

Een andere prikkel dan de doorn in Paulus' vlees: een beschouwing over komedie

In 1516 verzorgde Desiderius Erasmus de eerste uitgave van zijn *Aantekeningen op het Nieuwe Testament*. Het zijn levendig geschreven boeken die moeilijk te vergelijken zijn met een moderne, wetenschappelijke bijbelcommentaar. Erasmus maakt wel allerlei opmerkingen over de zijns inziens juiste tekst in de verschillende handschriften, en over de uitleggingen van de kerkvaders, maar ook draagt hij vele persoonlijke en prikkelende meningen aan. Zo heeft hij een sterke pacifistische overtuiging die hij niet onder stoelen of banken steekt, bijvoorbeeld wanneer hij af en toe te keer gaat tegen de “oorlogspaus” Julius II, tegen wie hij ook een apart, maar wel anoniem uitgegeven, schotschrift richtte. Vermakelijk is vaak de harde polemiek van die tijd, waaraan Erasmus volop meedeed, bijvoorbeeld in zijn bijtende spot aan in zijn ogen verwerpelijke bijbeluitleggingen van de Parijse of Leuvense theologen.

Zo is er het aardige commentaar van hem op de tweede brief van Paulus aan de christengemeente van Corinthe, hoofdstuk 12 vers 7. Ik citeer het vers in de oude Statenvertaling, omdat de Griekse grondtekst van die vertaling ook voor Erasmus de Griekse tekst op zijn werktafel was: ‘En opdat ik mij door de uitnemendheid der openbaringen niet zou verheffen, zoo is mij gegeven een scherpe doorn in het vleesch, *namelijk* een engel des satans, dat hij mij met vuisten slaan zou, opdat ik mij niet zou verheffen’. Erasmus verbaast zich erover dat de Latijnse bijbelvertalers het woord voor “doorn” hebben weergegeven met *stimulus*, dat “prikkel” betekent: de prikkel waarmee men dieren aanspoort, en in overdrachtelijke zin de prikkel waardoor een mens wordt opgejaagd tot woede of tot hartstocht.

‘Sommigen’, merkt de grote humanist op, ‘vatten deze “prikkel” op als de sensatie en de goedstoestand van de wellust, maar ik ben verbijsterd dat welke theoloog ook maar dié interpretatie volgt’. In de laatste en vijfde uitgave die hij van zijn werk verzorgde, in 1535, zette hij nog een tandje bij: ‘Wat is immers absurder dan te menen dat de zo grote apostel, reeds op jaren, nog steeds opgejaagd zou worden door de brandnetel van de seksuele begeerte?’ Dit is natuurlijk de oprechte vraag van een vroom Christen, maar een heidense Griek uit, laten we zeggen, ongeveer 400voor Chr. zou verbaasd, en wellicht ook wat meewarig, van Erasmus’ verontwaardiging kennis nemen. Tijdens de theaterfestivals in januari en in maart zag hij ieder jaar opnieuw komedies van Aristophanes en zijn collega’s, en altijd weer was in die komedies het leidende thema van de plot: vernieuwing, verjonging. Meestal werd dit verbeeld doordat de held van het stuk, een ouder iemand, “reeds op jaren”, iemand dus uit de leeftijdscategorie van Paulus, aan het eind van het stuk een vrolijk feest viert, waarbij vrijelijk met de lichamelijke lusten werd omgesprongen en waarbij een of meer prachtige jonge meisjes de oude heer om de hals vielen.

Een kleine twee jaar geleden verscheen een fascinerende studie van de komedie door de eeuwen heen van de hand van Erich Segal, *The Death of Comedy*. Als u de naam Erich Segal kent, komt dat waarschijnlijk doordat hij de auteur is van een aantal romans die veel succes hebben gehad. Zelf heb ik enkele maanden geleden zijn eersteling, ‘Love Story’ uit 1970 gelezen. Hoewel het een tranentrekkend monstertje is over een liefdesgeschiedenis tussen een upper-class-boy en een lower-class-girl, eindigend met de dood van de girl en een soort van verzoening tussen de boy en zijn vader in de hal van het ziekenhuis, geef ik wat besmuikt toe dat ik het boek met een brok in de keel weglegde. Segal was verder de schrijver van het scenario voor de Beatles-film *Yellow Submarine*. Maar voor ons is het nu vooral relevant dat hij hoogleraar klassieke talen is geweest aan de meest prestigieuze Amerikaanse universiteiten: Harvard, Yale en Princeton. In een even gloedvol als van belezenheid overstromend betoog probeert Segal zijn lezers ervan te overtuigen dat het genre van de komedie, 24 eeuwen lang met hartstocht genoten door het publiek, door de kille intellectuelen die in de jaren vijftig

en zestig van de afgelopen eeuw de stroming van de absurdisten vormden, om zeep is gebracht. De komedie is dood.

