

# Fækalier og fiktion: Hvorfor skider Dionysos i *Frøerne*?

af Marcel Lysgaard Lech

*Jeg vil i denne artikel give et bud på, om de græske guder har en anus, og om det i så fald kan kaste nyt lys over vores forståelse af hovedpersonen Dionysos i Aristophanes' *Frøerne*, og over atenerens opfattelse af de græske guder i komedierne helt generelt: Anså man disse repræsentationer for at være en del af det kultiske kontinuum, eller var man udmærket klar over deres ontologiske status i dramaerne som fiktive? Jeg vil argumentere for, at den radikale antropomorfisme, vi finder i komedierne, ikke blot er udtryk for den athenske religiøsitet, men også, og måske især, et udtryk for en dialektisk metaforisering, som ateneren benyttede sig af for at begribe verden omkring sig. Fiktionaliseringen af (blandt andre) guderne i komedien gør det simpelthen muligt for ateneren at tale om og begribe dem.*

## 1. Om guder uden anus

I James Joyces roman *Ulysses* drives hovedpersonen Leopold Bloom af en skatologisk fascination: en fascination af røvhullet som symbol på menneskets tomhed og imperfektion.<sup>1</sup> Det er hans kys på Mollys bagdel, der beviser for ham, at hun er et menneske, hans Penelope, og ikke en gudinde, en Kalypso. For i Blooms (og Joyces) univers er guderne perfekte og løsrevet fra det jordiske dynd, hvilket kommer klart frem i Blooms tanker på museet:

Shapely goddesses, Venus, Juno: curves the world admires. Can see them library museum standing in the round hall, naked goddesses. Aids to digestion [...] Nectar, imagine it drinking electricity: gods' food. Lovely forms of woman sculpted Junonian. Immortal lovely. And we stuffing food in one hole and out behind: food, chyle, blood, dung, earth, food: have to feed it like stoking an engine. They have no. Never looked. I'll look today. Keeper won't see. Bend down let something drop. See if she. (8.920-32).

---

1. For en diskussion af dette tema i *Ulysses*, se Boysen (2013) 250-57. Jeg vil desuden benytte lejligheden til at takke Benjamin Boysen for at henlede min opmærksomhed på problematikken i denne artikel.

Men har Bloom (og dermed Joyce) ret? Ville en græker (eller en romer for den sags skyld) være enig i den tanke, at guderne ikke har en anus? Der er kun én forfatter, man kan undersøge skatologisk, nemlig komedieforfatteren Aristophanes. Svaret findes ved første øjekast i komedien *Freden* fra 421 f.Kr. Jeg har tidligere diskuteret dette stykkes skatologiske temaer i *Aigis* (Lech 2001), men vil her holde mig til en passage i vers 720 og frem:

{TP.} ὦ Κάνθαρ, οἴκαδ' οἴκαδ' ἀποπετώμεθα.

{EP.} Οὐκ ἐνθάδ', ὦ τᾶν, ἐστι.

{TP.} Ποῖ γὰρ οἴχεται;

{EP.} Ὑφ' ἄρματ' ἐλθὼν Ζηνὸς ἀστραπηφορεῖ.

{TP.} Πόθεν οὖν ὁ τλήμων ἐνθάδ' ἔξει σιτία;

{EP.} Τὴν τοῦ Γανυμήδους ἀμβροσίαν σιτήσεται.

Trygaios: Hjemad, bille, lad os flyve hjemad!

Hermes: Den er her ikke mere, fister!

Trygaios: Nåh? Hvor er den da smuttet hen?

Hermes: Den bærer nu lynet på Zeus' hestespand.

Trygaios: Jamen, hvorledes vil staklen da finde spise der?

Hermes: Den vil ku' leve af Ganymedes' ambrosia.

Trygaios' frygt for billens – en enorm skarnbasse med en uudslukkelig hang til menneskelige affaldsprodukter – fremtidige tilværelse på Olympen fortæller os, at Bloom og Trygaios har den samme grundholdning til gudernes bagdel: Der er ikke hul igennem den guddommelige krop. Denne opfattelse støttes af scholiasterne (ΓLh) til den pågældende passage i *Freden*: ὅτι οὗτος (sc. Ganymedes) μόνος παρ' αὐτοῖς θνητός. Billen lever af afføring, og sådan noget er der intet af på Olympen.

Heldigvis har Zeus snuppet den trojanske prins Ganymedes, der stadigvæk er af kød og blod, og derfor kan forsyne billen med dens daglige forbrug af fækalier. At Ganymedes skulle skide ambrosia er, som scholiasten også påpeger, naturligvis en

simpel vittighed, hvor et forventet ord for afføring udskiftes med et 'forkert' ord, for at skabe en kognitiv dissonans mellem tilskuerens forventning og den faktiske ytring.<sup>2</sup>

Det er dog ikke kun den begrebslige modsætning i punch-linen, der skaber humoren her, men et ontologisk oxymoron, for den symbolværdi, der ligger i at lade de udødeliges ambrosia komme ud af røven på den dødelige Ganymedes, er paradoksalt på flere niveauer: De udødeliges kost – ambrosia<sup>3</sup> – er ontologisk forskellig fra afføring, der udover at være den transformerede kost også symboliserer forgængeligheden. Mens de dødeliges tarmsystem ændrer den indtagne kost til afføring – en proces, der giver os energi til et dødeligt liv – løber ambrosiaen uændret gennem Ganymedes, men bibringer ham alligevel et udødeligt liv, dog uden at gøre ham til en gud. Hos de olympiske guder løber ambrosiaen slet ikke igennem, men optages uden affaldsprodukter. Processen, der omdanner føde til fækalier, er derfor et tegn på forgængelighed. Aristophanes' vittighed forudsætter altså, at guderne ikke har en anus, og at en athener ville være enig i det. Men vittigheden forudsætter ikke, at atheneren nødvendigvis har spekuleret over det før. Det er en komediedigtets fornemste opgave at åbne tilskuerens øjne for det morsomme og paradoksale i den accepterede virkelighed. Og dette mestrer Aristophanes til fulde.

