

ISBN 978-82-326-1014-3 (trykt utg.)
ISBN 978-82-326-1015-0 (elektr. utg.)
ISSN 1503-8181

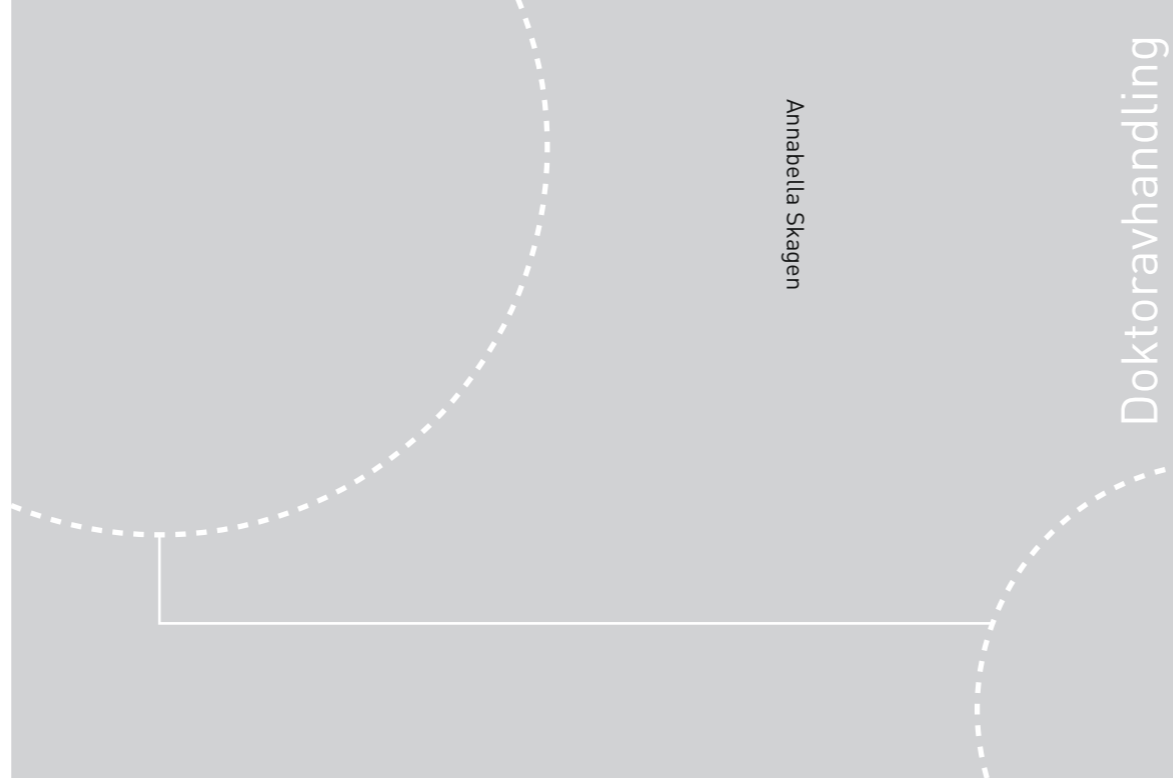


NTNU – Trondheim
Norwegian University of
Science and Technology



Doktoravhandlingar ved NTNU, 2015:179

NTNU
Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Avhandling for graden
philosophiae doctor
Det humanistiske fakultet
Institutt for kunst- og medievitenskap



Doktoravhandlingar ved NTNU, 2015:179

Annabella Skagen

Fra grevens gård til Prinsens gate

Teater i Trondhjem 1790–1814



NTNU – Trondheim
Norwegian University of
Science and Technology

Annabella Skagen

Fra grevens gård til Prinsens gate

Teater i Trondhjem 1790–1814



Avhandling for graden philosophiae doctor

Trondheim, juni 2015

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for kunst- og medievitenskap



NTNU – Trondheim
Norwegian University of
Science and Technology

NTNU

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Avhandling for graden philosophiae doctor

Det humanistiske fakultet
Institutt for kunst- og medievitenskap

© Annabella Skagen

ISBN 978-82-326-1014-3 (trykt utg.)
ISBN 978-82-326-1015-0 (elektr. utg.)
ISSN 1503-8181

Doktoravhandlinger ved NTNU, 2015:179

Trykket av NTNU Grafisk senter

Oversikt

Innholdsfortegnelse.....	i
Forord.....	viii
Del I: Forskningsfelt, perspektiver og metode.....	1
Kapittel 1. Teater i Trondhjem 1790-1814	1
Kapittel 2. Tradisjonen: Feltets historiografiske beskrivelse	11
Kapittel 3. Historiografisk ståsted: Ny kulturhistorie.....	27
Kapittel 4. Teoretiske perspektiver: Privat og offentlig i teater og samfunn.....	44
Kapittel 5. Historiske perspektiver: Patriotisme og borgerdyd i Danmark-Norge.....	53
Kapittel 6. Metode og kilder.....	68
Del II: Fra fyrstespeil til borgerspill: Teater i 1790-årenes Trondhjem.....	83
Kapittel 7. Residensteater mellom selskapelighet og hoffkultur	83
Kapittel 8. Fests spill og skuespill i Trondhjem 1790-1799.....	95
Kapittel 9. <i>Endres og Sigrids Brøllup</i> , 1790	113
Kapittel 10. <i>Republikken paa Øen</i> , 1793	124
Kapittel 11. <i>Den taknemmelige Søn</i> , 1794.....	139
Kapittel 12. <i>General Schlenzheim og Hans Familie</i> , 1795/96.....	150
Kapittel 13. 1807: "Et Efterspil"	166
Del III: Borgerlig teaterpraksis i Trondhjem 1800-1814	192
Kapittel 14. Det forenede dramatiske Selskab	192
Kapittel 15. Det offentlige Theater	214
Kapittel 16. Småbyteater og storpolitikk: Sesongen 1813/14.....	242
Del IV: Analyser: Staten	270
Kapittel 17. Politisk håndverk	270
Kapittel 18. Konge og undersått.....	286
Kapittel 19. Fedreland i krig og fred	307
Kapittel 20. Syngespill: Satire og samfunnskritikk.....	319
Del V: Analyser: Borgeren	333
Kapittel 21. Hedersmannen mellom ære og takt	333
Kapittel 22. Fyrstedømmet og embetsmannen.....	360
Kapittel 23. Oppdragelse til borger.....	375
Kapittel 24. Mesalliansen: Spill om sosiale roller.....	401
Del VI: Konklusjoner	422
Kapittel 25. Mellom representativ offentlighet og borgerlig representativitet.....	422
Vedlegg	442
Litteraturliste	456