Segal schrijft met grote kennis van zaken over zijn onderwerp. De komedie bij de oude Grieken, en de Latijnse opvolgers daarvan, de dichters Plautus en Terentius, beslaan dan wel iets meer dan de helft van het boek, maar dat is niet zo verwonderlijk voor een classicus. En we krijgen ook lezenswaardige analyses van onder andere *The Jew of Malta* van Christopher Marlowe, *Twelfth Night* ('Driekoningenavond') van William Shakespeare en de *Amphitryon* van Molière. Het laatste hoofdstuk is gewijd aan Samuel Beckett, en het *pièce de résistance* vormen de laatste bladzijden van dat hoofdstuk, Segals bespreking van *En attendant Godot / Waiting for Godot* (bij Beckett vergelijkt hij de Franse tekst en de schrijvers eigen Engelse versie daarvan). In een waarlijke apotheose van zijn boek verbindt hij het stuk met *De Vogels* van Aristophanes, met de Psalmen, met de Christelijke leer van de verlossing, ja, met wat niet al: 'Godot markeert het einde van de levenscyclus van een genre – de dood van de komedie. Want hierin horen we de echo van het stuk dat beschouwd kan worden als zijn verste tegenpool. De overeenkomst tussen *Godot* en Aristophanes' *Vogels* is inderdaad te opmerkelijk om puur toevallig te zijn. Beckett immers is een chimerische post-moderne classicist en meester van de ironie'.

Hoe is het toch gekomen dat de komedie door de auteurs van het absurdistisch theater is vernietigd? In het eerste hoofdstuk van zijn boek bespreekt Segal de verschillende etymologieën die van het begrip 'komedie' bestaan. Het tweede gedeelte van het woord gaat zonder twijfel terug op het Griekse “_id_”, wat “zang”, “gezag”, “lied” betekent. Over het eerste gedeelte verkeerde de oudheid al in onzekerheid. De eerste, taalkundig beslist onjuiste afleiding, verbindt de komedie met het woord “koma”, wat “diepe slaap” betekent. Een iets waarschijnlijker kandidaat is “kome”, dorp” die men bij Aristoteles vindt. De ‘dorpszang’ of ‘het gezang van het platteland’ zou zo heten, omdat de zangers uit de stad waren gegooid. Door hun gedrag, of door de tekst van hun liederen, of door beide, voelden de bewoners van de stad zich geschoffeerd. Ter illustratie draagt Segal een scène aan uit de *Hamlet* van Shakespeare. Op de avond waarop het koninklijk paar en het hof komen kijken naar de toneelvoorstelling die Hamlet voor hen heeft georganiseerd, verkeert de prins van Denemarken in een uitgelaten stemming:

HAMLET	Mevrouw, mag ik in uw schoot liggen?
OPHELIA	Neen, mijn heer.
HAMLET	Ik bedoel, met m'n hoofd op uw schoot?
OPHELIA	O ja, mijn heer.
HAMLET	Denkt u dat ik grove grappen maakte?

De laatste zin luidt in het Engels: 'Do you think I meant country matters?' De komedie met haar platte humor hoort bij de “country matters”. Maar de derde verklaring heeft de voorkeur van de moderne wetenschap. Deze verbindt komedie met “komos”, “de wilde, van wijn doordrenkte, losbandige optocht van feestvierders”. Toch pleit Segal ervoor om alle drie de etymologieën toe te laten: in de notie van de komedie spelen “het lied van het dorp”, “het lied van de feeststoet” en de “koma” als “verkwikkende post-coitale sluimering met aangename dromen” alle drie een rol. Segal: 'In spirituele zin zijn alle drie de afleidingen dus verwant en hebben recht van spreken. Dromen, “grove grappen”, en feeststoeten zijn allemaal de toegestane vrijheden van de fantasie, uitbrekingen weg van de Beschaving en haar Ongevoegens, met een eind goed al goed. De hier aangevoerde drievoudige verwantschap biedt z'n eigen geldige perspectief van het idee van de komedie. ... Wellicht mogen we vasthouden aan alle drie verklaringen en vaststellen dat de komedie, dat masker dat duizend spotternijen lanceert, zo heet omdat het een droomlied van een optocht op het land is.'

Op dit fundament, 'een droomlied van een feeststoet op het land' is dus de komedie opgetrokken, tenminste de komedies die in de vijfde en eerste helft van de vierde eeuw werden opgevoerd in Athene. Maar het is boeiend te zien dat deze elementen ook allemaal prominent aanwezig zijn in een stuk als Shakespeare's *Midsummer-night's Dream*: de handeling speelt zich grotendeels af op het land, in de bossen, waar de feeënkonink Oberon en zijn gemalin Titania hun erotisch spel spelen met de jonge verliefden uit de stad; de slaap is een machtig wapen om dan deze en dan die in de roes van verliefdheid te brengen en er zijn de feeststoeten van de feeën en van de handwerkslieden. En het stuk eindigt met de bruiloft van Theseus en Hippolyta, zoals de komedies van Aristophanes vaak eindigen met een seksuele verbintenis, al is het bij de Atheense schrijver eerder zo (ik wees er zonet al op) dat de al op jaren verkerende held als beloning voor al zijn zwoegen een jong meisje krijgt toebedeeld voor het komende nachtelijke feest. Dat is wat Segal 'het wezenlijke thema van de komedie' noemt: *rebirth*, wedergeboorte. Het is misschien ook de kwintessens van het menselijk verlangen: op de oude dag terugkeren tot de krachtige jeugd van weleer.