I forbindelse med Trygaios' bille er afføringens ontologiske værdi dog allerede vendt på hovedet således, at hvor afføring, som nævnt, er resultatet af omdannelsesprocessen af føden, er afføringen billens kost: Forgængelighedens residuum er dens kilde til et dødeligt liv. Men nu hvor billen skal bo på Olympen, bliver Ganymedes' udødelige afføring ikke bare kilden til billens dødelige liv, men endvidere kilden til dens evige liv på Olympen. Zeus' dødelige elskovsdukke, Ganymedes, og billen vil således for eftertiden udgøre en perfekt symbiose i himlen, og endvidere opfyldes billens fækaliefantasi om en horkarls lort (11-12).

Men for at komme tilbage til gudernes bagdel: Har Bloom og Trygaios ret, hvis vi ser på den græske kultur i almindelighed? I *Skyerne* tror Strepsiades, at regnvejr er tegn på, at Zeus tisser gennem en si,<sup>4</sup> men denne idé kan måske bortforklares med Strepsiades' noget naive tilgang til verden omkring ham, og behøver ikke ses som et tegn på en

---

2. ΓΛh ἀντὶ τοῦ "τὴν κόπρον". Om punchlines i vittigheder, se Attardo (2001) 22-29; i forbindelse med Aristophanes, se Robson (2006) 4-38.

3. Om problemerne vedrørende gudernes menu, se Kirk (1990) 10-13.

4. 373: καίτοι πρότερον τὸν Δί' ἀληθῶς ὤμην διὰ κοσκίνου οὐρεῖν.

teologisk vurdering af gudernes kroppe, der jo under alle omstændigheder har ganske effektive kønsdele.<sup>5</sup> Men vi skal næppe forestille os, at regnen er gudernes nektar, der ryger lige igennem den guddommelige krop.<sup>6</sup> Desuden er penis som symbol af en helt anden karakter end anus: Det er et potent symbol, hvilket næppe kan siges om anus (her er Strepsiades' måske igen en undtagelse, jf. hans idé om prut og torden i *Skyerne* 391ff.).<sup>7</sup>

## 2. Dionysos' anus

Vanskeligere bliver spørgsmålet om, hvorvidt de olympiske guder er indehavere af en anus, derimod i *Frøerne* fra 405 f.Kr. Her skider teatrets og vinens gud, Dionysos, to gange i chitonen, og han sætter sig på Kharons åre og ikke ved den, mens hans røv under sejladsen oser (enten af flatulens eller af sved) og truer med en regulær prolapse (se nedenfor). Som vi så ovenfor, er anus noget, der hører menneskets verden til, og *Frøerne* er faktisk kendetegnet ved, at Dionysos' guddommelighed kan ligge på et meget lille sted, hvis da overhovedet nogetsteds. Jeg mener at kunne påvise, at Dionysos' slipstrøm af fækalier signalerer, at vi bør gentænke hans rolle som gud i denne komedie.

Der er skrevet meget om *Frøernes* Dionysos: Han anses enten for en personificering af tilskueren selv – omend en ret stupid en af slagsen, der ikke engang kan citere Euripides' mest berømte vers korrekt<sup>8</sup> og som falder for de billigste dramaturgiske

---

5. Hom. *Od.* 11. 248-50:

χαίρε, γύναι, φιλότῃτι· περιπλομένου δ' ἐνιαυτοῦ  
τέξεται ἀγλαὰ τέκνα, ἐπεὶ οὐκ ἀποφώλιοι εὐναὶ  
ἀθανάτων·

6. Olson (1997) 75-6 og 215. Han mener også at kunne finde en skatologisk vits i *Freden* v. 42, hvor der kan være et spil på udtalen af Διὸς καταβάτου (σκατ-stammen betyder 'lort'), men det giver ikke nødvendigvis Zeus et røvhul, eftersom det lort, han vader i, ikke behøver være hans eget, jf. Polemos i *Freden* med tilnavnet ὁ κατὰ τοῖν σκελοῖν (v. 241).

7. Strepsiades:

χῶταν χέζω, κομιδῆ βροντᾶ, παπαπαππάξ, ὥσπερ ἐκείναι.

Sokrates:

σκέψαι τοίνυν ἀπὸ γαστριδίου τυννουτουὶ οἶα πέπορδας·  
τὸν δ' ἀέρα τόνδ' ὄντ' ἀπέραντον πῶς οὐκ εἰκὸς μέγα βροντᾶν;  
ταῦτ' ἄρα καὶ τῶνόματ' ἀλλήλοισιν, "βροντῆ" καὶ "πορδῆ", ὁμοίω.

