanceret komedie, der lader den ironiske empatis objekt være ... empati). I dyb og uselvisk indføling stiller Svoger sig til tjeneste for kunsten og for Agathon, der for resten præsenteres som både køn, glatbarberet og hvidhudet. Lige efter den ovenfor citerede maksime ”Hvad vi ikke besidder selv, det går *mímesis* på jagt efter”, tilbyder Svoger, med sin hele forståelse af den korporlige side af den mimetiske problematik, at digte med (157f.):

Når du så sådan digter på et satyrdrama, så skal du bare kalde på mig; så stiller jeg mig bag ved dig med et ordentligt jern på og digter med.

Derpå går Agáthon – adskil ikke *mímesis* af livet fra *mímesis* af litteraturen! – over til at tale om poetiske rollemodeller; og til disse fortidens litterære giganter knytter han udtrykkeligt sin egen digteradfærd (159-172). Så vi tør formode, at *mímesis* allerede

---

<sup>37</sup> Således helt grundlæggende i Aristofanes’ *Froerne*: Aischylos er som sine tragedier, Euripides som sine. Catul 16.3-6 protesterer på egne vegne mod denne tankegang.

dengang også kunne bruges om efterligningen af sådanne. Han taler om blandt andre Ibykos, Anakreon og Alkaios, ”som bar kvindetøj (*mitra*) og levede luksuriøst og lækkert som folk fra Jonien.” Der sigtes her til det leben, der udfoldede sig ved det joniske Lilleasiens symposier; symposierne var den ramme, inden for hvilken en poet som Anakreon syngende opførte den sympotisk-erotiske lyrik, han havde digtet til lejligheden. Vasemalerier viser os Anakreon og hans festende bonkammerater iført noget, der måtte forekomme et athenskt publikum anno 411 at være dametøj, ”transvestite garb”.

Agáthon efterligner disse lyrikeres mimetiske teknikker; se 171f.: ”I erkendelse af dette [at digtet ligner digterens natur, *physis*] har jeg smukkeseret mig selv”. Agathon har altså pyntet sig for at tjene – tjene den skaberakt, som de to indtrængende nu har afbrudt. Jo, hele kusseriet er foretaget i embeds medfør.

Altså: En digter, der selv er smuk og klæder sig smukt, skriver smukke dramaer (165f.). Disse systematiske iagttagelser får ekstra komisk kraft ved at blive formuleret med ekstrem naturvidenskabelig objektivitet: ”natur” mig her, ”nødvendighed” mig der, og alle disse ”man” ’er. Den hele poetologiske naturvidenskab sammenfattes af Agáthon i et guldkorn, som er en tidlig version af den senere så udbredte talemåde<sup>38</sup> ”Stilen er manden selv”. Agathons udformning af dette bevingede ord lyder (vers 167):

Man digter med nødvendighed værker, der ligner (*bómoios*) ens natur (*physis*).

Ser man ikke, at der er *mimesis*-tænkning her? **Ræsonnementet bygger på følgende: Der er lighed mellem værk og digter. Og forud er digteren ved hjælp af *mimesis* ”blevet delagtig i” de omgivelser, der skal fremstilles. Digteren ligner den omgivende virkelighed, og værket ligner digteren – og altså virkeligheden.**

Digtet ligner digteren, siger Agathon. Igen viser det sig, at den safrangule sarte Skjald og den obskøne Svoger er to alen ud af et – mimetisk-materialistisk – stykke. For havde Svoger ikke for længst sagt det samme, da han om sin interviewmetode – i høj stil, altså kongenialt med den højtravende tragiker – udtalte til dejligheden, som på det tidspunkt var tavs og formummet bag håret og bh (144f.):

Hvad siger du? Hvad tier du? Men lad mig da så ud fra din sang søge at finde dig, såsom du selv ikke ønsker at ymte et ord.

Hvis jeg har ret i hele denne fortolkning, foreligger *mimesis*-læren fuldt udformet allerede i sofisternes storhedstid<sup>39</sup>. Der er da så at sige intet sket med denne doktrin i

---

<sup>38</sup> Stilen = Manden – denne anskuelse tilskrives Sokrates (Cicero *Tusculanae Disputationes* 5.47). Se også Platon *Staten* 3.400d6-7. Seneca kalder det et græsk ordsprog, se hans epistel 114 (om den feminine splejs Mæcenar, Augustus’ mægtige førsteminister). På latin har vi *qualis oratio talis vita*, dvs. som talen, sådan livsførelsen, på fransk *Le style, c’est l’homme même*.

<sup>39</sup> Bemærk også *Acharnerne* 410-413 (år 425): Dikaiopolis til den digtende Euripides: ”Du digter med benene i vejret? [...] Ikke sært, at du digter invalider så! Men hvorfor med det lasede kluns på? [...] Ikke sært, du digter tiggere så!”

løbet af hundrede år! Bemærk i denne forbindelse, at også – ja, jeg tillader mig at sige ”også” – *Skjærne* (423/418) og *Froerne* (405) er førsterangs testimonier om sofistikken og dens ideer.

#### IV Ironi og parodi

Europas komedie er ironisk, gennemironisk. Med L. J. Potts’ lysende ord<sup>40</sup>:

*Yet tactfully used it [irony] is so nearly **the exact stylistic equivalent of the comic mode of thought** that I suppose nobody who enjoys and is capable of understanding comedy can fail to have a natural appreciation of it.*

Men anvendt med takt er ironi så nær på at være **det nøjagtige stilistiske tilsvar til den komiske tænkemåde**, at jeg antager, at ingen, der nyder og er i stand til at forstå komedie, kan undgå at have en medfødt sans for den.

Uden ironi ingen komedie. Om stormagten i det komiske univers sagde vi: I komedien styrer, ikke skæbnen og slet ikke forsynet, nej, her råder tilfældet (*fortuna*), en lunefuld, drilsk og **moralsk indifferent** magt, som må gribes og korrigeres med list (*corriger la fortune*), og list er beslægtet med løgn. Nok kan komedier være belærende, kritiserende og moraliserende; men de kan aldrig være *rent* moralske, dvs. orienteret efter modstillingen god-ond. At forstå og formidle dette kræver ... ja, netop modenhed hos komediernes fortolkere, hvad enten det nu er skuespillere, instruktører eller lærere.

Modenhed og mod... Når man er ironiker, leger man høfligt, hjerteligt eller ligefrem kærligt med tåbeligheden; hør blot Holberg i dette stykke fra epistel 238:

Min Herre skriver, at han Dagen før sin Hiemrejse med sin Frue en Gang var paa den Danske Comoedie, hvorudi han selv fandt stor Behag, men at hans Frue havde befundet sig ilde derefter, saasom hun havde hørt adskillige modbydelige Expressioner, som 'Canaille', 'Jomfrudom' og deslige. – Det gjør mig hierteligen ondt, at deslige Ting have haft hos den gode Frue saadan Virkning. Jeg ønsker hende en god Bedring, og raader, at, saasom hun er af den Delicatesse, at hun ikke kommer der oftere: thi Sundheden er et Menneskes største Klenodie.

Med en elskelig håndsækning lokker han den stive, snerpede, forstokkede på glatis. Men **det er dårskab, ironien ondulerer, ikke ondskab**. I et af Vestens dybeste ironiværker, nemlig *Tåbelighedens Lovprisning* (1511) – dvs. Dårskabens Ros af Sig Selv – af Erasmus af Rotterdam er den overordnede modsætning netop ikke godt mod ondt, men viist mod tåbeligt. Det, der er ondt og syndigt for andre, er for gudinden Tåbelighed<sup>41</sup> (der jo fører ordet i Erasmus’ skrift) simpelt hen tåbeligt, altså, paradoksalt nok, vand på hendes mølle. – Hele dette verdenssyn fyldte Erasmus’ fromme samtidige med mistro og uro<sup>42</sup>. For hvad er der blevet af ondskab og synd? Fri os dog for al denne ironi!

<sup>40</sup> Potts 1948: 78.

<sup>41</sup> Græsk *Moria*, latin *Stultitia* (*Stulticia*), som Erasmus selv siger.

<sup>42</sup> Se s. 22-29 i Villy Sørensens indledning til Erasmus’ skrift.