In de theatergeschiedenis viert de komedie deze wedergeboorte in de ontelbare huwelijken en *happy endings* waarin de geliefden elkaar krijgen. Dat is al zo in de zogeheten Nieuwe Komedie, die vanaf de tweede helft van de vierde eeuw haar intrede doet in het Atheense toneel. Maar bij Aristophanes, de enige toneelschrijver van de zogeheten Oude Komedie van wie we complete stukken over hebben, wordt dat thema van de wedergeboorte op een seksueel expliciete manier aan de orde gesteld. Zo werd in de feeststoet van de komedie een meterslange paal, beschilderd als een phallus, meegevoerd, en ook verder was het mannelijk geslachtsdeel prominent in de kostumering aanwezig. De uitbundige manier waarop de Atheners van weleer van hun komedies genoten, kan ik het beste illustreren met een scène uit *De Vogels* van Aristophanes, het stuk waar ik straks uitvoeriger op terugkom. We bevinden ons in deze scène halverwege tussen hemel en aarde, waar twee oude Atheners samen met de vogels een nieuwe stad bouwen. Dan komt Iris, de boodschapper van de goden, voorbij. In het twistgesprek dat een van de twee oude mannen, Peisetairos, met haar heeft, buitelen we door zulke aardige dingen als parodieën op verzen van de tragediedichters, of de verbaasde uitroep van Iris, als Peisetairos haar met de dood bedreigt: "Maar ik ben onsterfelijk!" Zijn antwoord luidt: "Doet er niet toe – dit wordt je dood." Als de godin brutaal blijft, maakt hij korte metten met haar: 'Als ik maar dát op je heb aan te merken, trek ik je benen omhoog en doe de dijnen van Iris en van niemand minder uit elkaar, zodat je versteld zult staan hoe ik 'm, zo oud als ik ben, drie keer op een rij omhoog krijg'.

Bij al het geklepper met de vleugels van de levenslust dat door het werk van Aristophanes gaat, is dé grote uitzondering zijn komedie *De Kikkers*. Segal zegt daarover: 'Hier mist iets'. Aan banale grappen die in al zijn stukken voorkomen en die gaan over de excretiën van het menselijk lichaam, standaard repertoire in de Oude Komedie, heeft ook *De Kikkers* in de eerste scènes geen gebrek, maar voor het grootste gedeelte speelt het stuk zich af in een omgeving waar levenslust een onbekend artikel is: het rijk van de doden. Het stuk is Aristophanes' meest literaire komedie, een wedstrijd in de onderwereld tussen de tragediedichters Aeschylus en Euripides, wie van hen met de god Dionysus terug mag naar de levenden die geen goede dichters meer hebben. Velen vinden het stuk Aristophanes' geestigste komedie. Wat mist er dan? Segal: 'Bij gebrek aan een beter woord, kunnen we dat het hormonale element noemen'. Als Aeschylus tenslotte de wedstrijd wint, keert hij wel terug naar de levenden, maar in de slotscène zijn er geen naakte meisjes, geen dulle optocht met een meterslange phallus.

Dan nu *De Vogels*, waarvan de beeldspraak volop kond doet van dat soort vreugden. Het stuk dramatiseert, zegt Segal, 'in een unieke combinatie van lier en phallus, de meest complete weergave van de komische droom. In één woord, het is Aristophanes' meesterwerk'. Net zoals in het Nederlandse werkwoord "vogelen", is in het Grieks ongeveer alles wat met vo-

geltjes en vleugels te maken heeft, geladen met een seksuele bijbetekenis. Niet alleen de liefdesgod Eros is een gevleugeld wezen, maar op Griekse vazen komen we vaak als schildering gevleugelde phallussen tegen: een beetje dubbel op, zou je zeggen, tenzij de werkelijke symboliek ervan (die omstreden is) ons nog ontgaat.

De Vogels, dat uiteraard een koor van als vogels uitgedoste dansers/zangers heeft, en waarin verder onze gevederde vrienden geen moment uit de gedachten zijn, wordt op deze manier, zoals Segal tevreden vaststelt, 'één magnifieke erectie'. Twee oude Atheense mannen, moe van het eeuwige gekrakeel van de Atheners onder elkaar, ontvluchten de stad en zoeken de rust van het vogelrijk, waar alleen de cicaden een of twee maanden per jaar hun getsjirp laten horen. Daarmee worden we als toeschouwers verplaatst naar dromenland: het *k_ma* houdt hier in dat we ontsnappen naar een soort van vogelparadijs. Na het nodige, komische gehannes worden de twee oudjes in de vogelgemeenschap opgenomen; ze krijgen vleugels en daarmee worden ze van oude Jannen weer deksels potente jonge Jannen. De vrolijke feeststoet, de *k_mos*, zal straks hun deel zijn. Vóór die tijd moet er nog heel wat gebeuren. De twee krijgen de leiding bij de bouw van een vogelstad halverwege hemel en aarde, Wolkenkoekoeksstad geheten, *Nephelokokkugia*. De vogels krijgen op deze manier een machtspositie: niet alleen kunnen zij de goden uithongeren door de opstijgende dampen van de offers die de mensen hun brengen, te blokkeren, maar ook kunnen zij al die mannelijke goden die met hun stijves naar de aarde vliegen om sterfelijke meisjes als Alcmene en Semele te beslapen, de weg versperren.