8. Hippolytos 612, se *Frøerne* vv. 101-2.

tricks. Eller han anses for dramaets gud, der her deltager ikke bare i et men i to ritualer: Lenaierfesten og den fiktive Demeterfest (de Eleusinske Mysterier og deres rituelle *katabasis*) i komediens underverden, der er så åbenlyst fiktiv, at selv frøerne i parodos tilsyneladende er døde.<sup>9</sup> På denne vis, mener man, repræsenterer 'Dionysos' en metarefleksion over festivalen og komediegenren selv.<sup>10</sup>

Begge tilgange ser altså *Frøerne* som et grundlæggende metateatralsk drama, der i første halvdel handler om at klæde sig ud og spille roller;<sup>11</sup> Dionysos er klædt ud som Herakles og senere som Xanthias – begge karakterer uden nogen religiøs betydning i forbindelse med noget udklædningsritual, så vidt jeg ved.<sup>12</sup> Derimod repræsenterer disse to skikkelser menneskets yderpoler; heroen Herakles, der blev ophøjet til gud, og mennesket og slaven Xanthias (299; 531; 583), der blot kan drømme om sådan noget (helt eksplicit i 499-500). Det er præcis dette spil på det guddommelige og det menneskelige, Aristophanes leger med i karakteren Dionysos. Anden halvdel af *Frøerne* handler om tragediens poetiske virkemidler og dens opdragende effekt på tilskueren, og er en lang parodi på alt, der kan virke (for) ophøjet. Her bliver komedien en metarefleksion over sit intertekstuelle forhold til tragedien og tragediens status i samfundet. Der er naturligvis noget om begge læsninger, men det er ikke hele historien.

---

9. De taler om fortiden ved mosen i 218-19; 229-30.

10. Slater (2002) 205; Lada-Richards (1999) 160-63.

11. Religionshistorikere har desuden en tendens til at tillægge rollespil en rituel betydning; Lada-Richards (1999) 159-215.

12. Af de kilder til Herakleskulten, der findes i Attika (f.eks. Paus. 1.4.8; 15.3; 19. 3; 30.2; 31.6; 32.4; 34.3; Hdt. 5.63 4; 6.116.1; 6.108.1; 6.116.1), er der ingen der taler om Herakles i dametøj. Denne fortælling stammer fra hans ophold i Lykien hos dronning Omphale, men at bygge en teori om transvestisme i Herakleskulten forekommer mig en smule tynd (Lada-Richards (1999) 18-19). Plut. *Mor.* 304c-e nævner en kultisk handling relateret til Herakles på Kos, hvor præsten tager dametøj på, men det er netop sådanne analogier, jeg mener er problematiske at bruge, for dermed antager man en kultisk konstans i tid og rum gennem århundreder, samtidig med at man accepterer at dramaerne ved festivalerne, selvom de leger med populære myter (og ikke bare de lokale) og vender vrangen ud af dem, stadig repræsenterer en konstans. Lysten til at lave nye dramaer synes at modsigte dette. Der findes en attisk peltike fra ca. 430 (British Museum E370), der viser Herakles og Omphale bytte tøj, men billedet af en myte er ikke nødvendigvis det samme som at man i Attika havde et transvestitritual. Der er under alle omstændigheder meget lidt feminint over Herakles i den attiske komedie.

Jeg vil her tage fat på den opfattelse, at karakteren Dionysos virkelig er blevet set som identisk med (eller i hvert fald meget tæt på) *guden* Dionysos, som han blev opfattet af samtidens Athen.<sup>13</sup> Mens de religionsinteresserede fortolkere af *Frøerne* – og her tænker jeg f.eks. på Lada-Richards og Habash – hævder, at vi ikke kan forstå *Frøerne* og Aristophanes' hensigt med at bringe Dionysos på scenen uden at inddrage al vores viden om guddommen Dionysos' virke i hele Grækenland,<sup>14</sup> undlader de, formentlig ubevidst, at tage stilling til Dionysos' bagdel og dens, efter min mening, enorme symbolske betydning. Der er en grund til, at Dionysos skider i bukserne to gange: Det er allerede en dårlig joke første gang (308-9), men anden gang trækkes pinen ud over adskillige vers, samtidig med at Dionysos selv leverer et groft skatologisk ordspil på en af riterne i Eleusiskulten (479-91).<sup>15</sup> Vi må forstå dette ikke bare som en enkelt, plat vittighed – Dionysos som en 'klovn' –, men som et konstituerende træk ved denne skikkelse, der ligner Dionysos: Læg mærke til, hvorledes hans røvhul personificeres et kort sekund som en nysgerrig kvinde, der kigger ud af vinduet,<sup>16</sup> blot få vers efter at han har siddet på åren. Faktisk har hans røvhul i denne scene en metamorfisk karakter, idet frøkoret lader det synge refrænet "brøbrebrekeks koaks koaks" (239), mens Dionysos selv tager refrænet i sin mund i vers 267<sup>17</sup> og altså deltager i frøkorets sang. Er det så ikke sært, at vi netop i den første halvdel ikke kan finde den guddommelige Dionysos uden at postulere en række hypotetiske riter, Aristophanes og hans publikum har haft som en subtekst, f.eks. en katabasis eller en *rite de passage*?<sup>18</sup> Således er karakteren Dionysos' ophav ikke Zeus, men en vinkrukke (22-23),<sup>19</sup> han har en for