Ironien er, med al sin indlevelse, uhyre ydmyg over for det ophøjede (fx et udsagn som det i Holbergs epistel: ”thi Sundheden er et Menneskes største Klenodie”) – så ydmyg, at den i **parodien, denne ironiske centralprocedure**, allerhelst bare gør sig til et ekko af det noble 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 elegant skjult i underdanigt samarbejde, at den ironiserende ikke kan hænges op på sin fjendtlighed! Med Kierkegaard<sup>43</sup>:

Loven for den drillende Ironie er ganske simpelt den, at Ironikerens Underfundighed bestandigt forhindrer Samtalen i at være en Samtale, skjøndt den i alle Maader seer ud som en Samtale, maaskee endog en hjertelig Samtale.

*Acharnerne* er en af de mest parodisk-ironiske komedier i hele genrens historie; det er især Euripides’ (stort set tabte) tiggertragedie *Télefos*, der må holde for, på den bygges hele scener<sup>44</sup>. Om Aristofanes gælder generelt<sup>45</sup>:

Han parodierer forlæg fra næsten alle genrer inden for den ophøjede poesi, især tragedie, men også lyrik, epos, salme. Dertil kommer folkelig digtning og rituelle formler fra hverdagslivet, som fx drikkeviser, spotteviser, orakler, kultsange, bønner, besværgelser, litanier, mysterieriter og meget andet.

Så komedien er lige fra oprindelsen parodisk, og dermed ironisk, altså pseudo-samarbejdende.

## V Sexistisk og sofistikeret

Vi skal høre en Aristofanes-sang, der siger, hvori glæden og lysten består. Det er linjerne 263-279 fra *Acharnerne*, alias *Kulsvierne*. Hovedpersonen 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 skrupler ved den dertil hørende vold og sexchikane:

<sup>43</sup> Søren Kierkegaard 10.222 (i Folkeudgaven).

<sup>44</sup> Se Rau 1967: 19-42, 137-148.

<sup>45</sup> Gelzer 1971: spalte 1523 (her oversat).



**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 arnen hænger  
skjold på 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. Før det var af sådanne fallos-sange og fallos-optog i det bratte, blå og røde forår ude i de græske landsbyer, at komedien, altså det komiske drama, var opstået<sup>46</sup>. De sang i flok og havde en korfører. Herom skriver Aristoteles i *Poetikken* (kapitel 4):

Komediens udspring skal søges hos forsangerne i fallos-sangene (*ta phalliká*) – sådanne sange, som endnu indgår i ritualer i mange græske byer i vore dage [omkring 330 f. Kr.].

Der er tale om frugtbarhedsrituer; og de er i græsk religion (og andre) kendetegnet ved sjofel tale, på græsk *aischro-logía*, ordret: grim-tale. Sjofle ord, ledsaget af frække gebærder og liderlige blottelser, får sæden frem af jorden. De syngende er maskerede, ligesom de agerende i græske dramaer og i 1500-tallets Italienske Maskekomedie, *la commedia dell' arte*, bærer masker. Men her er det religionen, altså riterne før og bag dramaet, vi taler om. En maske er en magisk ting; ved hjælp af den passerer man over i Det Uførte, hvad der i græsk religion undertiden vil sige det uhyggelige (den forstenende Gorgo-maske); men hyppigere er det det skraldgrinende og aggressivt obscène, masken transporterer grækeren over i.

---

<sup>46</sup> Der er også en antik overlevering om, at oprindelsen skal søges i komiske spil inden for det doriske område, specielt i byen Mégara. Det er ikke sikkert, de to forklaringer udelukker hinanden. Under alle omstændigheder har arkæologien en vigtig melding: Det er doriske, ikke attiske/athenske, vaser, der viser Dionysos' følge (*komos*) som falliske og udstoppede mennesker.

I ritualer – ikke mindst de maskebrugende – overvindes det dagligdags, enten ved hjælp af det højtidelige eller, tværtimod, ved hjælp af det ekstremt uhøjtidelige: det latterligt-obskøne, underlivet, underklassen. **Mellem de to poler af højtid og uhøjtid opstår der en dobbelt spænding, hvad der giver Festen susende vingefang.** En kultur, der fornægter ritualer, er henvist til at feste mere fladt.

Optog med monstrøse fallos'er kan spores helt tilbage til Yngre Stenalder, og også her i historisk tid var de i brug mange steder. De fallos-bærende aflagde deres borgerlige identitet ved at smøre ansigtet ind i sod eller klid eller ved at tage maske på. Falliske guddomme er ikke kun Dionysos, men også bukkeguden Pan og gavtyven Hermes, ja, også i dyrkelsen af jomfrugudinden Artemis indgår fallisk udrustning af unge piger<sup>47</sup>. I Dionysos' følge ser vi – foruden nymfer eller mænader, altså kvinder – de mandlige satyrer; de bærer en stumpnæset maske med dyrerører og er udrustet med hestehale bagtil og læderfallos fortil. Ligesom mænaderne kan satyrerne ved festerne for Dionysos danse og synge sig ind i trance, *manía* på græsk, *Tanzwut* på tysk.

Ordet *kómos* betegner netop et festoptog, i særdeleshed, men ikke udelukkende, et optog til ære for Dionysos. Når dertil føjes *óidē*, ode, sang, får vi *kómoidía*, festoptogs-sang, komedie<sup>48</sup>. På latin blev dette græske ord til *comoedia*, og endnu Holberg taler om sine *comoedier* med ø. Afledningen af *kómos* er givetvis den korrekte; men også to af de andre antikke etymologier oplyser noget om, hvordan man fornemmede genren: dels 'komedie' afledt af *kómē*, landkommune, dels 'komedie' afledt af *kóma*, bedøvet søvn<sup>49</sup>.

Med *komos*'ens 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, lattervækkende dramaer med lykkelig udgang findes over hele verden, også hvor Dionysos aldrig har sat fod, hvorimod tragedier åbenbart er en græsk (læs: athensk) og derefter vestlig specialitet.

Den citerede sang fra *Kulsvierne* bringer os altså tilbage til komediens rødder. Visionen i sangen stemmer overens med de moderne psykologer, der i fallossymbolet ikke kun ser angrebslyst, men en dobbelthed af aggression og omsorg, af hårdt og blidt<sup>50</sup>. En række feministisk orienterede psykologer øjner kun aggression, dominans og vold i det falliske. Men det er en halvhed – som så har været og er grobund for megen politisk korrekthed.

---

<sup>47</sup> Burkert 1977: 171, 236 (indvielsesritur).

<sup>48</sup> Trag-ødie kommer af *trágos* og *ode* og betyder: bukke-sang (de-som-bukke-udklædte-satyrers-sang, er antagelig meningen).

<sup>49</sup> Atter andre afledte 'komedie' af Kos, hvor Epicharmos (måske ca. 550 – ca. 460) skulle have opholdt sig i eksil og skrevet verdens første komedie. Endnu en etymologi (legende?): I *Satire* 1.10.41 bruger Horats *comis libellos*, belevne småbøger, som omskrivning for 'komedier'.

<sup>50</sup> Jf. afsnit IV i min artikel "Grækernes homoseksualitet. Vi er ved at gå til i foucaultisme", *Slagmark. Tidsskrift for idéhistorie* 2011, nr. 61, s. 33-57. Artiklen kan læses på min hjemmeside [www.oletvedskole.dk](http://www.oletvedskole.dk).

## VI "Min komedies store kunst". Med tungen i kinden

I en indflydelsesrig bog om Aristofanes fra 1964 søges hans komediers *væsen* hinsides godt og ondt. Det hedder i bogen: "Moral forudsætter grænse, og Aristofanes' naturlige sympatier er alle med det grænseløse."<sup>51</sup> Læreren, satiriker og moralisten fortøner sig; og komedien bånd til realiteterne løsnes stærkt. Med udsagn fra Aristofanes selv vil jeg søge at vise, at citatets "alle" er vildledende. Dog skal det medgives, at en bog som den af Cedric Whitman, jeg her kritiserer, kom som en befrielse i 1964, hvor Aristofanes stadig blev set gennem Gilbert Murrays idealistiske briller (1933): som en *god* pacifist.

Altså: grænsesættende eller grænseslettende? I sin komedie *Freden* (748-753) taler Aristofanes, i tredje person, om "digteren", dvs. sit eget ideelle selv, og siger, at han befriede komedie-genren for vulgaritet og plat lavkomik<sup>52</sup> 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.