Op een gegeven moment vertrekt een van de twee, Euelpides, van het toneel om te gaan assisteren bij de bouw van de stad. Toneeltechnisch gesproken vertrekt hij ook, omdat de schrijver hem nodig heeft om een aantal andere personages te spelen; een toneelschrijver kreeg immers van staatswege niet meer dan drie betaalde acteurs toegewezen om in zijn productie te spelen. Dus blijft van de twee alleen de in het Iris-fragment al genoemde Peisetairos op het toneel en ontvangt, de een na de ander, een rij figuren die de stad in aanleg hun diensten komen aanbieden. Ook hier zou je van een *k_mos* kunnen spreken, behalve dat de schrijver het gezelschap dat de stoet vormt, individueel een voor een laat optreden. Zo'n reeks personages dat de oren gewassen wordt is een telkens terugkerend motief in de stukken van Aristophanes en hierin is hij op zijn best. De bezoekers van Peisetairos zijn van het slag dat Aristophanes in zijn stukken vaak op de korrel heeft genomen: een priester, in dit geval een die gretig de dienst aan vogelgoden komt prediken, een opgeblazen dichter, een handelaar in orakelspreuken. Nog voordat de bouw goed en wel van start is gegaan, begint Wolkenkoekoeksstad akelig veel te lijken op die andere, lawaaierige stad die de twee nu juist verlaten hebben, of, zoals Segal schrijft: '... geleidelijk begint het Peisetairos te dagen dat ze bij hun poging de stad Athene te ontvluchten, ze deze ironisch genoeg hebben her-schapen in hun Utopia'. Voor de geschiedenis van de komedie is het een interessant gegeven dat de oudst voor ons traceerbare schrijver van het genre de roes en de droom ook hard kan verstoren zoals hier. De idylle slaat zomaar om in een nachtmerrie. Ook hier kun je wijzen op de treffende parallel van de *Midzomernachtsdroom* van Shakespeare. Door de toverkunsten van Oberon raken de geliefden Hermia en Lysander, en Helena en Demetrius in nachtmerrie-achtige toestanden verwickeld, en beleeft de feeënkoningin Titania een wonderlijk amoureuus avontuur met de wever in ezelgedaante.

Wat nu *De Vogels* betreft, denk ik dat Segal van het stuk wel een treffende karakteristiek geeft, als hij spreekt van één magnifieke erectie, maar dat andere aspecten daardoor een beetje onderbelicht blijven. De Oude Komedie is ook in sociaal en politiek opzicht een uitbreken weg van de beschaving en de ongenoegens die zij wekt, een uitbreken dat verwoord wordt door de komediedichter die, als hij dat tot volle tevredenheid van het publiek doet, beloond wordt met de eerste prijs. Een goed voorbeeld van die gelaagde grappenmakerij in Aristophanes werk is de scène waarin de astronoom en wiskundige Meton zich bij Peisetai-

ros aandient met het aanbod het gebied van de nieuwe stad op te meten. Voor het meten van het luchtruim tussen hemel en aarde heeft hij een aantal instrumenten bij zich, waarvan hij de werking aan Peisetairos uitlegt. Onder die instrumenten bevinden zich een *kanon orthos*, een rechte meetlat, en een *diabetes*, een passer. Het ene instrument moet tegen of in het andere geplaatst worden, maar de zinnen zijn volstrekt onbegrijpelijk. Met tekeningen en ingenieuze verklaringen heeft men geprobeerd Metons werkwijze te verduidelijken, maar tevergeefs. Segal komt nu met het voorstel dat deze passage in obscene zin moet worden uitgelegd. De *diabetes*, de passer, betekent eigenlijk 'de twee benen van de passer', en vandaar is het een kleine stap naar de aanduiding voor een 'standje' bij het copuleren. Hij schrijft dan: 'Meton zegt dat hij zijn "stijve deel" (*orthos kanon*) wil plaatsen tussen de held zijn "gespreide benen" (*diabeten*, met dezelfde woordspeling op "passer" als in *De Wolken*), zodat de stad rechte straten zal hebben die precies naar haar middelpunt leiden'. Onze preutsheid heeft er waarschijnlijk voor gezorgd dat geen van de commentatoren op *De Vogels* ooit deze verklaring heeft bedacht of althans heeft opgeschreven, hoewel bij Aristophanes, als hij het woord *orthos*, 'recht', gebruikt, er meestal wel een stevige erectie om de hoek ligt. Het is dan ook te begrijpen dat Peisetairos even later flink begint te meppen en Meton het toneel moet ontvluchten.