Innholdsfortegnelse

Forord.....	viii
Del I: Forskningsfelt, perspektiver og metode.....	1
Kapittel 1. Teater i Trondhjem 1790-1814	1
1.1. Definisjon og avgrensning	1
1.2. Bakgrunn for avhandlingen.....	2
1.3. Problemstilling.....	5
1.4. Målsetning.....	7
1.5. Oppbygning	8
Kapittel 2. Tradisjonen: Feltets historiografiske beskrivelse	11
2.1. Johann Hornemann	11
2.2. Wigum, Bruhn og Bø.....	13
2.3. Ole Øisang.....	14
2.4. Øyvind Anker og Liv Jensson	15
2.5. Eli Ansteinsson	17
2.6. Thoralf Berg	18
2.7. Svein Gladsø	20
2.8. Selskapelighet og diletanteri: - Moro, hvis De liker den slags?.....	21
2.8.1. Private aktører	22
2.8.2. Dammet selskap	23
2.8.3. Politiske aktører?.....	24
2.9. Oppsummering.....	26
Kapittel 3. Historiografisk ståsted: Ny kulturhistorie.....	27
3.1. Representasjoner: Teatret som gestaltet fiksjon	28
3.1.1. Nyhistorismen	29
3.2. Praksiser: Produksjon og resepsjon	32
3.2.1. Resepsjonsperspektivet	33
3.2.2. Dilettantperspektivet	34
3.3. Materiell kultur: Rom, dekorasjon og drakt	35
3.4. Kroppens historie	37
3.5. Performativitet	40
3.6. Konstruksjon av sosiale identiteter	41
3.6.1. Teatret som borgerlighetens speil.....	42
3.6.2. En konstruktiv tilnærming.....	43
Kapittel 4. Teoretiske perspektiver: Privat og offentlig i teater og samfunn.....	44
4.1. Borgerlig offentlighet	45

4.2. Sosiabilitet og halvoffentlighet.....	47
4.3. Publikumsdannelse, performativitet og identitet.....	49
Kapittel 5. Historiske perspektiver: Patriotisme og borgerdyd i Danmark-Norge.....	53
5.1. Patriotismen, allmennvellet og individet.....	53
5.2. Borgerbegrepet.....	55
5.2.1. Borgerdyd og borgerfrihet.....	57
5.2.2. Stavnsbåndets oppløsning og bonden som borger.....	58
5.2.3. Demokratiske impulser.....	59
5.2.4. Borgeridentitet og adelskap.....	61
5.3. Følsomhet, moral og kroppslig praksis.....	62
5.4. Mellom fedrelandskjærighet og nasjonalisme.....	63
5.5. Teatret og det (nasjonal)patriotiske mot 1814.....	66
Kapittel 6. Metode og kilder.....	68
6.1. Teaterhendelsen.....	68
6.2. Skuespillteksten som inngang.....	70
6.3. Kilder og kildegransking.....	72
6.3.1. Etablerte kilder.....	73
6.4. Repertoaret som kilde.....	75
6.4.1. Omfang og materialitet.....	76
6.4.2. Utvalg og bortvalg.....	78
6.4.3. Lesestrategi.....	79
6.5. Rollehefter.....	80
6.6. Materialitet i praksis.....	81
Del II: Fra fyrstespeil til borgerspill: Teater i 1790-årenes Trondhjem.....	83
Kapittel 7. Residens-teater mellom selskapelighet og hoffkultur.....	83
7.1. <i>Dramatis personae</i>	84
7.2. Selskapelighet i den galante stil.....	86
7.3. Hoffkultur og representativ offentlighet.....	89
7.3.1. Hoffets festspill.....	90
7.3.2. Fra kaos til orden: Myte og politikk.....	91
7.3.3. Mellom kongsgård og kammer: Privat og offentlig hoffkultur.....	93
Kapittel 8. Festspill og skuespill i Trondhjem 1790-1799.....	95
8.1. Kronprinsbesøket 1788.....	95
8.1.1. Kronprinsbryllupet 1790.....	96
8.1.2. Representative virkemidler.....	98
8.2. “Et Venneselskab at fornøje”: Pantomimen på Rotvold.....	100
8.2.1. “2de nationale Syngestykker” på Rotvold Gaard.....	104

8.2.2. "Comedien paa Rotvold": En tapt muffe og et bestillingsverk	105
8.2.3. "Ballet Danset af 8te Par": Kongelig fødselsdag i Mølmannsgården.....	106
8.3. Teatret i Schøllergården	107
8.3.1. "Hans Excellence General von Kroghs Theater": To <i>Soldatendrama</i>	107
8.3.2. Epilog til stiftamtmanden - og en tapt beverhatt	108
Kapittel 9. <i>Endres og Sigrids Brøllup</i> , 1790	113
9.1. Teaterhendelse, kilder og tekstgrunnlag.....	113
9.2. <i>Endres og Sigrids Brøllup</i> : Dramatisk forløp.....	117
9.3. Forhandlinger om farsfigur og nasjonal identitet.....	120
9.4. Scenisk allegori og festspillteatrets utopi.....	122
Kapittel 10. <i>Republikken paa Øen</i> , 1793	124
10.1. Teaterhendelse, kilder og tekstgrunnlag.....	124
10.2. <i>Republikken paa Øen</i> : Dramatisk forløp.....	126
10.3. Politikk og privatliv.....	132
10.4. Den lille og den store verden.....	134
10.5. <i>Republikken</i> i Bergen	137
Kapittel 11. <i>Den taknemmelige Søn</i> , 1794.....	139
11.1. Teaterhendelse, kilder og tekstgrunnlag.....	139
11.2. <i>Den taknemmelige Søn</i> : Dramatisk forløp	142
11.3. Kongen og undersåtten	145
11.4. Navnebrødre i familiedrama	148
Kapittel 12. <i>General Schlenzheim og Hans Familie</i> , 1795/96.....	150
12.1. Teaterhendelse, kilder og tekstgrunnlag.....	150
12.2. <i>General Schlenzheim</i> : Dramatisk forløp.....	153
12.3. Fra militærleir til familiehjem	159
12.4. Familien spiller en rolle.....	162
12.5. Situert resepsjon	164
Kapittel 13. 1807: "Et Efterspil"	166
13.1. William Allinghams dagbok: <i>An invitation from Grev Smythaugh, to a Play</i>	166
13.1.1. <i>Epigrammet</i> , april 1807: Teaterhendelse, kilder og tekstgrunnlag	167
13.1.2. <i>Epigrammet</i> : Dramatisk forløp.....	170
13.1.3. Borgerdyd på følsomhetens scene	173
13.1.4. Egnet til å spille heltinneroller: Klærne skaper borgeren	175
13.1.5. <i>Privat Persons at the public Theater</i>	176
13.1.6. <i>The foolish Efterspil</i>	178
13.1.7. Mellom residensteater og borgerlig teater	180
13.2. En landlig fest: Pastorale attityder og haveteater	181