Her er et sigende sammenfald at iagttage for den, der vil trænge til bunds i Aristofanes' poetik, altså hans tanker om sin egen og andres kunst: Aristofanes betoner sine komediers modige storhed på nøjagtig samme måde, som han i *Frøerne* fremhæver storheden, højheden, modet og entusiasmen i Aischylos' tragedier<sup>53</sup>. Han ser altså sine komedier som nærmende sig den patriotiske tragedies niveau. **Bemærk: Aristofanes, Frøernes digter, tvivlede ikke et øjeblik om, at tragedien kommer før og står over komedien<sup>54</sup>. Således også, hundrede år senere, Aristoteles i *Poetikken* (bl.a. kapitel 4, som sagt).**

---

<sup>51</sup> Whitman 1964: 22ff.: "Morality implies limit, and Aristophanes' affinities are all with the limitless." Whitmans indflydelse på vor tids største og mest indflydelsesrige Aristofanes-fortolker, Dover, overses nemt, da der er så stor forskel på ånden og tonen i de to herrers værker: Whitman utæmmet, Dover stram. Da Whitman mere tænker på komedien ubevidste revolter (Aristofanes' *madness* og *lunacy*, som han taler om), Dover derimod mere på bevidste og offentlige oprør (Aristofanes' spot og kritik), er det et problem, at Dover overtager centralbegreber (fx "vicarious satisfaction"/"vicarious revenge") fra Whitmans vision uden at definere sit eget syn i forhold dertil.

<sup>52</sup> Henholdsvis *phórtos* og *bomolochēumata* (jf. *bomolochos*, bajads).

<sup>53</sup> Se afsnit V i min afhandling om drama og samfund ifølge *Skyerne* og *Frøerne*. Afhandlingen kan læses på min hjemmeside: "Aristophanes on Drama and Society".

<sup>54</sup> Dette er en hovedpointe i min *Komediens Kraft*. Silk 2002 viser på systematisk vis, i hvilken grad Aristofanes definerer sin komedie under henvisning til tragedien.

I en dejlig og dyb passage i *Kulsviernes* parabase (646-651) siger koret om ”denne digter” (altså Aristofanes), at hans ry for mod er nået helt over til Perserkongen, som har udspurgt nogle gesandter fra Sparta om,

hvem det er af de to stridende folk, Sparta og Athen, der har ”denne digter til at sige sig mange **ubehageligheder**; for hos de mennesker, der har ham som **rådgiver**, er moralen langt højere, og de vil vinde stort i krigen.”<sup>55</sup>

Det der ligger Aristofanes dybest på sinde – at den revsende og tugtende komediedigter er den sande politiker – det lader han barbarkongen sige!

Aristofanes er af den overbevisning, at ubestikkelighed og upartiskhed er en forudsætning for stor kunst<sup>56</sup>. 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”<sup>57</sup>). Mellem publikum og digter foregår der en udveksling af velgerninger.

Blandt de mest glitrende af Aristofanes’ udsagn om sin egne komedier er *Skjernerne* 518-562 (vi befinder os i parabasen). Her har vi, ligesom i *Freden*, en stramtandet afstandtagen fra diverse udslag af fallosfiksering. Men dette åh så artige og moderne indlæg er højst underfundigt, idet nogle af de anførte beviser for denne komedies, altså *Skjernerne*, mageløse anstændighed (*sophrosyne*) klart og tydeligt gendrives af det, der faktisk sker i selv samme komedie.

Digteren siger (537-544):

Komedien hér er fuld af pli [*sophrosyne*], det vil jeg godt bevise:  
Der dingler ingen læderpik på denne kyske pige –  
en moppedreng med gløred spids til morskab for små drenge –  
og der er ingen mavedans, og ingen skaldet hånes,  
her er ingen gammel knark med kæp, **der tæsker på alverden,  
for at ingen skal høre, hvor vandede hans vittigheder lyder.**  
Komedien hér farer ikke ind med ”Hu! Hu!” og varme fakler,  
hun kommer med fortrøstning til sig selv og det, hun siger.

Under hele denne anti-obskøne udrensning anbringer digteren i den sidste af de citerede linjer et credo til den rene kunst, til kunsten uden grov og infantil udvendighed. Ordret står der om denne komedie (ordet *komoidia* er hunkøn):

<sup>55</sup> Sådan kunne det se ud i 425, men sådan gik det ikke. Athen tabte Den Peloponnesiske Krig i 404.

<sup>56</sup> *Hvepsene* 1023-28 (*epietkeia*, fairness), 1036-50 (Aristofanes, den frygtløse kriger ”for jer”, læge, ”ondtafværgende renser af dette land”, værn for de stille i landet – *apragmones* – en original og derfor ikke altid forstået digter). Se videre de informative spalter 1531-1548, om Aristofanes’ publikum og om hans poetik, hos Gelzer 1971. – I de sidste 20-25 år har de postmoderne så betroet os, at alt hvad Aristofanes siger i sine manifeste, er konventionelt og uoprigtigt. Dem om det!

<sup>57</sup> Aristofanes *var* genre-fornyere; se Dover 1972: 212-218.

Hun kommer fuld af tillid til sig selv og sine ord<sup>58</sup>.

*Selvfølgelig* bærer personerne i *Skjerne* fallos, trods digterens ord om det totale fravær af glorøede moppedrenge; og minsandten om der ikke er både ”varme fakler” og ”Hu! Hu!” i *Skjernes* finale. Aristofanes taler ”med tungen i kinden”, altså som ironiker. Samme herre indleder sit store manifest i *Freden*, som vi før citerede fra, med disse ord (734ff.):

Hvis en komediedigter roste sig selv i en parabase, altså i anapæsterne, fortjente han bestemt smæk af teaterbetjentene. Dog ... [og så kommer der et langt stykke om den *ene* komediedigter, der fortjener al ære og ros i verden].

Først omtaler han – i parabasen her i *Freden* – sin indsats i tredje person. Men fra og med vers 754 giver han los for passionerne og går over til at omtale sin kamp mod Kleon, garveren-demagogen-uhyret-monstret-sælhunden, i første person. Det er ikke mange steder i hans værk, hvor vi kommer ham så nær som her<sup>59</sup>:

Og<sup>60</sup> først tog jeg kampen op med det bæst der havde de skarpeste tænder,  
et blik der ku dræbe som når en hetære sit lyn ud af øjnene sender;  
om hodet et hundrede hoder af slanger hvis smiger så smiskende lød;  
han havde en stemme stor som et vandfald der affødte rædsel og død,  
sælhundens stank, kamelens røv, beskidte havtroidenoser.

Og dog blev jeg aldrig grebet af frygt. Selv sådanne skræmsler jeg trodser.  
For jeres og de allieredes skyld holdt jeg stand. Og på grund af min dåd  
har jeg ret til at vente, I takker mig nu og husker, I skylder mig noget.

Når jeg vandt, gik jeg aldrig fra sportsplads til sportsplads, på jagt for at kapre en dreng;  
jeg pakkede roligt kostumerne sammen, og så gik jeg hjem og i seng.  
Jeg sov de retfærdiges søvn, som man kan, **når man kun har skadet humøret  
hos få og har moret de mange, og revset hvor det var nødvendigt at gør’et**<sup>61</sup>.

I henhold til anførte ser jeg da hen  
til støtte fra drenge såvel som fra mænd.  
Og navnlig de skaldede opfordrer vi  
til at gi deres stemme til vores parti.  
Hvis det går som det bør, så jeg blir nummer et,  
vil det enstemmigt lyde ved hver en banket:  
”Server for den skaldede først, lad ham drikke  
så meget han bare har lyst, og snup ikke

---

<sup>58</sup> Denne modstilling af værket *selv* versus diverse udvendigheder omkring det foregriber klart Aristoteles. Men et sådant udslag af enhed i grækernes tanker om kunst ser poetik-forskerne ikke. Det vil jeg prøve at råde bod på i en bog.

<sup>59</sup> Igen gennem de to-tre postmoderne decennier betragtedes det naturligvis som uironisk og corny at tage manifesternes Aristofanes på ordet. Det var, måtte man forstå, persona, maske, grimasse og effekt det hele; således bl.a. Simon Goldhill.

<sup>60</sup> Denne – svært overtræffelige – rimede oversættelse af anapæsterne skyldes Ellen A. og Erik H. Madsen (1979).

<sup>61</sup> Ordret står der (med 8 ord): ”efter at have voldt ringe smerte, men megen glæde, og efter at have leveret alt det, der var min pligt.”

kuverten fra den hvis pande er bar,  
som hos den festligste<sup>62</sup> digter vi har.”

Unge Aristofanes – han var sidst i tyverne her i 421 – var tidligt generet af vigende hårgrense. Men sådan en defekt kan sejren annullere, hos ham og hos alle: Hvis *jeg* – patriot og kysk som få – nu vinder i drama-konkurrencen, vil alle de skaldede få kronede dage ved byens symposier.