Is deze seksuele duiding van de passage dus zeker? Ja, ik denk het wel, althans voor het eerste deel van Segals verklaring van de betreffende verzen uit het stuk. Wat het tweede gedeelte betreft, dat de jonge stad die gebouwd wordt van alle kanten door hitsige pederasten wordt belaagd die tot in haar centrum doorstoten, dat lijkt me vrij fantastisch en op de een of andere manier on-aristophaneïsch. Maar van die meetlat en die passer zal wel kloppen, al is het voor de diabetici onder ons natuurlijk sneu dat de naam die de Griekse medici voor hun ziekte hebben gekozen, van deze oude Griek ook een aanzienlijk minder verheven dubbelzinnige betekenis blijkt gekregen te hebben. Maar het is zeker niet de complete duiding, zoals de lezer van Segal misschien geneigd is te denken. Het zwaarwichtig geneuzel van Meton is ook spot van de dichter met de wetenschappers van zijn tijd, zoals in *De Wolken* de filosoof Socrates het zwaar, en ongetwijfeld ten onrechte, van de dichter krijgt te verduren. Het personage van Meton (die een historische figuur is als Socrates) slaat dus in deze scène twee vliegen in één klap: hij vermaakt de toeschouwers met het onbegrijpelijke jargon van de wetenschap, én hij draagt het zijne bij aan de magnifieke erectie.

De komedies van Aristophanes zijn enig in hun soort, met dien verstande dat we van het werk van zijn tijdgenoten alleen fragmenten over hebben en dus niet kunnen vaststellen hoe uniek de dichter is geweest. Wel is het zo dat al die grappen over seks en andere onderwerpen die ongebruikelijk zijn in een beschaafde conversatie, de *aischrologia* ofwel *onfatsoenlijke taal*, niet uniek is voor deze dichter – die hoorde bij het genre en is vanaf de vierde eeuw voor Chr. geleidelijk uit de komedie verdwenen, al zijn er altijd wel wat gloeiende sinteltjes achtergebleven. In een fascinerende tocht voert Segal zijn lezers door eeuwen komedie heen, totdat hij het eindpunt bereikt in *Wachten op Godot*. De overeenkomsten tussen dit stuk en *De Vogels* vindt hij, zoals gezegd, te opmerkelijk dan dat het een samenloop van omstandigheden kan zijn. Overigens: is *Wachten op Godot* eigenlijk een komedie? Segal spreekt van een *anti-komedie*. Immers, Beckett had aan het eind van zijn stuk *Godot* kunnen laten verschijnen. Hij weet best, zo moppert Segal, dat we allemaal verlangen naar een happy end. Toch weigert hij, net als die andere moordenaars van het genre, ons zo'n happy end. In een korte schets van de hoofdlijnen van de handeling van *Wachten op Godot* neem ik als uitgangspunt de overeenkomsten die Segal signaleert tussen *De Vogels* en het stuk van Beckett. Allereerst is dat de plaats van handeling: een verlaten gebied met een alleenstaande boom, die bij Beckett in het eerste bedrijf zwart en dood is, maar in het tweede bedekt is met groen gebladerte. Tenminste, dat is in de toneelaanwijzing van de oorspronkelijke Franse versie het geval. In de Engelse versie heeft Beckett dat gewijzigd in: 'de boom heeft vier of

vijf blaadjes'. De tweede overeenkomst is dat de twee hoofdpersonen twee oude zwervers zijn, bij Aristophanes Peisetairios en Euelpides geheten, en bij Beckett Vladimir en Estragon, die elkaar overigens aanspreken met Didi en Gogo. De twee zwervers bij Beckett wachten, zoals de titel aangeeft, op Godot. Er is in de tekst een refrein, dat steeds vaker wordt herhaald:

ESTRAGON Laten we gaan.
VLADIMIR Kan niet.
ESTRAGON Waarom niet?
VLADIMIR We wachten op Godot.
ESTRAGON Da's waar.

Wie of wat Godot is, is nog steeds een raadsel. Beckett zelf heeft ooit gezegd dat hij, als hij het wist, het wel gezegd zou hebben.

Segal geeft een nieuwe verklaring van de naam Godot na de vele die er al aan gegeven zijn, van een als grap bedoelde verwijzing naar Charlie Chaplin (Beckett was een groot liefhebber van de stomme film), via een op z'n Frans uitgedrukt koosnaampje voor het Engelse 'God', tot de Freudiaanse on-God, de Vader-Zonder-Phallus. 'Godot kan gelijkgesteld worden met seksuele potentie', zegt Segal, en de consequentie daarvan is dat Vladimir en Estragon, die tevergeefs wachten op de komst van Godot, tevergeefs wachten op datgene wat de kwintessens is van de komedie: de wedergeboorte, de terugkeer van jeugd en kracht. Het is natuurlijk niet zonder betekenis dat al vrij vroeg in het stuk Estragon, als ze wachten onder de bladerloze boom in de vlakte, oppert dat ze zich zouden kunnen ophangen:

ESTRAGON Als we ons eens ophingen?
VLADIMIR Het is een manier om een erectie te krijgen.
ESTRAGON (*opgewonden*) Krijg je dan een erectie?!
VLADIMIR Met alles wat erop volgt. Waar het neervalt, groeit alruin.
Daarom schreeuwt die plant als je hem uittrekt. Wist je dat niet?
ESTRAGON Laten we ons meteen ophangen!