13.2.1. Galant landliv på Ullevaal	185
13.2.2. Mellom dannet selskap og selskapsdannelse	186
13.2.3. Mellom representativitet og familiaritet.....	189
13.3. Aristokrater i solnedgang.....	190
Del III: Borgerlig teaterpraksis i Trondhjem 1800-1814	192
Kapittel 14. Det forenede dramatiske Selskab	192
14.1. Halle-teatret	193
14.2. 1803 - et teaterhistorisk merkeår	194
14.3. Det forenede dramatiske Selskabs virksomhet	196
14.3.1. Lovlige former.....	198
14.3.2. Teatret i Lohrmanns gård.....	199
14.3.3. Organisering	203
14.3.4. Kunstnerisk praksis	206
14.3.5. Repertoaret.....	210
Kapittel 15. Det offentlige Theater	214
15.1. Organisering.....	215
15.2. Teatret i Daniel Lunds gård.....	220
15.3. Subskripsjonssystemet.....	223
15.3.1. Enhver på sin plass - og en plass til enhver?	226
15.3.2. Stollek i benkeradene.....	229
15.3.3. "Da Pladsen er meget indskrænket"	230
15.4. Opptredende	234
15.5. Forestillinger, benefiser og veldedighet	238
15.6. Repertoaret	240
15.7. Dannelse til publikum	240
Kapittel 16. Småbyteater og storpolitikk: Sesongen 1813/14.....	242
16.1. Selskapslek og dramatiske øvelser	245
16.2. Sosiale aktører	247
16.3. H.C. Knudsen: Patriotiske minnefester.....	248
16.3.1. "Hvidklædte Piger af Middelstandens Døtre"	250
16.3.2. Den hjemkomne (sviger)sønn: <i>Epigrammet</i> , 1813.....	251
16.4. Storpolitikk i provinsen: Adressen til Christian Frederik	254
16.4.1. Patriotisme og propaganda: Christian Frederik i teatret.....	257
16.4.2. Prinsipper og praksiser: En teaterhistorisk kampscene	259
16.5. Innbydelse til nytt teater	262
16.5.1. En kjede av bysbrødre - og -søstre	264
16.5.2. Teatrets representativitet	267

Del IV: Analyser: Staten	270
Kapittel 17. Politisk håndverk	270
17.1. <i>Den politiske Kandestøber</i> : Teaterhendelser og tekstgrunnlag.....	271
17.2. <i>Den politiske Kandestøber</i> : Dramatisk forløp.....	273
17.3. Den absolutistiske <i>Kandestøber</i>	277
17.4. Historisk kannestøperi i Trondhjem	279
17.4.1. Opprørske elementer.....	281
17.4.2. Subversive forestillinger?.....	283
17.5. Rollen som håndverker	284
Kapittel 18. Konge og undersått.....	286
18.1. <i>Henrich den Fierdes Jagt</i> : Teaterhendelse og tekstgrunnlag.....	286
18.1.1. <i>Henrich den Fierdes Jagt</i> : Dramatisk forløp.....	289
18.1.2. Kongen i hovedrollen.....	292
18.1.3. Oppadstigende undersåtter	292
18.1.4. Makten i familien	294
18.2. <i>Høstgildet</i> : Teaterhendelser og tekstgrunnlag.....	296
18.2.1. <i>Høstgildet</i> : Dramatisk forløp	297
18.2.2. Bonden som borger	300
18.2.3. En kosmopolitt fra Trøndelag	301
18.3. <i>Pagen</i> : Teaterhendelse og tekstgrunnlag	303
18.3.1. <i>Pagen</i> : Dramatisk forløp	304
18.3.2. <i>Een Konge, een Fader</i> : Fyrstespeil i lommeformat	306
Kapittel 19. Fedreland i krig og fred	307
19.1. <i>Kield Stub</i> : Teaterhendelse og tekstgrunnlag.....	307
19.1.1. <i>Kield Stub</i> : Dramatisk forløp.....	308
19.2. <i>Fredsfesten</i> : Tekstgrunnlag	310
19.2.1. <i>Fredsfesten</i> : Dramatisk forløp	312
19.3. Performativ statspatriotisme.....	314
19.3.1. <i>Kiæmpers Fødeland</i> : Norsk heltemot på scenen	315
19.3.2. Tre søstre sammen: Svensksinnethet i teatret.....	317
Kapittel 20. Syngespill: Satire og samfunnskritikk.....	319
20.1. <i>Indtoget</i> : Teaterhendelse og tekstgrunnlag.....	319
20.1.1. <i>Indtoget</i> : Dramatisk forløp	321
20.1.2. Satirisk idyll.....	324
20.2. <i>Dragedukken</i> : Teaterhendelse og tekstgrunnlag.....	325
20.2.1. <i>Dragedukken</i> : Dramatisk forløp.....	325
20.2.2. Kritisk idyll.....	328

20.2.3. En verdig fattigdom	330
20.2.4. Overtyre til nødsåret 1812	331
Del V: Analyser: Borgeren	333
Kapittel 21. Hedersmannen mellom ære og takt	333
21.1. Borgeren fra <i>citoyen</i> til <i>homme</i>	334
21.2. <i>Julius von Sassen</i> : Teaterhendelse og tekstgrunnlag	336
21.2.1. <i>Julius von Sassen</i> : Dramatisk forløp.....	337
21.2.2. Den fornuftige kritikk	342
21.2.3. Trykkeforordningen av 1799: Eneveldet slår tilbake.....	343
21.2.4. Borgerlig adelskap, adelig borgerdyd	345
21.3. <i>Korsikanerne</i> : Teaterhendelse og tekstgrunnlag.....	346
21.3.1. <i>Korsikanerne</i> : Dramatisk forløp.....	346
21.3.2. Scenearvisningenes rolle.....	354
21.3.3. Hagescenen	356
21.3.4. Borgerspeil i forgylt ramme	357
21.3.5. “Sødt om Frihed drømme”?	359
Kapittel 22. Fyrstedømmet og embetsmannen.....	360
22.1. <i>Skumlerne</i> : Teaterhendelser og tekstgrunnlag.....	360
22.1.1. <i>Skumlerne</i> : Dramatisk forløp.....	361
22.1.2. Republikaneren fra fjellandet.....	364
22.2. <i>Epigrammet</i> , 1807: To teaterhendelser observert	366
22.2.1. Portrett av borgeren som ung mann	368
22.3. <i>Embedsiver</i> : Teaterhendelser og tekstgrunnlag	369
22.3.1. <i>Embedsiver</i> : Dramatisk forløp	369
22.3.2. Oppdragelse til selvfølelse.....	371
22.3.3. “Gullmannen”: Fyrsten som glansbilde	373
Kapittel 23. Oppdragelse til borger.....	375
23.1. <i>Pebersvendene</i> : Teaterhendelser og tekstgrunnlag.....	375
23.1.1. <i>Pebersvendene</i> : Dramatisk forløp	376
23.1.2. Oppgjør med det honnerte dannelsesidealet	378
23.1.3. Byborgeren og det gode liv på landet	380
23.1.4. Livsvalget som eksistensiell mulighet.....	382
23.2. <i>Besøget</i> : Teaterhendelser og tekstgrunnlag.....	384
23.2.1. <i>Besøget</i> : Dramatisk forløp	384
23.2.2. Borgerlige adelsdyder.....	386
23.3. <i>Borgerlykke</i> : Teaterhendelse og tekstgrunnlag.....	389
23.3.1. <i>Borgerlykke</i> : Dramatisk forløp.....	390