- 
13. Den indflydelsesrige religionshistoriker Christiane Sourvinou-Inwood (2003) kalder konsekvent guderne deltagelse i tragedierne for epifanier, både fra den dramatiske karakters og tilskuerens synsvinkel.
  14. Lada-Richards (1999) 2: "a stage-Dionysus cannot be separated from the range of aspects, levels of meaning, and functions which were attached to his mythic, ritual, and cultic counterpart." Hun indrømmer dog, at hans rolle er fiktiv, men drager ingen konsekvenser deraf.
  15. I v. 479, se Sommerstein (1996) 200 *ad* v. 479; Dover (1993) 255 *ad* v. 479. Sammenlign denne vittighed med v. 320, hvor vi med mss. R & V skal bibeholde navnet Diagoras, *pace* Dover.
  16. 237: ἐκκύψας, jf. Ar. *Th.* 990; *Ec.* 1052.
  17. Omvendt påpeger Dionysos, at refrænet kommer fra frøernes hals (259).
  18. Se Lada-Richards (1999) 45-122, 78-86. Se dog Ruffell (2001).
  19. *Stamnios*. En *stamnios* blev brugt til at opbevare vin, hvilket naturligvis hører til Dionysos' virke, se Lada-Richards (1999), som dog overdriver hypotesen om vinens ambivalente, mytiske oprindelse. Aristophanes giver os altså en anden og mere specifik Dionysos her; en der er udsprunget af vinkarret. Da han endelig nævner Zeus som far i v. 631, bliver han ikke troet, se Slater (2002) 190.

den attiske komedie typisk lavkomisk og meget menneskelig Herakles som broder (164), han reagerer ikke på frøkorets påkaldelse af Dionysos i 214 eller de indviedes påkaldelse af Iakkhos i korsangen (316-412).<sup>20</sup> Han taler om at brække sig (11) og om at blive et år ældre på grund af dårlige vittigheder (16-18). Han spørger til den fysiske vej til Hades med hvad der måtte være af beværetninger, kroer, bordeller og insektfrie soveværelser (112-15), osv.; han frygter døden, og kan tydeligvis godt mærke de piskeslag, han og slaven Xanthias bliver udsat for i forsøget på at skelne mellem guden og mennesket (637-67). Dette forsøg mislykkedes for Aiakos' vedkommende (668-69), men ikke for tilskueren, der ikke er i tvivl om, at også Dionysos følte smerte (672-73).<sup>21</sup> Og sidst men ikke mindst, han skider som sagt to gange i 'bukserne' af skræk: Dionysos er altså så menneskelig, at han også er blevet udstyret med et tarmsystem. Hvordan kan tilskueren opfatte denne menneskeliggørelse af guden? Gennem sin visuelle og verbale 'koreografi' skaber en dramatiker en karakter, tilskueren kan begribe og fortolke, men det er også denne koreografi, der stipulerer den fiktive karakters konturer og meningsmæssige grænser for tilskueren:<sup>22</sup> Fiktion som modus er, som litteraturteoretikeren Richard Walsh har argumenteret, kontekstbestemt – tilskueren ved udmærket godt, at han deltager i en fiktiv repræsentation (se nedenfor) – og retorisk (i praksis vil tilskueren indrette sin forståelse af skuespillerens virke ud fra konteksten.)<sup>23</sup> Jeg antager altså ikke, at tilskueren ikke selv tilfører teateroplevelsen noget, tværtimod, fiktionen foregår

---

20. Dog vil han til slut gerne danse med, da han ser brysterne på en af de døde damer (411-12); i det hele taget ligger nekrofilie ham ikke fjernt (jf. 67).

21. Se Sommerstein (1996) 211 *ad* 634.

22. Dramatikeren konstruerer en 'implied spectator', se Rozik (2008) 161-73.

23. Walsh (2007) 13-37: "The horizon of the reader's encounter with a fiction is determined not by what it is possible to infer, but by what is worth inferring. The reader will not pursue inferential reasoning beyond the point at which it ceases to seem relevant to the particulars of the narrative, in a specific context of interpretation" (18). Var dette ikke tilfældet, ville der ikke være grænser for den række af tanker, tilskueren ville kunne få, f.eks. hvad Dionysos havde fået at spise, hvorhenne, hvad det mon kostede osv. Resultatet ville være, at ingen af tilskuerne have afsluttet deres (*s*)*train of thoughts* vedrørende Xanthias' første vers, når koret til slut sang stykkets sidste vers.

i tilskuerens hjerne frem for på scenen, men det er dramatikeren, der rent pragmatisk bestemmer, på hvilke vilkår fiktionen udspilles.<sup>24</sup>