Over de alruin merkt Van Dale op: 'de op een kleine, verschrompelde mensengestalte lijkende wortel van de mandragora, waaraan in de middeleeuwen en later grote toverkracht werd toegeschreven, veelal gedacht als gegroeid onder een galg uit het zaad van een gehangene'.

De derde overeenkomst tussen Aristophanes en Beckett is, en hier naderen we natuurlijk opnieuw het kernmotief van Segals boek, het feit dat de mannelijke hoofdpersonen hun beste tijd, in seksueel opzicht, achter zich hebben. 'De twee paren zwervers functioneren seksueel niet', zo vat Segal hun toestand kort samen. Maar voor het overige: wat een verschil! De twee Atheners slagen glansrijk in hun poging dankzij de vriendschap die ze met de vogels sluiten, hun seksuele potentie terug te winnen – maar ja, daarvoor is de *Vogels* natuurlijk ook een droom, een roes over de verloren jeugd.

Bij Beckett is de handeling aanzienlijk gecompliceerder. Tijdens hun wachten op Godot treden nog twee mannen op, Pozzo en Lucky. De eerste voert de ander aan een touw als zijn hond met zich mee. Wanneer ze in het tweede bedrijf opnieuw verschijnen in de vlakte waar Estragon en Vladimir op Godot wachten, is Pozzo blind geworden, en Lucky doofstom. De wereld verkruiemt, en we kijken machteloos toe. Het vijfde personage in *Wachten op Godot* is een knaap, die namens Godot komt medelen dat deze vandaag niet kan komen, maar er morgen zeker zal zijn. Ieder dag weer zal hij aan het eind van de middag komen melden dat

Godot vandaag niet kan komen, maar er morgen zeker zal zijn. En ieder dag zal hij zich niet herinneren dat hij de vorige dag diezelfde boodschap heeft gebracht.

Pozzo, Lucky en de knaap zijn ongerijmde verschijningen in het absurdistisch theater van Beckett. Het begin van *Wachten op Godot* evenwel wekt de verwachting dat een belofte vervuld zal worden – wie of wat Godot ook is. Er zijn de Aristophaneïsche vlakke, de boom, de twee zwervers. Segal zegt dat zij Becketts anti-helden zijn, die zo uitgeput zijn dat zij aan welke seksuele verlossing dan ook voorbij zijn. Toch zijn, naar mijn idee, de twee, althans in het eerste bedrijf, wel degelijk uit op een verlossing. Vladimir wijst er zijn metgezel op dat van de twee rovers die aan weerszijden van Christus aan het kruis werden gehangen, er één gered werd: ‘Dat is een redelijk percentage’. Vervolgens begint hij te twijfelen: ‘Hoe komt het dat van de vier evangelisten er maar één de feiten op deze manier presenteert? Ze waren er toch alle vier bij – tenminste, niet ver weg. En maar één spreekt van een rover die gered werd ... één op vier. Van de drie anderen spreken twee er helemaal niet over, en de derde zegt dat ze hem allebei hebben beschimpt’. Wie wat evangelie-vast is, realiseert zich natuurlijk dat Vladimir, of Beckett, zich hier lelijk vergist. Immers, weliswaar heeft alleen Lucas het Jezuswoord: ‘Voorwaar ik zeg je, vandaag zul jij met mij in het paradijs zijn’, maar van de andere drie hebben zowel Mattheus als Marcus de melding van de twee rovers die allebei Christus beschimpen. Omdat Beckett bekend stond om zijn grote nauwkeurigheid in literaire verwijzingen, liet hij waarschijnlijk met opzet Vladimir deze vergissing maken. Om de kansen op hun verlossing nog verder te verkleinen?

Ook Estragon droomt van verlossing: ‘Ik herinner me kaarten van het Heilige Land. In kleur. Heel mooi. De Dode Zee was bleek-blauw. Ik kreeg dorst door alleen maar er naar te kijken. Ik zei tegen mezelf: daar gaan we onze huwelijksreis doorbrengen. We gaan zwemmen. We zullen gelukkig zijn’. Vladimir reageert nogal droog: ‘Je had dichter moeten worden’. Overigens is de huwelijksreis waar Estragon van droomde, voor sommigen, onder wie Segal, een reden te veronderstellen dat de twee oude zwervers een vriendenpaar zijn. Segal haalt de schrijver Norman Mailer aan, die de hoofdpersonages van *Wachten op Godot* karakteriseerde als volgt: ‘Twee mannen, twee zwervers, een mannelijke en een vrouwelijke homo-seksueel, oud en uitgeput, zijn tijdelijk komen uitrusten op de tijdloze vlakke die beheerst wordt door een half vergane, kruis-achtige boom. Ze zijn verbannen naar het vagevuur van hun afnemende krachten ... Ze zijn de sekse voorbij, eigenlijk oude mannen noch oude vrouwen’.