23.3.2. Oppdragelse til virksomhet.....	392
23.3.3. Håndverkerne og det utvidede borgerbegrep	393
23.4. <i>Hiertets Forvildelse</i> : Teaterhendelse og tekstgrunnlag.....	395
23.4.1. <i>Hiertets Forvildelse</i> : Dramatisk forløp.....	395
23.4.2. En ny tid truer	397
23.4.3. Oppdragelse til skrekk og advarsel.....	399
Kapittel 24. Mesalliansen: Spill om sosiale roller.....	401
24.1. <i>Den overvundne Stolthed</i> : Teaterhendelse og tekstgrunnlag.....	402
24.1.1. <i>Den overvundne Stolthed</i> : Dramatisk forløp.....	402
24.1.2. Stolthet og fordom: Adelsidealet revurdert	404
24.2. <i>Udstyret</i> : Teaterhendelse og tekstgrunnlag	406
24.2.1. <i>Udstyret</i> : Dramatisk forløp	407
24.2.2. Grenser for borgerlig frihet.....	410
24.2.3. Mesalliansen som dramatisk problem.....	412
24.3. <i>Elskøvs Barn</i> : Teaterhendelser og tekstgrunnlag.....	412
24.3.1. <i>Elskøvs Barn</i> : Dramatisk forløp	414
24.3.2. Revolusjonen som minne og mulighet	416
24.3.3. Stolthet og fordom for fall.....	418
24.3.4. Forførelsens politikk	419
Del VI: Konklusjoner	422
Kapittel 25. Mellom representativ offentlighet og borgerlig representativitet.....	422
25.1. Trondhjems tidlige teaterhistorie: Tre faser.....	423
25.2. Repertoaret: Tematikk, estetikk, identitet	426
25.3. Staten: Mellom kongedyrkelse og kritikk	427
25.4. Borgeren: Frihet til å velge	430
25.5. Iscenesettelse: Dekorasjon, “direksjon”, drakt.....	432
25.6. Organisasjon og samfunn: Politikk, poetikk, praksis	434
25.7. Offentlighet, relasjoner og skiller i Trondhjems borgerlige teater.....	436
25.8. Egenaktivitet og identitet – fra grevens gård til Prinsens gate.....	438
Vedlegg 1: Teaterhendelser	442
Vedlegg 2: Tilføyelser til Liv Jensson	447
Vedlegg 3: Figurer	449
Litteraturliste	456
Trykte kildetekster	463
Utrykt kildemateriale	466
Nettsider.....	467

Forord

I år er det akkurat 50 år siden Liv Jensson utga sitt oversiktsverk *Teaterliv i Trondhjem 1800–1835: De dramatiske selskapers tid*. Siden da er denne tidlige fasen i byens teaterhistorie bare behandlet sporadisk og i mindre omfang. Denne avhandlingen representerer derfor det første forsøket på et halvt århundre på å gi en sammenhengende fremstilling av en teaterpraksis som ikke er allment kjent og som bare et lite fagmiljø har beskjeftiget seg med. Dette utgjør også noe av bakgrunnen for at det har vært viktig for meg å gi en så vidt bred og detaljert presentasjon av teatervirksomheten. Om ikke det trenger å gå nye 50 år før dette materialet igjen hentes opp av arkivets skattkister, håper jeg at denne avhandlingen, i tillegg til å fremsette ny kunnskap på området, også kan komme til nytte i en bredere formidlingssammenheng.

Arbeidet med denne avhandlingen har vært en oppdagelsesreise i dobbelt forstand. Samtidig som en ny, 200 år gammel verden har åpnet seg for meg, har en samtidig verden av akademiske forbindelser, virksomheter og nettverk åpnet seg parallelt. Bildet av den ensomme forskeren i arkivet er langt på vei overskrevet av erfaringene fra ph.d.-kurs, fagmøter, seminarer, konferanser, en nærmest endeløs utveksling av eposter, formell og uformell veiledning og kollegiale samtaler. Den interessen og generøsiteten jeg er blitt møtt med, både innen egne og i eksterne fagkretser innen- og utenlands, har vært til dels uventet og av uvurderlig betydning for arbeidet. Et selvstendig forskningsarbeid som en ph.d.-avhandling er også resultatet av et kontinuerlig pågående fellesarbeid. Det er dermed med stor takknemlighet jeg nå legger frem resultatet.

Takknemligheten retter seg først av alle mot min uoppslitelig engasjerte og dedikerte hovedveileder Svein Gladsø, som har holdt sin hånd over meg gjennom utallige gjennomlesninger og diskusjoner. Svein, det har vært et privilegium. En stor takk også til min biveileder Live Hov for gode møter og klarsynte kommentarer. Jeg har dessuten vært så heldig å være del av det tverrfaglige forskningsprosjektet *Performing arts between dilettantism and professionalism – Music, theatre and dance in the Norwegian public sphere 1770–1850* (pArts). Det faglige og kollegiale fellesskapet i

prosjektgruppa har vært en stor pådriver i arbeidet. Tusen takk til Randi M. Selvik som generøst har øst av sin kunnskap med bemerkelsesverdig kort responstid, og til Anne M. Fiskvik, Elizabeth Svarstad og Cecilie Macé Stensrud for faglig og menneskelig fellesskap og samarbeid – og ikke minst for franske oversettelser, Cecilie! En helt spesiell takk går til min fagfelle og venninne Ellen Karoline Gjervan; personlig heiagieng, kollegial støttespiller og konfidante.

Jeg skylder musikkviter Eva Hov en stor takk for å ha introdusert meg for William Allinghams dagbok og alle dens forunderlige hemmeligheter. En særskilt takk også til kollega Thoralf Berg, som sjenerøst har delt kilder og ofret tid, krefter og støtte på mitt prosjekt. Takk for hjelpen til Gerridina Bovenhoff for oversettelser fra nederlandsk. Og til de ansatte ved Gunnerusbibliotekets spesialsamlinger, som med stor tålmodighet har hentet og båret, satt tilbake og hentet og båret på nytt – tusen takk!

Både Det humanistiske fakultet og Institutt for kunst- og medievitenskap ved NTNU legger godt til rette for sine ph.d.-stipendiater, noe jeg har dratt stor nytte av. En særskilt takk går til fakultetets Karin Hansen, som sammen med min instituttleder Anne Marit Myrstad har heiet meg frem hele veien til mål. En stor takk rettes også til Knut Ove Eliassen, som i sin rolle som leder av fakultetets ph.d.-program i estetiske fag ga kandidatene luft under vingene til å se saker og ting fra nye perspektiver. Og kjære kolleger ved Institutt for kunst- og medievitenskap – tusen takk for lunsjssamtaler, oppmuntring og gode råd! Det hadde ikke vært det samme uten dere. Monica, en stor takk for gode samtaler over sene arbeidsmiddager. Felles skjebne er virkelig felles trøst!