Aristofanes’ komedier giver athenerne mulighed for at hævne sig på og hævde sig over samfundet. **De leende kan få *vicarious revenge on society*<sup>63</sup>, dvs. hævn via stedfortræder (stedfortræderen er stykkets folkehelt m/k) over tryk og trusler fra mindst syv aspekter af det radikalt demokratiske – NB: alt andet end sekulære – samfund her i sidste halvdel af 400-tallet: guderne, krigen, generalerne, politikerne, kultureliten<sup>64</sup>, krav om seksuel sømmelighed og lovgivning mod voldelige overgreb** (et sådant hedder *hybris* på græsk). Man taler om komediens social-kompensatoriske eller social-hygieniske funktion. Det er ikke mindst sådanne markant utopiske komedier som *Kulsvierne*, *Fuglene* og, på en anden måde og i en anden ånd, *Kvindernes Parlament*<sup>65</sup>, der har denne hævn og denne selvhævdelse i sig.

Det er den dionysiske religion, som, under festens berusede undtagelsestid, har vænnet grækerne til utopiske, altså lykkeforegribende, oplevelser og tanker. Mennesket er sådan indrettet, at det formår at lade sig løfte af en berusende fest: op over den beklemmende nutid ind i en lysende modverden<sup>66</sup>, som er arbejdsfri og fuld af lækker mad og fed sex. Så vidt den ekstatiske religion – og satyrspillene, hvor det er et yndet motiv, at satyrerne, Dionysos’ tjenere, sluttelig befries fra en ulidelig tilstand af tvangsarbejde og afholdenhed.

Siden romantikken har de bedste fortolkere af Aristofanes’ politisk-poetiske komedier søgt at komme ind på livet af deres mageløse *fusion* af realistisk og fantastisk. En forsker som Whitman har sammenlignet ”sidedstillingerne af forunderligt og fotografisk (*fanciful and photographic*)” hos Aristofanes med noget tilsvarende hos surrealisterne, fx Salvador Dali – eller Wilhem Freddie. 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”.

---

<sup>62</sup> Den ædleste/nobleste/”reneste” (ordet er *gennaios*). Om sine konkurrenters lavkomik brugte han (i vers 748) det modsatte adjektiv: u-ædel (*a-gennês*).

<sup>63</sup> Dover 1972: 40f. Det pågældende afsnit hos Dover (31-41) bærer overskriften ”Self-assertion”.

<sup>64</sup> De intellektuelle hører kun hjemme i denne sammenhæng, for så vidt som komediens ”folkehelt” typisk ser dem og deres ideer som fjender af Det Gode Liv. De andre seks punkter i listen er manifestationer af staten, loven & konventionen, dvs. det, som publikumsflertallet støtter, undtagen når de netop er til komedie – og som de intellektuelle/Oplysningen igen og igen stiller spørgsmålstegn ved.

<sup>65</sup> Min fortolkning af *Ekklesiázousai* i *Komediens Kraft* følger Saïd 1979.

<sup>66</sup> Fra *Gegenwart* ind i *Gegenwelt*.

*Fanciful* og *photographic*, her er, ordret oversat, en prøve fra *Kulsvierne* 80-84, hvor en gesandt beretter om en nylig foretaget rejse til Storkongen i Persien:

*Gesandt*: Og i det fjerde år kom vi til kongeborgen. Men han var gået på wc og havde taget en hær med; og han sad og sked i otte måneder på De Gyldne Bjerger.

*Dikaiopolis*: Og hvor lang tid tog han om at trække røvhullet sammen? Var han færdig ved fuldmåne?

En stor Storkonge i Østens eldorado<sup>67</sup>.

Men *samtidig* er Aristofanes påvirket af den sociologiske tænkning, der bryder frem i Den Græske Oplysningstid i årtierne ned mod 400 – den Oplysning, der ender med at udtørre Den Gamle Komædie. Nu går refleksion løs på religion. I den sene komædie *Kvindernes Parlament* behandles den kommunistiske & kvindefrigørende utopi netop reflekteret-ironisk. På overfladen hyldes utopien, men gift trænger ud gennem revner og sprækker: Hele staten, med det nu indførte fællesskab om ejendom og afkom, bliver én stor forsørgelsesanstalt, og mændene bliver som kvinder; de ”kommer på skideren”, som Blépyros, der i stykkets første billede sidder ude i gårdrummets mørke og kæmper med sin hårde mave. Utopien strander på menneskenes økonomiske og seksuelle egoisme. *Utopia* (ikkested) kan gå mod *eutopia* (godtsted) eller mod *dystopia* (skidtsted); her ser vi det sidste ske

I *Kvindernes Parlament* er egoisme utopiens modstander (og noget lignende gælder den fire år yngre *Rigdommen*); i *Kulsvierne* var egoistisk hedonisme utopiens ”skideskønne” indhold (for nu at tale med Hegel). Så meget er der sket med atenerne på 33 år

## VII Platon om komik

Den massive filosof Thomas Hobbes (1588-1679) gjorde epoke med disse niogtyve ord:

*Laughter is nothing but the **suddaine** Glory arising from **suddaine** Conception of some Eminency in our selves, by Comparison with the Infirmities of others, or with our owne formerly.*

Latter er intet andet end den **pludselige** herlighedsfornemmelse, der opstår af **pludselig** begribelse af en eller anden ypperlighed i os, i sammenligning med andres skrøbeligheder, **eller med vore egne før**.

Ud over pludseligheden og dermed overraskelsen og eksplosionen (som romantikerne senere sagde) fremhæver Hobbes her sammenligningen (*comparison*) og altså kontrasten, overlegenheden (*glory*) og erkendelsestilvæksten (*conception*).

---

<sup>67</sup> Kai Møller Nielsens oversættelse (2006): Gesandten: ”Efter fire års lidelser nåede vi frem, men så var kongen rejst til Ydre Lortistan for at gennemføre en udrensning. Det tog ham fem til den ottende fuldmåne.” Dikaiopolis: ”Hvor lang tid tog det ham så at snerpe røvhullet sammen?” --- Både for lidt (Møller Nielsen udelader frit) og for meget (De Gyldne Bjerger gjort til Ydre Lortistan).

Her har vi i den kortest tænkelige form både kontrast- og overlegenhedsteorien om det komiske<sup>68</sup>, og tillige teorien om den kognitive latter<sup>69</sup>. Kendte, uundværlige punkter i bestemmelsen af det komiske. Det fineste ved Hobbes' definition er de fem sidste ord: Den erkendende latter kan altså også hæve os til overlegenhed over os selv, så vi – selvironisk, måske humoristisk – ler ad os selv, ad vor egen nu pludselig gennemskuede skrøbelighed. Ha, du gamle!

Mange har, takket være Umberto Ecos *Rosens Navn* (1980), hørt om Aristoteles' komedie- og komikteori (og mange tror også, at den er gået totalt under). Men få har hørt om hans lærer Platons teori om det komiske<sup>70</sup>. Platon finder i dialogen *Filebos*, at det komiske har med misundelse at gøre. Komediefølelsen – den ved komiske optrin vakte komplekse, latterudløsende affekt – er ifølge ham: ulystfølelsen misundelse iblandet lyst. Om misundelse ved en græker, at den er bagsiden af beundring, at den er tæt på had, at den vækkes ved en fornemmelse af, at vi er blevet snydt for noget, der rettelig tilkommer os, og, grundlæggende, at misundelsen er en sammenligningsfølelse, dvs. at de mennesker, vi misunder, er vore ligemænd, typisk jo søskende og kolleger. Vi ler ad *vore venner*, siger Platon tilspidset her i *Filebos*.

Intet er mere græsk tænkt end dette epigram af Oscar Wilde:

*Anybody can sympathise with the sufferings of a friend, but it requires a very fine nature to sympathise with a friend's success.*

Enhver kan føle sympati med en vens modgang, men det kræver en nobel natur at føle sympati med en vens medgang.

”Vi ler ad vore venner” er klogt sagt af Platon. Hvad er det nemlig for typer, vi ler ad i liv og kunst? 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 gennemgående – som jeg er overbevist om – beror på en spænding mellem indbildt selvbestemmelse og reel fremmedbestemthed. Et menneske på nulpunktet bilder sig jo ikke ind at bestemme noget som helst selv!

---

<sup>68</sup> I virkeligheden én teori, ikke, som man ofte har sagt, to. Se Høffding 1916: 48ff.: én teori, med overlegenheden (”Degradationen”) som øverste. Allerede Kierkegaard havde én teori, med kontrasten (”Modsigelsen”) som øverste.