Als Mailers interpretatie juist is, zou het een aanvullende verklaring kunnen zijn voor het feit dat Beckett, enkele jaren voor zijn dood, zich zo heftig verzet heeft tegen het voornemen van een aantal Nederlandse actrices *Wachten op Godot* in een puur vrouwelijke bezetting te spelen. De dames zijn toen naar de rechter gestapt en door deze in het gelijk gesteld.

Tegenover de beweeglijkheid en hitsigheid van de feeststoet aan het slot van een komedie van Aristophanes staat de onmacht tot handelen in *Wachten op Godot*. Segal heeft vijfenveertig momenten geteld in het stuk waarop personages vallen, neerzigen of anderszins hun verticale positie opgeven. En verder is er natuurlijk de onbewegelijkheid die het leidmotief is van de handeling en waarmee het stuk ook eindigt:

VLADIMIR Goed, zullen we gaan?

ESTRAGON Laten we gaan.

Ze bewegen niet.

‘Niet geboren worden is verreweg het beste. Maar als je toch geboren bent, is het op één na beste zo snel mogelijk terug te keren naar waar je vandaan gekomen bent’. Deze neerslachtig stemmende gedachte vinden we in de Griekse literatuur onder andere bij de tragedie-schrijver Sophocles. Deze tekst haalt Segal aan op de laatste bladzijde van zijn boek. De twee

oude mannen bij Beckett, zegt hij, verlangen in wezen niet naar verjonging, maar naar regressie, terugkeer naar de moederschoot: 'Want wat Godot ook voorstelt, of het nu verlossing is of een erotische wedergeboorte, één ding is duidelijk. De traditionele happy ending is niet langer mogelijk – omdat de komedie dood is'.

In een 'Coda' aan het eind van zijn studie bespreekt Segal de film uit 1963 van Stanley Kubrick, *Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*. Hij wijst op verschillende "Aristophaneïsche" elementen in de film, zoals de fallische toespeling in de naam van kapitein Mandrake, dezelfde mandragoraplant die we in *Wachten op Godot* hierboven tegenkwamen, en uiteraard de kernbom, fallisch symbool van oneindige potentie waarmee majoor Kong op de Russen afsuist. Maar de apotheose is toch wel de bizarre Dr. Strangelove die, als de majoor niet te stoppen blijkt, voorstelt een uitgelezen groep mannen en vrouwen in een verhouding van één op tien diep onder de grond te laten gaan om te ontsnappen aan de fallout en hard aan het werk te gaan om de vernietigde mensheid van nieuwe exemplaren te voorzien. We kunnen dit gezelschap zien als een k_mos, een feeststoet, met als climax hun huwelijksverbintenis, maar dan van een nucleair soort, schrijft Segal, maar: 'Voor het grootste gedeelte van de mensheid is de "happy ending" meer een catastrofe, een perversie van het heilige huwelijk'. Het is dan ook niet verwonderlijk dat Segal het een afgrijselijke film vindt, 'gevoelloosheid van het hart op wereldschaal'.

Het lijkt er dus sterk op, dat de zin waarmee Segal zijn eigenlijke studie afsloot en die ik zojuist citeerde: 'De traditionele happy ending is niet langer mogelijk – omdat de komedie dood is', ook omgedraaid kan worden: de komedie is dood, omdat de traditionele happy ending niet langer mogelijk is. Zowel aan het begin als aan het slot zegt hij immers dat *The Death of Comedy* niet meer dan een metaforische oefening is geweest om de complete levenscyclus van het genre beter te begrijpen.

Laten we daarom nog één keer terugkeren naar de drie Griekse woorden waarmee Segal de essentie van de komedie probeerde te vatten: k_ma, "diepe slaap", k_m_, "dorp" en k_mos, "feeststoet". We hebben gezien dat van deze drie het dorp, de k_m_, al vrij vroeg op de achtergrond raakt in die zin dat de daarmee verbonden "country matters", de expliciete seksualiteit en de onfatsoenlijke taal, verdwijnen. Maar dat is een uiterlijk proces, dingen die verbonden zijn met een bepaalde tijd en een bepaalde toneelcultuur.

De afleiding van k_mos, 'de wilde, van wijn doordrenkte, losbandige optocht van feestvierders' is daarentegen de rode lijn in de komedie gebleven, al eindigt niet elke komedie met een of meer huwelijken. Maar de vernieuwing, de verjonging van het leven, of wat Segal aanduidt met wedergeboorte als hét essentiële thema van de komedie, is denk ik op de een of andere manier in de komedie aanwezig gebleven, en daarom is *Wachten op Godot* geen komedie, maar een anti-komedie die, zoals Segal analyseert, een fraai spel speelt met de conventies van de komedie.