Og så, kjære familie: Knut, takk for tålmodighet (jeg vet den ikke kommer av seg selv), for hjemmelagede middager til sene kvelder og for 24-timers kontinuerlig døgnsupport. Du er den fjerde veggen i mitt liv, som stenger stormen ute. Og til mine barn; Adrian, Maria og William – takk for at dere har holdt ut! Jeg er i hvert fall glad for at ingen av dere rakk å flytte hjemmefra. Tusen takk til svigerforeldre Laila og Knut Anton for all støtte, tillit og varme. Det er godt å vite at det finnes en back-up! Og til Eva og Fredrik: Jeg kan helt sannferdig si at jeg aldri hadde kommet hit hvor jeg er i dag uten dere. Tusen takk for innsatsen! Nå kan vi vel begynne å spille yatzy igjen?

Del I: Forskningsfelt, perspektiver og metode

Kapittel 1. Teater i Trondhjem 1790–1814

1.1. Definisjon og avgrensning

Denne avhandlingen er en teaterhistorisk undersøkelse av teater i Trondhjem i perioden 1790–1814.¹ Avhandlingen tar for seg teater som var initiert, organisert og produsert i Trondhjem av byens innbyggere, primært innenfor borgersjiktet, som i hovedsak også utgjorde publikum. Tilreisende teatertrupperes forestillinger ligger dermed utenfor rammene for mitt prosjekt. Når jeg i det følgende bruker uttrykket “Trondhjems teaterhistorie” eller “Trondhjems tidlige teaterhistorie”, vil det være med referanse til byborgernes egen teaterproduksjon, om ikke annet er presisert.

Den første kjente trondhjemske teateroppsetning skriver seg fra april 1790, da en pantomime ble oppført på Nedre Rotvold Gaard like utenfor Trondhjem.² Gjennom det neste tiåret finnes sporadiske kilder til teateraktivitet hjemme hos to av byens ledende familier: familien von Schmettow, som eide gårdsanlegget på Rotvoll, og familien von Krogh i Schøllergården i Munkegata (etter 1800 kjent som Stiftsgården). På begynnelsen av 1800-tallet fikk teateraktivitetene nye organisasjonsformer og lokaler gjennom to ulike initiativer: Det forenede dramatiske Selskab og Det dramatiske Interessentskab. Førstnevnte var et dramatisk selskap av samme type som er kjent i andre danske og norske byer i perioden, hvor medlemmene, som kom fra det øvre borgerskapet, spilte teater for hverandre. Selskapet opprettholdt virksomheten frem til året 1829 og ble oppløst året etter. Det dramatiske Interessentskab drev på sin side Det offentlige Theater for et betalende publikum. Skuespillerne var hovedsakelig håndverkere, og det er en vanlig antakelse at de ble i sine ordinære yrker, samtidig

¹ Byens navn har flere eldre stavemåter. Jeg har valgt å benytte varianten som ble etablert som bynavn frem til navneformen i 1931, ettersom denne stadig uttrykker dansketiden som historisk realitet.

² *Adresseavisen*. No. 17, 23.04. 1790. Avisen het i 1790 *Trondhjems Kongelige allene privilegerede Adresse-Contours Ugentlig Udgivende Efterretninger*, men skiftet navn flere ganger i den aktuelle perioden. For enkelthets skyld vil den fra nå av bli referert til som *Adresseavisen*.

som de mottok lønn fra teatret.³ De kan dermed kalles delprofesjonelle; en ordning vi ikke har andre kjente eksempler på i perioden. Det offentlige Theater inntar slik en særstilling i norsk teaterhistorie som Norges første offentlige teater som også hadde fastboende, lønnede skuespillere. Interessentskapet ser ut til å ha blitt oppløst på et tidspunkt i perioden 1814–1817, men det var teaterdrift i lokalet frem til 1834/35.

I 1816 bygde Det forenede dramatiske Selskab et nytt teater, i dag kjent som Trøndelag Teaters “Gamle scene”. Dette teatret var byens primære teaterhus frem til 1997, og representerer dermed begynnelsen på den teaterhistorien som stadig er synlig i bybildet. Det forenede dramatiske Selskabs bygg var imidlertid et resultat av et initiativ i mai 1814, med en påfølgende omorganisering av selskapet. Det er også mulig å påvise en tydelig endring i Det offentlige Theaters virksomhet dette året, da interessentskapets mest trofaste direktør ser ut til å ha fratrudd. Jeg oppfatter dermed året 1814 som et vendepunkt i byens teaterhistorie, da premissene ble lagt for en ny fase i virksomheten. Disse omstendighetene utgjør bakgrunnen for at perioden 1790–1814, forstått som Trondhjems tidlige teaterhistorie, er valgt som periodisk avgrensning.

1.2. Bakgrunn for avhandlingen

Hva gjør Trondhjems teaterhistorie frem mot 1814 til et aktuelt forskningstema i dag? Jeg vil her ta et raskt tilbakeblikk på den eksisterende forvaltningen av feltet. En mer inngående redegjørelse for den historiografiske utviklingen følger i kapittel 2.

Trondhjems tidligste teaterhistorie har bare vært behandlet i begrenset utstrekning. Et sentralt moment er at perioden faller inn under dansketiden og ikke ble ansett som ledd i noen norsk nasjonsbygging. Dette fikk konsekvenser for vurderingen av periodens historiske betydning, ettersom norsk teaterhistoriografi lenge var orientert mot en nasjonsbyggende ideologi.⁴ Det danskspråklige repertoaret var dominert av oversatte stykker og besto hovedsakelig av lystspill, syngestykker og “sentimentalt”

³ Mange av teatrets skuespillere står oppført i sølvskatt-protokollen fra 1816 under regulære yrkestider. "Sølvskatten 1816: 50: Søndre Trondheim amt. Trondheim by. 1816–1820", Arkiverket: Digitalarkivet, http://arkivverket.no/URN:db_read/db/52630/1/?size=big&mode=0. Lastet ned 07.01. 2015.

⁴ Thoralf Berg, "En teaterhistoriografisk analyse av Øyvind Ankers *Scenekunsten i Norge fra fortid til nutid*" i *Norsk teaterhistorie: Konferanserapport*, red. Tor Bastiansen Trolie (Bergen: Universitetet i Bergen, 1992).

borgerlig drama. Repertoaret ble ikke betraktet som ledd i den norske dramatikens utvikling frem mot realismens gjennombrudd i 1870-årene, og var følgelig av begrenset interesse for teater- og kulturhistorikere frem til midten av 1900-tallet. Favoriseringen av et profesjonalisert norsk teater hadde trolig også betydning for forståelsen av lokal teaterutøvelse i perioden før 1850. De tidligste aktørene var amatører, og kunne ikke betraktes som utspring for senere, profesjonelle generasjoner av skuespillere.