<sup>69</sup> Holberg: ”Mine Comoedier indeholde Skiemt, eller de Sandheder som søges med Latter.” (*Forberedelse til Moralske Tanker*).

<sup>70</sup> I sin stadig værdifulde oversigt over komikteoriens historie begynder Otto Rommel med Hobbes, fordi antikkens bidrag er ”fragmentarisk bevaret og derfor ikke altid kan tydes sikkert.” Platon fragmentarisk? Hvert ord, han har skrevet, er bevaret indtil denne dag.



Det er, hvad jeg, med hjælp fra mange forgængere<sup>71</sup>, er kommet frem til: **At det komiske opstår i spændingen mellem indbildt selvbestemmelse og reel 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 (*fortuna!*). Endelig begår vi den fejl at bilde os selv ind, at vi som åndsvæsener kan hæve os over den realitet, som vi dog er uhjælpeligt plantet i: aggressionens, appetittens og kønsdriftens realitet, med andre ord: det pulserende begær efter at slå, efter at spise sig mæt og efter at få udløsning<sup>72</sup>.

Platon siger, at den komiske lider af falsk selvforståelse; han er kendetegnet ved ”uskadelig uvidenhed”. Tilstedeværelsen af sådan en type er ifølge Platon en nødvendig betingelse for, at komik og grin kan opstå. Men tilstrækkelig er denne – nødvendige – betingelse ikke. Vi skal sammenligne os med ham, engagere os i ham; han skal være *vor ven*. De indbildske personer, der har magt til at skade os, og hvis uvidenhed således ikke er uskadelig, de er vore fjender, og dem ler vi ikke ad, men hader. Personer, vi er uengagerede i, kommer Platon slet ikke ind på (dette kan tjene som en bemærkning til Henri Bergson).

Som man ser, opfylder Platons teori om det latterlige/det komiske det krav, som med føje kan stilles til en komikteori: at den både redegør for det latterlige objekts art og det leende subjekts stemning.

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 misser 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 titelpersonen i Molières komedie *Hykleren eller Tartuffe* (1664/1669), 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 *alazôn*<sup>73</sup>. Det modsatte er en *eiron*, en nøgternt smilende selvformindsker, en virkelighedskompetent ironiker (ordene ironi, ironisk og ironiker kommer af det græske *eiron*). En af komediehistoriens mest uudgrundelige

---

<sup>71</sup> Især Karlheinz Stierle 1976. Om det, jeg ser som Stierles begrænsninger (fremkaldt af påvirkning fra den snævre Henri Bergson og af misforståelse af et af Freuds nøglebegreber i bogen om vittigheden) står der noget i noterne 359 og 470 i min disputats.

<sup>72</sup> **Slå, æde, kneppe** er, hvad undergrunden gemmer; vitserne åbenbarer det. Det er også de tre magter, der opbygger et komedieunivers som det i *Erasmus Montanus*: Løjtnanten (vold), bror Jacob (føde) og fæstemø Lisbed (kæresteri).

<sup>73</sup> Se herom (Platon, Aristoteles og Northrop Frye) i min *Komediens Kraft* 165-173. I Aristoteles’ *Nikomacheiske Etik* drejer det sig om 4. bog kapitlerne VI-VIII (= 12-14). For Aristoteles er idealet *ikke* en *eiron*, men personen i midten, altså mellem den selvpromoverende *alazôn* og den selvudslettende *eiron*.

alazoner er netop Tartuffe<sup>74</sup>: Han er en bedrager, en arvejæger, en eftersøgt forbryder, som under falsk navn ”slår mønt af fromheden”, idet han møver sig ind i et velhavende hjem som privat-kapellan, en slags samvittighedslæge for faderen Orgon (som, uanset hvad de andre siger til ham, spørger: ”Og Tartuffe, hvordan med Tartuffe?”). I moralens navn får Tartuffe husets søn gjort arveløs; forlovelse med husets datter får han stillet i udsigt; og endelig vil han, ved misbrug af betroede papirer, have sin velgører, den af skadedyret bedårede Orgon, fængslet som politisk forbryder. Men han er en let antændelig herre: Når han kaster sit lømmetørklæde over Dorines farligt blottede barm, og når han gribes af samvittighedsskræk ved mordet på loppen under bønnen, så *gribes* han virkelig af velsmagen i de fromme ord, hans læber formår at forme. Havde det ikke været for tjenestepigen Dorine, en saftig, stikkende ironiker, var Tartuffe ikke blevet afsløret. – Med *Tartuffe* satte Molière kirke og hof i alarm og udløste en lang strid.

En alazon – tænk blot på Molières og Holbergs kredsende monomanikere – er kontaktforstyrret. Det *er* alt sammen i Pernilles prolog i *Den Stundesløse*. Hun har i sin lange enetale været vidt omkring med anekdoter om menneskelig ineffektivitet, og siger så til sidst om sig selv og herren (jeg tillader mig lidt typografiske friheder):

Der er Ingen udi Huset, som han [Vielgeschrey] roser for Flittighed uden [=ud over] mig, og der er dog Ingen, som gjør mindre Gavn, **endskiøndt jeg er altid geskæftig.**

Forgangen, da En spurde, hvor mange Folk han holdte, svarede han: Ikkun Een, thi Pernille er min Stuepige, min Kokkepige, min Kammertiener, min Secretaire, min Huusholderske, **min Kone.**

Hvorvel det Sidste især var Løgn – ikke fordi jeg er just mere kydsk end en Anden, men han har ikke Stunder at ligge hos Nogen, og jeg er aldrig **smukkere** i hans Øien, end naar jeg har en Pen siddende bag Øret.

Den stundesløses distraktion fra livet har fået ham til at glemme, hvad en målrettet handling er, hvad en kone er, hvad skønhed er.

For Henri Bergson i *Latteren* (1900) er den leende instans egentlig samfundet, **samfundet forstået som en levende organisme, som fordrer tilpasningsvillig elasticitet af enhver, der er på nippet til at stivne og storkne.** Inspireret af denne synsmåde har en romanist ved navn Norbert Lauinger skrevet en mageløs bog – i drøbende sprog og tarveligt udstyr, kendt af ingen – om kontaktforstyrrelserne i den romanske komedie (dog, han begynder med Aristofanes).

Så meget ved vi på forhånd: at en komedie studerer misforhold, misforhold mellem ord og gerning, teori og praksis, redbon ånd og skrøbeligt kød, og så videre, og at komedien konkluderer, at misforholdet tydeligst åbenbarer sig i menneskenes forhold til kærlighed – kærlighed og penge.

---

<sup>74</sup> Vedel 1929: 129ff.

Det komiske misforhold beror, viser Lauinger i sin studie, gennemgående på *Kontaktstörung*, kontaktforstyrrelse, **personens truede kontakt (a) med virkeligheden, (b) med de andre, og (c) med sig selv**. Kærlighed er ligesom pengebegær (men også alle mulige andre affekter<sup>75</sup>, ikke mindst hidsighed) en fiksering, som forstyrrer (a) realitetssans, (b) socialitet, og (c) identitet. I de store karakterkomedier miskender personer realiteten og konstruerer en ”realitet”, fordi deres styrende affekt ifører dem skyklapper: I Plautus’ *Aulularia*, dvs. *Krukkekomedien* – jf. Molières *Den Gerrige* – aner Euclio på grund af sin fiksering på guldsdommen hele tiden hentydninger til den og anslag imod den; og som følge af sine eskalerende fejlreaktioner *mister* han så just krukken med skatten. Hans derpå følgende sammenbrud opleves som ægte<sup>76</sup>, alt imens vi udmærket ved, at guldsdommen efter den nådige Husguds (*Lar familiaris*) vilje er landet i de rette hænder.

Lauingers metode til åbning af disse dramaer om besatte mennesker i drillesyge magters vold er frugtbar. Også som perspektivering af Platon:

Den lattervækkende person har ligesom stjålet den vældige **rigdom, skønhed eller menneskelige fortræffelighed** (*areté* siger Platon), som han går rundt og paraderer. Platon siger: ”Han kender ikke indskriften i Delfi”, altså KEND DIG SELV. Den latterlige er ikke kommet ærligt til sin identitet; og det, vi taler om, er just den del af hans identitet, som han selv lægger størst vægt på. Penge, fysik og format (*areté*) er de tre tilværelsesområder, det drejer sig om<sup>77</sup>. Vi vil kalde dem Platons Trappe. Interessant nok siger Platon, at rækkefølgen angiver hyppighed, og at det hyppigste af alt er indbildt klogskab/imaginær visdom (*doxo-sophía*).