Således er den fiktive Dionysos et konglomerat af, hvad Aristophanes – ikke tilskueren – får ham til at sige og gøre. Det er nemlig disse handlinger, og kun disse, der er relevante for Aristophanes' stykke, som alle tilskuerne i fælleskab overværer: Det er kun disse vi, hvis vi ønsker en kontekstuel analyse af *Frøerne*, kan sætte op mod den samtidige og lokale variant af Dionysos, der næppe har været så ambivalent, som den fransk/engelske gren af post-strukturalismen vil gøre ham til. *Frøernes* Dionysos er én Dionysos, klædt i kjole (*krokotos*) og vandrestøvler (*kothornoi*),<sup>25</sup> men han har også bevidst simuleret (108-9) sin bror Herakles ved at bære løveskind og kølle. Og det er ikke metateatralsk, sådan som Lada-Richards (1999: 160-4) og Habash (2002) blandt mange andre hævder, for det er ikke skuespilleren, der er i fokus for at skabe en *Verfremdungseffekt* (à la Slater) eller selvrefleksivitet (à la Lada-Richards): Det er karakteren Dionysos, der er i centrum.<sup>26</sup> Men den Aristophaniske karakter er konstant fluktuerende,<sup>27</sup> og derfor kan 'Dionysos' ikke bare være en religiøs skikkelse, han er en Dionysos, der efterligner sin broder Herakles' udseende, fordi han også har til sinde at efterligne sin brors succesfulde tur til Hades. Det er ikke nødvendigvis metateatralsk, at en karakter spiller flere roller samtidig i et drama, så forvekslinger opstår, og da slet ikke inden for komediegenren; naturligvis er det skuespilleren, der lader, som om han skider, men han er fuldt ud i karakter som denne kødelige og 'dødelige' Dionysos. Jeg

---

24. Lech (2010) 16: "what the spectators hear will be processed according to the relevance of the communication they are involved in, i.e. with the actors and in accordance with the role they play. Consequently, each Text-World is subject to internal linguistic, structural and inferential relevance in order to be mentally processed and interpreted quickly and clearly. However, the context of the communication also delimits what may be relevant in a given utterance." Denne hypotese bygger på Walshs pragmatiske fiktionsforståelse, samt den kognitionspragmatiske teori 'Text World Theory', se Gavins (2007).

25. V. 46-47: Der er intet belæg, *pace* Habash (2000), for at *kothornoi* i det femte århundrede havde relation til tragedien; Dover (1993) *ad loc.* Hvis støvlerne overhovedet skulle have en metaforisk betydning, må det være i kraft af deres fleksibilitet og blødhed, der gjorde at de passede til begge fødder. Derfor kunne man som Theramenes (nævnes i v. 541) 'have et standpunkt, til man tog et nyt', altså være en 'vendekåbe'. For Dionysos er støvlen nok snarere et tegn på hans rejse.

26. Habash (2002) ser dette som et spil på, at skuespilleren spiller Dionysos, der agerer en skuespiller, der spiller Herakles, og derved parodierer Aristophanes skuespillerfaget som sådan. Dette er der ikke noget belæg for i teksten; i det hele taget overdrives virkningen af, at en skuespiller via udklædning påtager sig en anden rolle i et drama.

27. Silk (2000) 206-55; 223: "The recreative characters of Aristophanes ... have the power to switch, to be transformed. That is: when they change, they change abruptly, and perhaps entirely".



mener altså, at vi må forstå Dionysos' røvhul metonymisk som et indicium på hans menneskelighed. Endnu et indicium faktisk, for hvis vi lægger de fakta oveni, at han kan blive ældre, dø, føle smerte, føle længsel, drage til Hades (som regel ellers lukket land for de olympiske guder), bliver hans eleusinske tilsøling af chitonen et bevidst hint fra Aristophanes' side om, at tilskueren netop ikke skal inddrage Hellas' samlede dionysiske folkløse for at begribe karakteren, men derimod lade sig guide af Aristophanes' kyndige og komiske hånd: Det er kun i en attisk komedie ved Dionysos' egen festival, at en skuespiller kan påtage sig rollen som Dionysos og lade ham defækere ikke bare én gang, men hele to gange. Dionysos' gøren og laden på den komiske scene menneskeliggør ham altså, modsat tragediens *deus ex machina*, der opretholder *polis*-religionens dikotomi mellem mennesker og guder.<sup>28</sup>

I den gamle komedie kan alt menneskeliggøres, selv døde frøers sjæle, der får stemmer og synger mere end blot "brebrebrekeks koaks koaks".<sup>29</sup> Her fristes man til at inddrage Bakhtins teori om karneval og forstå denne komiske Dionysos som en venden-verden-på-hovedet under festivalens religiøse frihed, men faktisk er det ikke det, vi ser her, ikke kun i hvert fald: Ved at lade en gud optræde i en komedie kan komediedigteren bryde *polis*-gudernes<sup>30</sup> forudsigelighed<sup>31</sup> og lade dem fremstå uforudsigelige, kaotiske – ligesom mennesket og verden omkring os. Ingen tilskuer kan forudse, hvad Dionysos har gang i eller har tænkt sig; han kommer ind i sin udklædning, slaven rider på æslet, og de diskuterer komediernes dårlige vittigheder. Dionysos, får vi senere at vide, savner Euripides, men fuldstændig uforudsigeligt vælger han Aischylos og forsvarer valget med endnu en skidt gengivelse af Euripides' berømte vers. Ikke desto mindre udvisker Aristophanes faktisk sin Dionysos' menneskelige træk hen mod slutningen af *Frøerne* ved at ændre fokus fra Dionysos' anus til de i sandhed dødelige røvhuller, nemlig athenerne (1074-75; 1096-98). Aristophanes antyder på forhånd denne fækale struktur i *Frøerne*, da Herakles beretter om den evige lort, som lovbry-

---

28. Kirk (1990) 13, mener at 'Homer' forsøger, at de-karnalisere de olympiske guder. Jeg mener, at det attiske drama bevidst karnaliserer dem for overhovedet at kunne begribe dem.