Frem til midten av 1900-tallet ble Trondhjems tidlige teaterhistorie hovedsakelig forvaltet innenfor en formidlende, lokalhistorisk form. Den første nedskrevne historikk for Trondhjems tidlige teaterhistorie var offiseren og journalisten Johan Leberecht Hornemanns upubliserte utkast til en teater- og musikkhistorie for Trondhjem, samt noen avisartikler som ble publisert anonymt.⁵ Hornemanns metodikk og fremstillingsmåte var utformet i samme tradisjon som de tidligste norske teaterhistoriske verkene fra slutten av 1800-tallet, som H. J. Huitfeldt-Kaas' *Christiania Theaterhistorie* (1876) og J.A. Michelsens *Det dramatiske Selskab i Bergen 1794-1894* (1894). I likhet med disse rekonstruerte Hornemann medlemslister, repertoar og spillesonger gjennom innsamling av opplysninger fra aviser, dagbøker, reiseskildringer og muntlige overleveringer, og satte til dels disse inn i en personallhistorisk sammenheng.

Den videre behandlingen av Trondhjems tidlige teaterhistorie gjennom første halvdel av 1900-tallet var hovedsakelig basert på det samme materialet som Hornemann benyttet, og var overveiende journalistisk og lokalhistorisk orientert. Først med Liv Jenssons utgivelse *Teaterliv i Trondhjem 1800-1835* (1965) kom en mer vitenskapelig rettet utgivelse. Jensson bygde videre på Hornemanns empiri, men hennes arbeid er preget av et mer metodisk forskningsarbeid med bredere kildegrunnlag og en bevisst kildekritisk holdning. Jensson vektlegger imidlertid bare i mindre grad kontekstuelle, samfunnsrelaterte eller idéhistoriske aspekter i sin fremstilling.

Samme år som Jenssons utgivelse - 1965 - ble teatervitenskap etablert som en akademisk disiplin i Norge, med opprettelsen av Institutt for teatervitenskap ved Universitetet i Oslo. Dermed fikk teoretiserende perspektiver og en bredere

⁵ Ut fra Hornemanns egne litteraturhenvisninger stammer manuset fra 1800-tallets siste kvartal. Artiklene ble publisert i 1890-årene. Se kapittel 2 for nærmere referanser.

forskningmessig tilnærming i stigende grad innpass i teaterhistoriske studier. Disse var ikke minst sosialhistorisk orientert. Senere enkeltarbeider med fokus på Trondhjems tidlige teaterhistorie, som Thoralf Bergs *Tidlig teater i Trondheim* (1994) og Svein Gladsøs *Teater mellom jus og politikk: Studier i norsk teater fra 1700-tallet til 1940* (2004), demonstrerer slik et nytt fokus på sosiologiske, organisatoriske og politiske perspektiver. Disse arbeidene representerer imidlertid langt på vei de eneste studier i Trondhjems tidlige teaterhistorie siden 1960-tallet, og ingen av dem har som ambisjon å gi en bredere fremstilling av perioden frem mot 1814. Etter min oppfatning har det derfor eksistert et behov for en ny gjennomgang og en mer helhetlig sammenstilling av det tilgjengelige kildematerialet, i form av en forskningmessig beskrivelse ut fra aktuelle teoretiske perspektiver.⁶

Hvilke aktuelle perspektiver kan bidra til å legge rammer for en slik beskrivelse?

De siste tiårenes forskning innen ulike historiske, kulturhistoriske og estetisk-historiske områder har presentert nye forståelser av periodens åndsstrømninger og kulturelle praksisformer, som også gir grunnlag for en ny forståelse av den tidlige teaterhistorien. Særlig er 1700-tallsforskningens (inkludert det "lange" 1700-tallet) brede og ofte tverrfaglige tilnærming til politiske, kulturelle og estetiske forhold av interesse for mitt prosjekt. Ikke minst er en generell orientering bort fra rent nasjonale perspektiver til fordel for et mer sammensatt og inkluderende transnasjonalt perspektiv av stor betydning. Innenfor studier i skandinaviske og dansk-norske forhold har utgivelser som *Nordisk salonkultur: En studie i nordiske skønånder og salonn miljøer 1780-1850* (red. Anne Scott Sørensen, 1998), *Norgesbilder: Dansk-norske forbindelser 1700-1905* (red. Mette Skougaard, 2004) og Rasmus Glenthøjs *Skilsmissen: Dansk og norsk identitet før og etter 1814* (2012) vært viktige inspirasjonskilder. Disse utgivelsene er eksempler på betydningen av forbindelsene de skandinaviske landene imellom og på deres plass innenfor en bredere felleseuropeisk kultur. Samtidig viser de hvordan kultur- og idéhistoriske tilnærminger kan føre til innsikt på tvers av faglige og nasjonale grenser.

⁶ Dette behovet eksisterer også i forhold til en samlende nyskriving av norsk teaterhistorie under ett. Et slikt prosjekt har lenge vært et mål for det norske teaterhistoriske miljøet, og det er mitt håp at denne studien kan være et bidrag inn mot et slikt prosjekt.

En annen inspirasjonskilde finnes i en fornyet forståelse av spesifikke kulturer og praksiser av stor betydning for kunsthvet i perioden, som i *Mellom pasjon og profesjonalisme: Dilettantkulturer i skandinavisk kunst og vitenskap* (red. Marie-Theres Federhofer og Hanna Hodacs, 2011). Her bidrar en bred belysning av dilettantbegrepet til ny innsikt i de dilettantdrevne kunstformene i perioden. Dette har ikke minst betydning for hvordan vi i dag kan forstå teatervirksomheten i de norske byene, som overveiende var basert på dilettant- eller amatørvirksomhet.

Innenfor de estetiske fagdisiplinene, ikke minst i teatervitenskapen, har man i stigende grad siden midten av forrige århundre gått i retning av en kunstforståelse hvor den enkelte kunstart forstås som integrert i en større kultur- og idéhistorisk sammenheng. Fra et tidligere fokus på *kunstverket*, som teoretisk kan løsrives fra tid og sted, er interessen blitt forflyttet til en historisk pågående *kunstpraksis*.⁷ Et beslektet perspektiv forfektes innen teaterhistoriografisk teori av den amerikanske teaterhistorikeren Thomas Postlewait, som argumenterer for studiet av fortidens teaterhistoriske *event* eller hendelse som fullt integrert (*embedded*) i en kulturell og historisk kontekstuell sammenheng.⁸ En nært beslektet forståelse finnes hos hans landsmann, litteraturhistorikeren Stephen Greenblatt, som jeg også vil komme nærmere tilbake til. Med en overgang fra verks- til praksisorientering åpnes det også for et forskningsparadigme som ikke spør etter kunst(verkets) estetiske *kvalitet*, men kunstpraksisens *funksjon*, altså dens samfunnsmessige virkemåte og betydning.

1.3. Problemstilling

Da jeg gikk i gang med søknadsarbeidet til dette ph.d.-prosjektet, hadde jeg ingen bestemt ambisjon om å se den tidlige teaterhistorien i forhold til de politiske hendelsene i perioden. Idet jeg kom i gang med arbeidet, bidro imidlertid det tilstundende grunnlovsjubileet til at jeg fikk en ny forståelse for det relevante og nødvendige i å betrakte den teaterhistoriske utviklingen i lys av de historiske begivenhetene i perioden mellom den franske revolusjon og Napoleonskrigene.