Det er altså på den måde, man kan tegne 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 – tillad mig at gentage denne pointe – uhyre meget, hvis man vil gestalte komiske mennesker, hvorimod det i en tragedie er mindre væsentligt, ja, måske skærende irrelevant at gå ind på, hvad en person laver og tjener. Komedien anskuer mennesket som undergivet den sociale sandsynlighed og rimelighed, hvorimod tragedien – vi rekapitulerer – søger det vidunderlige i den mulighed, at et menneske kan blive helt og frit ved at blive tilintetgjort socialt.

Platon ser sagen sådan: Hvis den af komedien tematiserede uvidenhed findes hos en sammenlignelig, en ven, går den os på; hans prætentioner, som *altid* er stridbare, frembringer i os sammenligningsfølelsen misundelse. Men ind i denne ulyst flyder

---

<sup>75</sup> Menneskene er medynkvækkende marionetter, hvis tråd er lidenskab. Således Rosso di San Secondo, en af Pirandellos fæller (se Guthke 1968: 118).

<sup>76</sup> Med rette understreget af Blänsdorf 1978: 176.

<sup>77</sup> Således ofte i antikken, og i den europæiske tradition. Hos Rabelais siger Panurge: Ligesom Gud har skabt mennesket af tre dele, ejendom, legeme og sjæl, har også universiteterne tre fakulteter: det juridiske, det medicinske og det teologiske; og nu da han planlægger at gifte sig, vil han rådspørge en professor fra hvert fakultet.

samtidig – samtidig! – en lyst ved vennens selvbedrag: Ha, hans præntioner preller af på mig. Denne med misundelsens ulyst fusionerede lyst er skadefryd (jf. *Filebos* 49d).

Jeg ler, og min latter – såvel ved scenens som ved livets komedie – er en neutralisering med lyst af ulysten ved mig nærtstående personers anmasselse. Livets komedie må Platon medtage; for han mener, at det sagte om misundelsens psykiske dynamik er dækkende for al misundelse, og det er jo ikke kun i teatret, den affekt melder sig.

Ingen tvivl om, at den fremanalyserede latterfølelse fordømmes. Den er ”infantil” og ”uretfærdig”. Den rette terapi til al falsk bevidsthed, både den vi hader og den vi ler ad, er filosofi. Platon er på dette sted, modsat i citatet ovenfor, ikke åben over for tanken om den kognitive, afklarende og forbedrende latter. Her ser han ikke latteren som et blottende sandhedskriterium, ”a test of truth” (Shaftesbury, 1671-1713), som et middel til ”at skille Skyggen fra Legemet” (Holberg).

## VIII Latter og smil

Hvad er en vittighed for romantikerne? En ”eksplosion af bunden ånd”. Hvad er den komiske genius? ”Løs-sluppen subjektivitet” (*Entfesselte Subjektivität*). 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. Friedrich Schlegels nytolkede Aristofanes fik afgørende betydning for skabelsen af det romantiske *Lustspiel*, idet *Lustspiel* opfattedes som et humorfyldt og hyldende værk, i diametral modsætning til *Komödie*, som er satirisk og tilrettevisende, punkterende og destruktiv.

Denne modstilling genfindes i det begrebspar, som Charles Baudelaire, rigtignok med katolsk prægning, opstiller i sin korte afhandling ”Om latterens væsen” (*De l'essence du rire*, 1855). Den store digter skelner mellem *le comique significatif*, den betydningsladede komik (svarende til *Komödie* hos romantikerne), og *le comique absolu*, den absolutte komik (svarende til *Lustspiel/Humorspiel*). Den første er imiterende, og dens latter skyldes den overlegenhed, vi føler ”ved tegn på svaghed eller ulykke hos vore medmennesker.” Derimod er den absolutte komik ikke imiterende, men skabende, ”ubevidst om sig selv”; dens latter skyldes følelsen af overlegenhed over naturen, og har – skønt også dens rod er satanisk<sup>78</sup> – dog ”noget dybt, aksiomatisk og primitivt, som gør, at denne latter er meget nærmere ved det uskyldige liv og absolut glæde, end latteren ved det komiske i et menneskes adfærd er.” Prototypen på *comique significatif* er Molière (som også tyskerne var betænkelige ved); som eksempler på *comique absolu* nævner Baudelaire en pantomime og E. T. A. Hoffmanns groteske fortællinger (Hoffmann teoretiserede selv over

<sup>78</sup> Se i Halliwell 2008 det fængslende slutkapitel ”Laughter denied, laughter deferred: the antigelastic tendencies of early Christianity”.

tragikomik og groteske). – Denne skelnen mellem komik med tendens og komik uden tendens kan vi ikke undvære. Langs denne linje skelner også Freud mellem *Witz* og *Scherz*.

I sin 2. satire skrev Holberg dette om vores latter over andre menneskers kaotiske adfærd:

naar andre vi belee, vi selv os ikkun laste.

Humor er budskabet i 2. satire. Bær over! ”Dømmer ikke, at I ikke skulle dømmes!” (med Jesu ord).

Lykkeligvis er mennesket et dyr, der kan le<sup>79</sup>. Og dette Leende Dyr, *áanimal ridens*, er sådan indrettet, at det, fysisk & psykisk, kan leve op til budskabet: Fordøm ikke! I menneskets uendelige evner – dets *infinite faculties* med Hamlets ord – findes jo nemlig ikke kun latter *mod* (latter *ad*<sup>80</sup>), altså ekskluderende latter, straffelatter, men også inkluderende latter *med*.

En fransk forsker med øre for latter og blik for menneskers gruppedannelse har sagt følgende: Den mest karakteristiske og normalt mest *intense* latter, den fuldbyrdede latter, den latter af hjertens grund, der får alle lænker til at bryde, udspringer af den intime forening af udelukkelseslatterens ondskabsfuldhed (*malignité*) og modtagelseslatterens genforeningsglæde (*joie de réunion*). Den ”komplette” latter er et molekyle af to atomer: satire og sympati, som er uforenelige i alle andre forhold end latterens<sup>81</sup>. Derfor har der siden oldtiden været et latterens problem, langt mere end et grådens problem<sup>82</sup>.

Latteren er en kropslig sag, den begynder i det små som krusninger i ansigtet – ja, faktisk tit som et smil – og kan ende med at omfatte et helt, kæmpemæssigt korpus, som oven i købet ofte også græder som pisket. I latteren danner krop samfund. Latteren er jo, som vi hørte og måske også har oplevet, en social instans, der, når den ret giver los, formår dette sjældne: at sige nej og ja på samme tid, at forene satire og sympati.

Latteren udforskes af fysiologer og sociologer, men også af filosoffer, antropologer og religionshistorikere, og de sidste to professioner kan berette, at der i mange af verdens religioner les på fuld kraft. Antikkens grækere fortalte pinlige, komiske historier om (nogle af) deres guder, alt imens de hyldede deres majestæt<sup>83</sup>. Og en række afrikanske stammer betjener sig af rituel spøg (*ritual joking*) og rituel latter ved tilværelsens

---

<sup>79</sup> ” – det eneste dyr, der kan le” ifølge Aristoteles (*Om Dyrenes Dele* 673a7-8). Dog hævder Konrad Lorenz i *Man Meets Dog* (1954), at hunde ler under leg, ler og gisper – i øvrigt med samme ansigtsudtryk, som indvarsler erotisk ophidselse.

<sup>80</sup> Det er underordnet, om man skriver ’le *ad*’ eller (som næsten alle nu) ’le *af*’, blot man husker, at sproget også har ’le *med*’.

<sup>81</sup> Jeg følger 1928-afhandlingen af Dupréel, som qua sociolog fokuserer på: individ og gruppe. Ignorerende disse indsigter i den sympatifulde latter, og ignorerende humoren, taler Henri Bergson om det komiske som altid krævende en ”momentan hjertets ufølsomhed”, og Critchley 2002: 87 tilslutter sig.

<sup>82</sup> Men faktisk finder der grådforskning sted. Et af de førende navne er professor Ad Vingerhoets.

<sup>83</sup> Jf. min studie ”Grækerne ler ad deres guder” på [www.oletvedskole.dk](http://www.oletvedskole.dk)

gruopvækkende overgange, bl.a. begravelser. I vitsen og i latteren over vitsen bringes nemlig elementer, som man ville tro var uforenelige, i nærkontakt på en sådan måde, at et bredt accepteret mønster udfordres indefra, derved at et andet mønster, der på en eller anden måde lå gemt i det første, uventet popper op<sup>84</sup>, og afslører, at det bredt accepterede mønster er diskutabelt, måske kassabelt.