Wat wel een komedie is, en ook zo uitdrukkelijk genoemd door Tsjechov zelf, is *De kersentuin* van Anton Tsjechov. Dit laatste stuk van de schrijver, dat een klein half jaar voor zijn dood op 17 januari 1904 voor het eerst werd opgevoerd in Moskou, lijkt op het eerste gezicht weinig op een komedie. Als het landgoed van Ljubov Ranyevskaja met de schitterende kersenboomgaard is verkocht, vertrekt iedereen. In het vierde bedrijf, de laatste scène komt de 87-jarige huisknecht Firs op in de verlaten salon. De hele familie heeft hem vergeten. "Mijn leven is voorbijgegaan alsof ik nooit geleefd heb", zegt hij en gaat liggen op de sofa, waar hij sterft terwijl van buiten de bijlslagen klinken waarmee de bomen op last van de nieuwe eigenaar Lopachin worden omgehakt.

De kersentuin is géén komedie omdat Tsjechov in het derde bedrijf een k_mos heeft ingevoegd met het dansfeest waar de paren uit de balzaal door de salon heen zwieren, terwijl iedereen eigenlijk wacht op de uitslag van de veiling waarop het landgoed verkocht zal worden. Het stuk is een komedie omdat een geest van vernieuwing door de jongere personages

waart, die geneigd lijken de oude feodale maatschappij van Rusland achter zich te laten. Ljubov, met haar dromen over het instandhouden van de kersentuin, zal mee moeten met haar tijd, alle tranen die ze plengt ten spijt. En met de dood van de hoogbejaarde Firs lijkt het of de lijfeigenschap niet alleen in naam, maar ook fysiek zal worden opgeheven.

Wat de komedie van Tsjechov mist, is de happy ending. Maar misschien is het wel zo, dat de happy ending geen eis is die onverbreekelijk met de komedie is verbonden. En daarbij kom ik bij het derde woord dat Segal gebruikte om de komedie te karakteriseren, het *k_ma*, dat weliswaar “diepe slaap” betekent, maar dat Segal in een vrije associatie van “verkwikkende post-coïtale sluimering met aangename dromen” uitbreidde tot de droom, de roes. Ik ben geneigd Segal hierin volledig te volgen. De droom is essentieel. In de komedie dromen we hoe geweldig het leven is, in de tragedie treuren we over de afbraak ervan. Alleen, in de voorbije eeuw is de droom ontmaskerd als bedrog. Wij zijn niet meer bereid ons aangenaam over te leveren aan de dromen van Peisetiros en Euelpides in hun Wolkenkoekoeksstad, maar wij willen ons vermaken over het ongemak dat het leven in een grote stad als Athene oplevert, over de onhebbelijkheden van onze medeburgers. Het saldo waar zowel de toeschouwers van Aristophanes als wij op mikken, is hetzelfde: weer even bestand zijn tegen de ellende van alledag.

De laatste komedie waar ik aandacht aan wil geven, is misschien de belangrijkste die de twintigste eeuw heeft voortgebracht: *Who 's afraid of Virginia Woolf?* van Edward Albee. Het verbaast me ook wel een beetje dat Segal aan dit stuk, evenmin als aan *De kersentuin*, enige aandacht heeft besteed. Het dorp is hier aanwezig in de landelijke en landerige sfeer van de campus van een doorsnee-universiteit, waar de versleten en verstoefde universitair docent George en zijn vrouw Martha (dochter van de rector) het jonge, frisse stel Nick en Honey op de borrel vragen. De *k_mos* is hier een tot op de bodem in onvoorstelbare hoeveelheden alcohol gedrenkte dialoog, waarin George en Martha elkaar en hun gasten volledig afbranden. Maar de komische climax, als ik dat woord tenminste mag gebruiken, is het rinkelend stukgooien door George van de droom, die begint met die ijzige zin: “Martha, ik denk dat onze jongen dit jaar met Kerst niet thuiskomt”.

Het kinderloze echtpaar George en Martha heeft een droom, die hun huwelijk in stand houdt: zij hebben een fictieve zoon. Als George zich deze avond door zijn vrouw zó verneerd voelt dat hij geen kant meer op kan, verklaart hij de zoon in aanwezigheid van de twee onnozele gasten voor dood. Het is een gruwelijk, allerzwartst moment uit de toneelliteratuur, én het is het moment van de vernieuwing, de verjonging van een huwelijk. Als Nick en Honey tenslotte, diep in de nacht, zijn vertrokken, beginnen de twee echtelieden, die de ergste dingen tegen elkaar gezegd hebben die mensen maar kunnen zeggen, opnieuw. Het is de droom van de wedergeboorte die wij telkens weer en telkens opnieuw willen dromen.

Erich Segal, *The Death of Comedy*. Harvard University Press, Cambridge (Mass.) London, 2001. viii, 590 p., _ 23,95. ISBN 0-674-00643-7