⁷ Denne forflytningens relevans for det teaterhistoriske feltet er for eksempel blitt påpekt av Live Hov, "Om 'kunstgjenstanden teater': Et teaterhistorisk gjenstandsproblem?" i *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*, red. Live Hov (Oslo: Universitetet i Oslo, 1993), 54-69.

⁸ Se for eksempel Thomas Postlewait, *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 9-19.

Trondhjems tidlige teaterhistorie utspiller seg mot et bakteppe av opplysningstid og revolusjon, innenfor den dansk-norske absolutismens stramme prosceniumsramme. Perioden innebar en overgang fra økonomisk høykonjunktur til krig, delvis isolasjon og økonomisk utarming. Periodiseringen i seg selv aktualiserte dermed også et behov for å undersøke tidens teateruttrykk som ledd i en bredere politisk-historisk kontekst.

Jeg har hatt to hovedmotiver for mitt arbeid med avhandlingen. Det ene var en praksisorientert nysgjerrighet – et ønske om et mest mulig konkret innblikk i den historiske teatervirksomheten. Hva drev man med på teaterscenen i Trondhjem for to hundre år siden? Hvorfor drev man med det? Hva slags teater laget man, og hvordan så det ut? Det andre motivet var en meningsorientert undring. Hva betydde teaterpraksisen for utøvere og publikum? Hva var teatrets betydning i et lite lokalsamfunn i en periode med sterke og dels motstridende åndsstrømninger og stigende politisk uro? Jeg ønsket å oppnå en kulturhistorisk orientert forståelse for hvilken funksjon periodens teaterpraksis hadde i samtid og samfunn.

Min forskningsinteresse er blitt samlet omkring et perspektivfelt spent opp mellom idéhistoriske, politiske og kulturelle tendenser som inkluderer absolutisme og opplysningsinspirerte, demokratiske og revolusjonære strømninger, dansk-norsk statspatriotisme og norsk nasjonalpatriotisme. Disse tendensene ble spilt ut i relasjonene mellom samfunnsmessige enheter og grupperinger som monark og folk, adel, borgere og bønder, stat og familie. Dette sammensatte feltet av sosiale arenaer og relasjonene mellom dem kan forstås gjennom en serie identitetsskapende diskurser som var sentrale i det dansk-norske samfunnet i perioden. Med “diskurser” mener jeg hvordan både verbale (skriftlige og muntlige), sosiabile, kulturelle og performative praksiser la rammer for og konstituerte bestemte forståelser av disse tendensene og relasjonene, og dermed også av identitet.

Jeg vil undersøke hvorvidt, og eventuelt hvordan, disse diskursene ble sirkulert og bearbeidet gjennom lokale teaterpraksiser i Trondhjem i det kvarte århundret frem mot nasjonal selvstendighet i 1814, og hvilke identiteter som slik ble satt på spill. Hensikten er å fremskaffe ny kunnskap om den dilettantiske og delprofesjonelle teatervirksomheten i perioden og dennes estetiske, organisatoriske og politiske funksjon, gjennom å undersøke følgende problemstilling:

Hvilke identitetsdannende diskurser og praksiser ble sirkulert og utøvd som del av Trondhjems teatervirksomhet i 1790–1814, og hvordan kom disse til uttrykk i form av organisering, tematiske tendenser og estetiske virkemidler?

1.4. Målsetning

Jeg ønsker med denne avhandlingen å bidra med ny innsikt i Trondhjems tidlige teaterhistorie. På bakgrunn av etablert empiri og skisserte teoretiske perspektiver fra den teaterhistoriografiske tradisjonen vil jeg sette den historiske teaterpraksisen inn i en kulturhistorisk sammenheng for å bidra til en fornyet forståelse av feltet. Jeg vil også presentere materiale som hittil ikke har vært kjent eller anvendt av norske teaterhistorikere, og dermed supplere, eventuelt justere, opplysninger om teaterhistoriske forhold. Det teaterhistoriske kildematerialet vil bli behandlet i lys av kulturelle og politiske strømninger i Danmark-Norge i tiden mellom den franske revolusjon og slutten på eneveldet i 1814. Disse inkluderer spørsmål relatert til absolutisme og opplysning, patriotisme, nasjonalisme og borgerlig identitetsdannelse. Dette er perspektiver som står sentralt i aktuell forskning på det kulturhistoriske feltet i perioden. Jeg ønsker dermed også å bidra til å aktualisere Trondhjems tidlige teaterhistorie som et relevant forskningstema i dag.

Mitt viktigste enkeltbidrag til ny teaterhistorisk innsikt hviler på en gjennomgang av *teaterrepertoaret* som historisk kildemateriale. Vel hundre skuespill er kjent oppført i Trondhjem av byens innbyggere i perioden 1790–1814, uten at disse stykkene tidligere er gjort til gjenstand for særlig oppmerksomhet ut over generell listeføring. Jeg vil se på repertoaret i et dobbelt perspektiv, både som del av en historisk praksis og innenfor en idé- og kulturhistorisk kontekst. Skuespilltekstene utgjør et omfangsrikt empirisk materiale. Dette er den første studien hvor repertoaret trekkes inn i som en sentral del av kildegrunlaget til viten om Trondhjems tidlige teatervirksomhet. Undersøkelsen har en utforskende målsetning, hvor hovedsaken ikke er å argumentere for bestemte hypoteser eller gå i rette med tidligere forskeres arbeider. Snarere har jeg vært fokusert på å finne frem til materialet og vise den historiske verdien av det, identifisere hovedlinjer, skissere relevante perspektiver og peke på mulige sammenhenger mellom tematikk, oppsetningspraksis og funksjon.

Det er en særlig ambisjon for prosjektet å foreta en systematisk og kritisk fremstilling av 1790-årenes teater i Trondhjem, noe som ikke har vært gjort tidligere. Ingen eksisterende fremstillinger av denne perioden har benyttet seg av alle tilgjengelige kilder (et materiale som i utgangspunktet er ganske overskuelig), eller hatt ambisjoner om å etablere en helhetlig forståelse av denne teaterformens estetiske form eller sosiale funksjon. Min intensjon er derfor å kunne tilby et bidrag til en slik forståelse.