En mand kom knuget hjem fra lægen.

Hun: Hvad sagde lægen da?

Han: At jeg kun har tolv timer tilbage at leve i. Åh, lad os elske vildt og hedt i nat!

Hun: Det kan du nemt sige. Det er ikke dig, der skal op og på arbejde i morgen.

Arbejdsomhedens vidt og bredt accepterede mønster, her repræsenteret af en kvinde, afsløres som umenneskeligt, som blottet for empati og tragisk bevidsthed.

Man må prise det pendulerende, det dialektiske, ville nogle sige, i denne filosofiske definition af det komiske:

***Komisch ist und zum Lachen bringt, was im offiziell Geltenden das Nichtige und im offiziell Nichtigen das Geltende sichtbar werden lässt.***

**Komisk og lattervækkende er: hvad der synliggør tomheden i det officielt set gyldige og gyldigheden i det officielt set tomme.**

”Gyldigheden i det officielt set tomme” er et religiøst motiv, tænk blot på disse ord fra Det Gamle Testamente (Salme 118, ofte genoptaget i Det Ny Testamente): ”Den sten, bygmestrene vragede, er blevet hovedhjørnesten.” Når den mulige storhed i det vragede og foragtede fremhæves, følger den mulige foragtelighed i det officielt set store med af sig selv. Odo Marquards definition er netop god, fordi den pendulerer mellem gyldigt-tomt og tomt-gyldigt og derved får ambivalensen i det komiske frem. Hvis ideen om latterens dobbelthed og indsigten i dens dynamik (le ad & le med) omsider fik lov at fænge, ville det stort berige vores forståelse ikke kun af den komiske kunst, men af menneskers liv med hinanden. Der ville komme dybde i det spørgsmål ”Hvad griner du af?”

Marquard, definitionens ophavsmand, peger selv på, at der bag den ligger en opfattelse af latteren som havende den ejendommelige funktion, at den kan synliggøre det udgrænsedes og kasseredes hemmelige tilhørsforhold til selv samme livsvirkelighed, som udgrænser og kasserer det<sup>85</sup>. Latteren med formår altså at indoptage det, som latteren ad afviser som tomt og værdiløst (*nichtig*). En sådan fuldbyrdet latter underminerer klassifikationer og hierarkier, hvad enten nu formålet er kritik af den bestående orden,

---

<sup>84</sup> Mary Douglas 1975: 96, med støtte i Freud (se hendes s. 112). Om latter i græsk religion se Burkert 1977: 169-173, 290, 429: Der er både tale om latter i ritualer (overgangsriter, inkl. maskerader og fallosoptog og inkl. skatologi ligesom hos de afrikanske stammer, hvor der fysisk og verbalt kastes med lort) og om latter i myter (de leende og lattervækkende guder).

<sup>85</sup> Odo Marquard 1976: 141f., med henvisning til Joachim Ritter ”Über das Lachen”.

eller det bare drejer sig om på vital vis at slå et slag for det gales og det skæves ret til også at være her (jf. *le comique absolu*).

I en af sine aforismer skriver Nietzsche, som her ikke er langt fra antikkens skildringer af den frydefulde sindsros urokkelige humør<sup>86</sup>:

*Latter og smil.* Jo gladere og sikrere ånden bliver, des mere aflægger mennesket den lydelige latter. Til gengæld pibler et åndeligt smil fortløbende op i ham, et tegn på hans forundring over de talløse forborgne behageligheder ved den gode tilværelse.

Lachen und Lächeln. *Je freudiger und sicherer der Geist wird, um so mehr verlernt der Mensch das laute Gelächter; dagegen quillt ihm ein geistiges Lächeln fortwährend auf, ein Zeichen seines Verwunders über die zahllosen versteckten Annehmlichkeiten des guten Daseins.*

Ikke så helt få danske ord er via verdenssproget engelsk kommet på hele verdens tunge; det fineste af dem alle er dog vel ordet *smile*, som engelsk ifølge ordbøgerne antages at have lånt fra svensk og dansk<sup>87</sup>. Ordet er i øvrigt beslægtet med den stamme, som findes i bl.a. latinsk *mirus*, forunderlig. At smile betyder altså noget med at undre sig, hvad Nietzsche måske vidste, da han skrev, at det åndelige smil er tegn på menneskets forundring.

Man fristes nemt til at stile *latter* som noget larmende og udvendigt og *smil* som noget åndeligt og fint op imod hinanden. Men vi, der på den ene side kender den favnende latter-med og på den anden side husker, at smil kan være både overlegne og forlegne, vil tage os i agt for en sådan forsimpning.

Den kloge smiler – og det samme gør den dumme, den stolte smiler – og den beskedne, den overlegne smiler – og den forlegne<sup>88</sup>. Talrige mimiske bevægelser råder mennesket over, fx fiffighedens, hadets, skrækkens, griskhedens og glædens mimik. Men ingen menneskelig mimik er så mangetydig som smilets. Send Mona Lisa en tanke! Et smil er dette enkle: at der breder sig lys over ansigtet. Men i og omkring smilet råder vi over en svimlende rigdom af motoriske nuancer. Uudgrundeligt er smilet, og det indfinder sig både før og efter grænsen til det bevidst formede liv: Forud for denne grænse smiler den nyfødte; hinsides denne grænse kan mennesker smile muntert efter overstået døds kamp. Det fine spil på det diende barns ansigt og den fredfyldte adel i den dodes træk kan jo ikke være bevidste og villede. – Men *noget* synes vi, de siger os.

Latteren er, ligesom gråden, en eksplosiv reaktion, som kan anspænde vores mimiske muskulatur til bristepunktet. I latterens og grådens grimasser fremstår et brud mellem

---

<sup>86</sup> *Menneskeligt – Alt for Menneskeligt* II (1879) 173. Critchley 2002: 108 gengiver Nietzsches 4 linjer med lige så mange fejl. Critchleys uduelige værk er efter sigende oversat til elleve sprog. – Om stoisk sindsro/godt humør kan man læse i min *Vej til Rom* 333ff., 551.

<sup>87</sup> *The Concise Oxford Dictionary of English Etymology* skriver: “smile vb. xiii. perh. of Scand. orig. (cf. Sw. smila, Da. smile; a parallel form is OHG. \*smīlan); f. the base repr. by forms cited s.v. smire.”

<sup>88</sup> I redegørelsen for smilet følger jeg filosofen – den filosofiske antropolog – Helmuth Plessner.

person og krop, selvbeherskelse er tabt. Således er det fat med latteren, men med smilet er det anderledes. Smilet er et symbolsk minespil, kendetegnet ved distance, dæmpethed og lydløshed. Den smilende holder afstand i sit udtryk, ikke bare til sine omgivelser, men også til udtrykket selv. Når man smiler, kan man jo somme tider ligefrem *marke* en vis distance til sit udtryk, en vis modellering og stilisering af sit eget ansigt. Helt spontant går det ikke for sig, i alt fald ikke altid.

*The human face is a terrible place*, sang Procol Harum. I samspil med smilets mimik er mundvigens, øjenbrynenes og øjenlågenes sprog i stand til at tage pippet fra et andet menneske. En trækning ved mundvigen kan såre uopretteligt, et bredt, bralrende HAHA eller HOHO kan derimod forsone og favne. Så tro ikke, at smilet, fordi det afstår fra eksplosioner, klask på maven og heftige grimasser, altid er blidere end latteren. Smilet, det tavse, kan have en rasende indre drivkraft i sig. **Men dette forhold synes jeg, vi går rundt og glemmer: Latteren bedømmer vi gennemgående for ublidt, idet vi gerne tænker på den som aggressiv og fornærmelig; og smilet bedømmes ofte for blidt, fordi vi først og fremmest tænker på det som høfligt.**

Smilet er således ikke primært at forstå som ”en lille latter”, selv om nogle sprog kalder smilet ved dette navn, fx tysk *Lächeln*, smil, af *Lachen*, latter<sup>89</sup>. Smilet er ikke et anneks til latteren, skønt vi jo godt ved, at et smil i hverdagen ofte varmer op til en latter, ligesom en latter ofte munder ud i et smil. Så konklusionen af disse overvejelser må være denne: Nok kan smilet oplyses ved en betragtning af latter (og gråd), men et smil er noget helt for sig, det er *sui generis*, som filosoffen/psykologen siger<sup>90</sup>. Et lys over ansigtet, enestående ved sin mangetydighed.