29. Læg mærke til, at Dionysos i vers 226-27 prøver at knytte frøerne til deres uforståelige "koaks", dog uden effekt. Disse spøgelsesfrøer har simpelthen fået evnen til tale forståeligt.

30. Ikke bare de guder, der afbildes på vaser, i skulpturer og i forbindelse med arkitektur, men også de guder, der optræder i tragedierne.

31. Forudsigelighed forstået på den måde, at de evige guder er forudsigelige gennem riter og kulter, hvor alt helst sker på samme traditionelle vis gang efter gang.

dere og dårlige digtere flyder rundt i som en evig straf (145-53). Mennesket Xanthias oplevede den, men Dionysos så den ikke under sin sejlads med Kharon. De eneste lov- brydere, han har set, er tilskuerne (273-76), altså athenerne, og den 'evige' lort bringer han selv med sig til Hades. Således glatter Aristophanes sin komiske Dionysos ud, og uden at han nogensinde bliver den tragiske gud, eller blot den kulturelle kultfigur, ja så lukkes hans bagende dog til slut, i og med at hans mund åbnes, og han selv ytrer – og nyder – alle de dårlige vittigheder, han i begyndelsen af stykket ikke tillod slaven og mennesket Xanthias.

### 3. Kroppen og guden

Aristophanes er altså meget omhyggelig med at lade sin 'Dionysos' påtage sig en menneskelig rolle, i dette tilfælde som Herakles (der i komedien generelt kendetegnes ved en overmenneskelig, men næppe guddommelig, appetit) og senere hen som sin slave Xanthias, og fordi den athenske skuespillerteknik var forbundet med indlevelse<sup>32</sup> (mere Stanislavskij end Brecht), følger der med den menneskelige krop naturligvis også et virksomt røvhul. Derfor kan Aristophanes slippe afsted med at lade en ellers røvhulsløs olympier gøre sig selv til grin ved at skide af skræk. Og ved (for en sikkerheds skyld?) at lukke bunden på ham igen hen mod slutningen af komedien, indlemmer komikeren atter Dionysos i det folkelige panteon, hvor guderne i det mindste ikke går rundt og besudler sig selv i tide og utide: Guderne var jo oftest repræsenteret skulpturelt i sten og træ eller malet på vægge eller vaser, og derfor var de jo netop tidløse og evige i den kultiske og offentlige kunst, ligesom folks generelle forestillinger om dem var. Myterne om guderne var fælles kulturgods og plastiske, men hver lokal gud har haft sin egen tradition, der ikke kunne ændres ved de mere panhelleniske myters mellemkomst.

Det var kun på scenen (og i litteraturen), at guderne var der *in situ* og i live, men det har været de færreste athenere, der ikke kunne skelne mellem teatrets fiktion og religiøse eller kultiske oplevelser. Aristophanes' tilskuer ved udmærket godt, at den Dionysos, han får præsenteret, ikke er en guddom, og at den religiøse horisont ikke skal inddrages, medmindre Aristophanes' komedie opildner til det, hvilket, når det

---

32. Jf. Agathon i *Thesmophoriasuzae* v. 149ff.

sker, gøres med et skælmsk glimt i øjet. Faktum er, at skuespilleren, der spiller Dionysos, ganske givet har været iklædt en kropsdragt, der gav ham den sædvanlige groteske skikkelse, og som rent visuelt kontekstualiserer 'Dionysos' i en komedie og ikke i kulten. Skellet mellem komediens Dionysos og den kultiske Dionysos (der findes i lige så mange afskygninger, som der er *poleis*), er lige så stort som skellet mellem revyens og Linje 3's Dronning Margrethe (der jo konsekvent spilles af en mand) og det officielle Danmarks formelle overhoved. *Frøerne* er ikke en del af atthenerens religiøse oplevelse i spirituel forstand, men måske kan 'Dionysos' og de andre guder, der optræder i komedierne, fortælle os noget om atthenernes måde at tænke om mennesker og guder på, for selvom Aristophanes arbejder med fiktion, låner han blandt andet fra atthenernes religiøse 'sprog'. Dette 'sprog' er dog, som Julia Kindt har argumenteret for, hverken dogmatisk eller præskriptivt, sådan som de antropologisk-strukturalistiske filologer og religionsteoretikere fra Paris-skolen synes at mene, og Aristophanes kan uden videre udnytte det til sine egne komiske formål. Derfor er Aristophanes en endnu drilsk kilde til atthensk religion end Euripides' *Bakkantinderne*.<sup>33</sup>

De fleste grækere havde nok, hvis det da overhovedet var noget, de havde tænkt på, samme holdning som James Joyces Leopold Bloom, omend deres fascination af fækalier og bagdele nok for de flestes vedkommende hørte hjemme i komediens univers og ikke blandt Athens bemalede skulpturer. Ikke desto mindre er pygmalionisme eller agalmatofili et relativt kendt fænomen i antikken, ikke mindst i forbindelse med Praxiteles' skulptur af Afrodite på Knidos. Dette fænomen understreger den menneskelige fascination af gudernes evige kroppe og ønsket om selv at blive til marmor, eller at guden faktisk trådte ud af evigheden og nød et øjeblik med en dødelig. I den pseudo-lukianske tekst *Eroter* fortæller en vis Lykinos om sit eget, korintheren Charikles' og attheneren Kallikratides' turistbesøg på Knidos. Her ser de den sagnomspundne Afroditeskulptur, der kysk skjuler sine ædlere dele, mens hun smiler forførerisk.<sup>34</sup> De bliver alle slået af hendes skønhed, ikke af den religiøse oplevelse. Attheneren fascineres af hendes bagdel, der tydeligvis er bar, og betragter den som var den en ung fyrs ende<sup>35</sup> – efter hvad vi

---

33. Se Dahl (2010) 236-38 for en kritik af den *interpretatio Dionysiaca*, der omgiver *Bakkantinderne*.

34. 13.5: σεσηρότι γέλωτι μικρὸν ὑπομειδιῶσα.

35. 14.5: τὰ παιδικὰ μέρη τῆς θεοῦ.

hittil har hørt om manden,<sup>36</sup> er det ganske tydeligt, at forfatteren ønsker, at vi skal forstå, at Kallikratides har slemme tanker. Straks derefter fortæller den kvindelige kustode historien om en ung mand af fin slægt, der i sin iver efter skulpturens kærlighed gemte sig i templet en nat og forgreb sig på den. Uden held. Skellet mellem gud og mennesket er fuldstændigt, og lige præcis dette faktum eksemplificeres for grækerne ved statuerne, der er evige og upåvirkelige, til en vis grad i hvert fald. Og dog ... Knidia fik en lille skønhedsplet på låret efter overgrebet, mens den unge mand kastede sig i havet og i samme nu mistede sit navn: Han var ikke bare dødelig, han blev også navnløs.<sup>37</sup> Så Leopold Bloom havde grundlæggende ret: Guderne har ikke noget tarmsystem, fordi de er evige, og skulle man kaste sin kærlighed på en sådan skulptur, vil den for evigt være hinsides menneskets følelsesliv og uopnåelig.

I teatret derimod kan en skuespiller agere gud. I tragedien oftest som en *deus ex machina*, der eftertrykkeligt stadfæster gudernes herredømme og beslutninger, som f.eks. Herakles i Sofokles' *Filoktet*, selvom de dog, som hos Homer, sagtens kan være emotionelt involverede, som f.eks. Poseidon i *Kvinderne fra Troja* (36). I komedierne derimod er de ovenikøbet fysisk involveret,<sup>38</sup> samtidig med at de faktisk interagerer med mennesker på lige vilkår og hyppigt ligefrem underkastes menneskets magt (f.eks. *Fuglene* og *Rigdommen*). I komedien er guderne altså ikke de kultiske skikkelser, vi får små glimt af i kunsten og hist og her i myterne. Der kan spilles og leges med atthenerens kultiske horisont, men der har ikke været én eneste tilskuer, der har været i tvivl om Dionysos' fiktive status,<sup>39</sup> og det ikke på grund af metateater, men på grund af hans krop: skuespillerens kostume og karakterens bløde og påvirkelige krop – tænk på Aiakos' piskeslag og Dionysos' frygt. For som Robin Osborne skriver om den attiske komedies groteske kostumer: "precisely by imagining the whole range of human interaction, virtuous and vicious, taking place between bodies that are uniformly ugly, comedy calls into question what we should take to be 'real' in our every day encoun-

---

36. 9.11-14: ἦν δὲ καὶ τῷ σώματι γυμναστικός, οὐ δι' ἄλλο τί μοι δοκεῖν τὰς παλαίστρας ἀγαπῶν ἢ διὰ τοὺς παιδικοὺς ἔρωτας· ὅλος γὰρ εἰς τοῦτο ἐπτόητο. "Han var også veltrimmet, men det var nu ikke, tror jeg, fordi han holdt af palaistraen, men på grund af hans lidenskab for unge mænd. For den gør ham høj."

37. Se Kindt (2012) 155-89 for en diskussion af Lukians *Amores* og *agalmatophilia*.

38. Sammenlign f.eks. Hermes i *Rigdommen* (1100-68) med Dionysos i *Frøerne*.

39. Dionysos er hverken mere eller mindre fiktiv i *Frøerne* end f.eks. Euripides og Aischylos er.

ters: can we be so confident that we can ‘read’ other people’s bodies?”<sup>40</sup> Den fiktive Dionysos i *Frøerne* giver altså tilskueren en mulighed for at sætte den kultiske Dionysos i relief, måske endda for at forstå sidstnævnte bedre.