Latteren befordrer indsigt, antager vores kultur. Latteren renser, renser som salt. Men har den noget på sig, denne tro på latter og lys? Er perlerne ægte? Lad det komme an på en prøve, jo kortere, des mere beviskraftig. En anekdote, en vittighed af nyere dato lyder:

Lige efter krigsudbruddet i 1914 sad nogle tyskere i en beværtning i Haderslev (tror jeg, det var) og sang af fuld hals det nye slogan: ”Gott strafe England!”

Nogle danskere ved et hjørnebord sang ikke med.

”Hvorfor synger I ikke sammen med os andre?” spurgte de glade tyskere.

”Nej, vi er ikke så religiøse.”

Det forløsende humane er her, at den hult gudelige og patentpatriotiske talemåde ”Gud straffe England!” gennemhulles af de rolige, nøgterne, uhyre høflige, *uhyrligt* høflige, altså ironiske, ord ”Nej, vi er ikke så religiøse”, som har det fine ved sig, at de punkterer yderst effektivt, uden at nogen kan hænges op på dem. Som sagt: Et accepteret mønster udfordres indefra, derved at et andet mønster, der på en eller anden måde lå gemt i det

---

<sup>89</sup> Om ordene for ’latter’ og ’smil’ har Halliwell 2008 nogle afklarende sider, 520-529, som også behandler de kropslige aspekter af denne vigtige sag: hvordan man læser sindet gennem kroppen.

<sup>90</sup> Og etologerne siger det samme, se Halliwell 2008: 527ff.



første, uventet popper op, og afslører, at det accepterede mønster er uacceptabelt. – Endnu en prøve. Dette var Storm Petersens yndlingsvittighed (dens ophavsmand er mig ubekendt):

”Træffer jeg hr. Goethe?”

”Nej, hr. Goethe er ude at gå tur.”

”Jamen, der hænger hr. Goethes hat jo.”

”Hr. Goethe har to hatte.”

”Hr. Goethe har to hatte.” Med disse eminent høflige, al irritation tæmmende ord siger kammertjeneren med sin tørre, yderst fantasiforladte bemærkning: Brug din fantasi!

FINIS

Hvor mange treheder blev det til?

**Slå, æde, kneppe** rumler i den mørklagte undergrund.

Alazonen fører sig frem på de tre felter **penge, skønhed og indre format**.

Han er forstyrreret i sin kontakt med **virkeligheden, de andre og sig selv**.

Mimesis forbinder **virkelighed, digter og tilskuer**.

Af poetikker er der, skematisk set, tre slags: **produktionspoetik, værkpoetik og virkningspoetik** (således i hovedsagen Aristoteles' *Poetik*). NB: Horats' *Ars Poetica* behandler i versene 1-294, kaldet *poema*-delen, drama og epos; i anden del, 309-476, *poeta*-delen, kombineres produktions- og virkningspoetik.

## BIBLIOGRAFI

Bergson, Henri *Latteren. Et essay om komikkens væsen*. Oversat af Else Henneberg Pedersen, Kbh. 1993. Oversættelsen er usikker. Der henvises derfor til den franske udgave, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1983.

Blänsdorf, Jürgen ”Plautus” in: *Das römische Drama*, ed. E. Lefèvre, Darmstadt 1978, 135-222.

Brandes, Edvard *Holberg og hans Scene. Opførelser og Fremstillere*, Kbh. 1898.

Brandes, Georg Ludvig *Holberg. Et Festskrift*, Kbh. 1884.

Burkert, Walter *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart Berlin Köln Mainz 1977.

- Critchley, Simon *On Humour*, London and New York 2002.
- Das Komische*, ed. W. Preisendanz und R. Warning, München 1976. En klassiker, indgår i serien Poetik und Hermeneutik.
- Douglas, Mary *Implicit Meanings: Essays in Anthropology*, London and Boston 1975.
- Dover, K.J. *Aristophanic Comedy*, Berkeley and Los Angeles 1972.
- Dover, K.J. *Greek Popular Morality in the Time of Plato and Aristotle*, Oxford 1974. Reprinted with corrections, 1994.
- Dupréel, E. "Le problème sociologique du rire" *Revue philosophique de La France et de L'étranger* 106 (1928) 213-260.
- Erasmus af Rotterdam *Tåbelighedens Lovprisning*, oversat og indledt af Villy Sørensen, Kbh. 1979.
- Gelzer, Thomas *Aristophanes der Komiker*, Sonderausgabe der *Realenzyklopädie*, Stuttgart 1971.
- Goldhill, Simon *The Poet's Voice: Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge University Press 1991.
- Greek Tragedy, The Cambridge Companion to*, ed. P. E. Easterling, Cambridge University Press 1997.
- Guthke, Karl S. *Die moderne Tragikomödie. Theorie und Gestalt*, Göttingen 1968.
- Halliwell, Stephen *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton and Oxford 2002.
- Halliwell, Stephen *Greek Laughter: A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*, Cambridge 2008.
- Høffding, Harald *Den store Humor. En psykologisk Studie*, Kbh. 1916.
- Lauinger, Norbert *Untersuchungen über die Kontaktstörungen in der romanischen Komödie. Kontakt und Wirklichkeit als Bauelemente des Dramas*, Freiburg/Brsg. 1964.
- Lesky, Albin *Die tragische Dichtung der Hellenen*, 3. udgave, Göttingen 1972.
- Marquard, Odo "Exile der Heiterkeit" in: *Das Komische*, 133-151.
- Muecke, Frances "A Portrait of the Artist as a Young Woman" *Classical Quarterly* 32 (1982) 41-55.
- Murray, Penelope *Plato on Poetry: Ion; Republic 376e-398b9; Republic 595-608b10*, Cambridge 1996.
- Newiger, Hans-Joachim *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes*, München 1957.
- Newiger, Hans-Joachim (ed.) *Aristophanes und die alte Komödie*, Darmstadt 1975.
- Plautus' komedie Pseudolus. Tosproget udgave med noter og kommentar ved Ole Thomsen*, Aarhus Universitetsforlag 1987.

Plessner, Helmuth *Mit anderen Augen. Aspekte einer philosophischen Anthropologie*, Stuttgart 1982. – Heri "Das Lächeln" (1950), s. 183-197.

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

Rau, Peter *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, München 1967.

Ritter, Joachim "Über das Lachen" (1940/41) i: Steffen Dietzsch (ed.) *Luzifer Lacht. Philosophische Betrachtungen von Nietzsche bis Tabari*, Leipzig 1993, 92-118.

Rommel, Otto "Die wissenschaftlichen Bemühungen um die Analyse des Komischen" (1943) og "Komik und Lustspieltheorie" (1943) in: *Wesen und Formen des Komischen im Drama*, ed. R. Grimm og K.L. Berghahn, Darmstadt 1975, 1-38 og 39-76.

Said, Suzanne "L'assemblée des femmes: les femmes, l'économie et la politique" *Les Cahiers de Fontenay* 17 (1979) 33-69.

Seidensticker, Bernd *Palintonos Harmonia. Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie*, Göttingen 1982.

Seyler, Athene & Stephen Haggard *Kunsten at spille Lystspil*, oversat efter *The Craft of Comedy* (London 1943) af Mogens Wieth, med forord af Frederik Schyberg, Kbh. 1949.

Silk, Michael *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford 2000.

Sommerstein, Alan *Greek Drama and Dramatists*, London 2002.

Stierle, Karlheinz "Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie" in: *Das Komische*, 237-267.

Stohn, G. *Spuren voraristotelischer Poetik in der alten attischen Komödie*, Berlin 1955. Dissertation.

Stohn, G. "Zur Agathonszene in den "Thesmophoriazusen" des Aristophanes" *Hermes* 121 (1993) 196-205.

Thomsen, Ole *Komediens Kraft. En bog om en genre*, Kbh. 1986. Disputats.

Thomsen, Ole *Veje til Rom. Romersk litteratur fra Plautus til Juvenal*, Aarhus Universitetsforlag 2008.

Thomsen, Ole "Drama and Society according to Aristophanes' (*Clouds* and) *Frogs*", in: *Festschrift Sifakis*, Heraklion 2010, 269-315. Nu på [www.oletvedskole.dk](http://www.oletvedskole.dk)

Vedel, Valdemar *Molière*, Kbh. 1929.

Whitman, Cedric H. *Aristophanes and the Comic Hero*, Harvard University Press 1964.