Dramaets guder er den traditionelle mytisk og litterært forankrede antropomorfisme sat på spidsen. Typisk for komedien kan enhver metaforisk praksis – og personificering er et velkendt metaforisk fænomen – ‘demetaforiseres’, således at guden ikke bare forestilles at være et menneske, men i komedien rent faktisk bliver ét. Den abstrakte størrelse bliver en konkret og særdeles faktuel genstand, sådan som Opora i *Freden* eller fredsftalerne i *Acharnerne*. Omvendt hænder det også hos Aristophanes, at den konkrete genstand ophøjes til noget guddommeligt. Således sammenlignes Perikles med Zeus i *Acharnerne* (530-31) og Kleon (alias paphlagoneren) med Poseidon i *Kavaleriet* (431), for at tilskueren skal kunne begribe deres altoverskyggende magt. Aristophanes griber altså til et velkendt fænomen, personificering (og en reificering *ad absurdum*) som et dialektisk forklaringsredskab. Lada-Richards argumenterer for, at “the audience made sense of a stage-Dionysus not independently of but through and because of its ‘kept’ Dionysiac knowledge.”<sup>41</sup> Som dialektisk forklaringsmiddel er personificeringen i komedien ikke bundet af en kultisk viden om Dionysos, men i højere grad af en *genremæssig* viden om Dionysos. For ligesom Herakles er en ‘stock character’ i attisk komedie (f.eks. *Hvepsene* 60), er ‘Dionysos’ en stock character. Og således spiller Aristophanes i Kharon-scenen på Eupolis’ tabte komedie *Taxiarchos*. Det er altså snarere en ‘kept Dionysiac knowledge’, der stammer fra scenen, Aristophanes benytter i sin skildring af guden, end en viden om den rent kultiske figur. ‘Stock characters’ er ellers ikke helt udfoldet i den attiske komedie, men visse navne har konkrete attributter, digterne kan lege med. Således er Kleisthenes den komiske scenes ærkebøsse, og Kleonymos en ædedolk og kujon. Det samme gælder alle andre genkendelige navne i tilskuerens samtid, hvad enten det er Dionysos, Perikles eller Amynias: Er man først én gang

---

40. Osborne 2011: 229-30.

41. Lada-Richards (1999) 3.

blevet nævnt af en komediedigter, bliver man en del af et komisk kontinuum, som man aldrig slipper fri af (for Kleons vedkommende ikke engang efter hans død).<sup>42</sup>

Mit argument er altså, i modsætning til den antropologiske model, at menneskeliggørelsen af guderne i den attiske komedie ikke kræver, at tilskueren aktiverer sin kultisk-religiøse viden for at få karakteren til at give mening i og uden for dramaet og derved gøre komedien til en del af det kultiske kontinuum, men, omvendt, at oplevelserne af de reificerede og groteske guddomme i teatret kunne hjælpe tilskueren til at begribe de guddommelige magter uden for teatrets rammer, guder, der ellers kunne virke lige så kolde som Knidias marmor, og bidrage til at gøre dem til en del af athenerens dagligdag i og uden for kulten. Og til det formål er Dionysos' anus perfekt, for mens guderne så let som ingenting kan gribes af en uudslukkelig latter, giver komedien atheneren mulighed for at grine med.

mlech@sdu.dk

---

42. En god analogi er den danske revys brug af Dronning Margrethe, som har samme attributter (diadem, cigaret og en særpræget måde at vinke på) i samtlige forestillinger; hun har altså opnået en slags stock character-træk, der er fuldstændige fiktive. Og ja, hun ryger og vinker mærkeligt, men Ulf Pilgaard sætter for komikkens skyld de træk på spidsen; se også Fletcher (2012) 32-33: "Even supposing that caricature evinces a delight in exaggeration of real characteristics ... it still transforms what is purportedly real into an abstraction" og "caricature ... is allegorical in essence, since it strives for the simplification of character in terms of single, predominant traits. The traits thus isolated are the iconographic 'meanings' of each agent". Dette sker med Margrethe såvel som Dionysos.

## Bibliografi

- Attardo, S. 2001. *Humorous Texts*. Berlin/New York.
- Boysen, B. 2013. *The Ethics of Love*. Odense.
- Dahl, C. 2010. *Tragedie og Bystat*. København.
- Dover, K.J. 1993. *Aristophanes: Frogs*. Oxford.
- Fletcher, A. 2012. *Allegory: the theory of a symbolic mode*. Princeton.
- Gavins, J. 2007. *Text World Theory: An Introduction*. Edinburgh.
- Habash, M. 2002. "Dionysos' Roles in Aristophanes' Frogs". *Mnemosyne* 55: 1-17.
- Kindt, J. 2012. *Rethinking Greek Religion*. Cambridge.
- Kirk, G.S. 1990. *The Iliad: A Commentary*. Cambridge.
- Lada-Richards, I. 1999. *Initiating Dionysus*. Oxford.
- Lech, M.L. 2002. "En undersøgelse af skatologien som tema og degradering i Aristophanes' *Freden & Skyerne*". *Aigis* 2: 1-29. <http://aigis.igl.ku.dk/2002,1/Marcel-skat.pdf>
- 2010. *The Dance of Fiction*. Upubliceret PhD-afhandling. København.
- Olson, S. D. 1997. *Aristophanes: Peace: Edited with Introduction and Commentary*. Oxford.
- Osborne, R. 2011. *The History Written on the Classical Greek Body*. Cambridge.
- Robson, J. 2006. *Humour, Obscenity and Aristophanes*. Tübingen.
- Rozik, E. 2008. *Generating Theatre Meaning*. Eastbourne.
- Ruffell, I. 2001. Anmeldelse af Lada-Richards (1999). *Classical Review* 51: 16-18.
- Silk, M. 2000. *Aristophanes and the Definition of Comedy*. Oxford.
- Slater, N. 2002. *Spectator Politics*. Philadelphia.
- Sommerstein, A.H. 1996. *The Comedies of Aristophanes: vol. IX; Frogs*. Warminster.
- Sourvinou-Inwood, C. 2003. *Tragedy and Athenian Religion*. Lanham.
- Walsh, R. 2007. *The Rhetoric of Fictionality: Narrative Theory and the Idea of Fiction*. Columbus.