Grunnlovsjubileet har nær sagt selvfølgelig vært en medvirkende årsak til økt forskningsinteresse de senere årene for perspektiver relatert til begivenhetene i 1814. Tidligere teaterhistoriske fremstillinger har ikke i særlig grad berørt forholdet mellom Trondhjems teaterhistorie og 1814 som nasjonal hendelse. En viktig ambisjon for denne avhandlingen er derfor å gi en fremstilling av de teaterhistoriske forholdene i Trondhjem omkring 1814, sett i lys av de politiske begivenhetene og spenningen mellom en helstatspatriotisk, norsk-nasjonal og lokal selvforståelse. Kan det trekkes noen forbindelseslinjer mellom byens borgerlige teaterpraksis og de politiske begivenhetene våren 1814? Foregikk det noen utvekslinger mellom den lokale teaterpraksisen, estetisk eller organisatorisk, og den (inter)nasjonale politiske og idéhistoriske utviklingen? Teaterhistoriker Anette Storli Andersen har nylig presentert forskning hvor teatervirksomheten i Det dramatiske Selskab i Christiania settes i forbindelse med grunnlovsprosessen på Eidsvoll i 1814.⁹ Med denne avhandlingen ønsker jeg å kunne supplere dette arbeidet og bidra til en ny forskergenerasjons aktualiserte forståelse av Norges kulturelle og konstitusjonelle opphav.

1.5. Oppbygning

Avhandlingens del I gjør rede for avhandlingens tema, problemstilling, teori, metode, og kilder. Kapittel 1 introduserer som vist avhandlingens empiriske felt, dens bakgrunn, problemstilling, målsetninger og oppbygning. I kapittel 2 foretar jeg en gjennomgang av tidligere teaterhistoriske arbeider på feltet. Kapittel 3 rommer historiografiske og vitenskapsteoretiske aspekter. Kapitlet innledes med en redegjørelse for mitt metodiske ståsted, som jeg har funnet i new cultural studies – ny

⁹ Anette Storli Andersen, "Teatret og Riksforsamlingen i 1814" i *Politisk kompetanse: Grunnlovas borgar 1814–2014*, red. Nils Rune Langeland (Oslo: Pax, 2014); Anette Storli Andersen, "Forestillinger om det norske på dansk-norske teaterscener 1788–1814 – og deres betydning i grunnlovsarbeidet i 1814" *Arr - Idéhistorisk tidsskrift*, nr. 1 (2014).

kulturhistorie – slik feltet er beskrevet av blant andre Peter Burke. Denne gjennomgangen skisserer ulike innfallsvinkler til kulturhistorisk forskning, som representasjon, praksis, materialitet, kropp og identitetskonstruksjon. Som del av denne gjennomgangen tar jeg nærmere for meg litteraturhistorikeren Peter Greenblatt og hans nyhistorisme, som har vært en viktig inspirasjon for mitt arbeid.

I kapittel 4 ser jeg nærmere på moderne offentlighetsteori og begrepene “privat” og “offentlig”, som er sentrale analytiske og historiske kategorier i avhandlingen. Min fremstilling tar utgangspunkt i Jürgen Habermas’ teoridannelse og de kritiske justeringer som er foretatt av Dena Goodman og James van Horn Melton. Samtidig belyses sosiabilitetsbegrepet som en viktig forutsetning for å forstå relasjonen mellom privat og offentlig i perioden. I kapittel 5 belyses dansk-norske perspektiver på borgerlig identitetsdannelse i tiårene rundt år 1800. Denne fremstillingen er basert på dansk etnologisk og historisk forskning de siste femten årene, og er sentrert rundt periodens diskurs om patriotisme, fedrelandsbegrepet og borgerskikkelsen. Jeg presenterer også den norske teaterhistorikeren Anette Storli Andersens arbeid med Det dramatiske Selskab i Christiania i relasjon til en (nasjonal)patriotisk diskurs. Kapittel 6 redegjør for avhandlingens metodikk, med utgangspunkt i studiet av repertoaret sett i lys av teaterhendelsen. Deretter følger en gjennomgang av det historiske kildematerialet, mine tilnæringer til dette, og en belysning av kildekritiske problemstillinger knyttet til materialet.

Del II er en gjennomgang og analyse av 1790-tallets teaterpraksis i Trondhjem. Denne virksomheten presenteres og diskuteres i forhold til en høyborgerlig selskapskultur, eller *galant kultur*, så vel som til en absolutistisk fundert hoffkultur. I kapittel 7 gjør jeg rede for det empiriske feltet i Trondhjem, og for sammenhengen mellom en representativ europeisk hoffkultur og en teatral festspillkultur. I kapittel 8 belyser jeg eksempler på en slik festspillkultur i Trondhjem på slutten av 1700-tallet, og gir en kronologisk oversikt over de konkrete teaterhendelsene i byen på 1790-tallet. I kapitlene 9–12 presenteres fire skuespilltekster samt en del kildemateriale som kan knyttes til de kjente teaterhendelsene. I denne sammenhengen belyser jeg også konteksten for den enkelte teaterhendelse, i den utstrekning den er kjent. I kapittel 13 presenterer jeg materiale

som delvis ikke tidligere har vært kjent, og som kaster nytt lys over videreføringen av 90-tallets praksiser i tiden frem mot krigsutbruddet i 1807.

Del III er en kontekstualiserende redegjørelse for teaterforholdene i Trondhjem i perioden 1800–1814 da den borgerlige teatervirksomheten ble etablert i form av to faste teaterinitiativer. Kapittel 14 tar i hovedsak for seg Det forenede dramatiske Selskab, mens kapittel 15 behandler Det offentlige Theater. Fordi kildematerialet er av nokså ulik karakter, vil dette prege fremstillingen av de to teaterinitiativene gjennom vektlegging av ulike forhold. I begge tilfeller er fremstillingen imidlertid konsentrert rundt generell praksis, organisasjonsform, lokaler, repertoar og sosiale strukturer. I kapittel 16 gjennomgår jeg en serie konkrete begivenheter i teatersesongen 1813/14 på bakgrunn av den historiske konteksten, hvor lokale hendelser og aktører knyttes opp mot den politiske utviklingen.¹⁰

Del IV og V presenterer utvalgte analyser av det borgerlige teaterrepertoaret. Disse blir i utgangspunktet behandlet samlet, uavhengig av hvilken teatervirksomhet som sto bak den enkelte produksjon, som uttrykk for borgerlig teatervirksomhet utført av innbyggere i Trondhjem i perioden 1803–1814. Den inndelingen jeg har foretatt følger tematiske linjer snarere enn organisatoriske; del IV tar for seg “staten” som tematisk hovedstrømning, mens del V er orientert rundt “borgeren”. Innen det enkelte kapittel behandles ett eller flere stykker ut fra en tematisk eller motivmessig orientering, hovedsakelig organisert kronologisk innen hvert kapittel, men med visse avvik der dette er hensiktsmessig for fremstillingen. Analysene er foretatt på bakgrunn av et teaterpraktisk, kulturhistorisk og idéhistorisk orientert perspektiv. Målet er å påvise hvilke og hvordan ulike identitetsdannende diskurser ble etablert og bearbeidet på byens scener.

Del VI består av en oppsummerende diskusjon av mine funn, hvor jeg forstår den tidlige teaterutviklingen i lys av tre faser basert på skiftende kontekstuelle og teaterhistoriske forhold i perioden 1790–1814.

¹⁰ Kapitlet representerer et empirisk "sluttpunkt" i avhandlingen, og rent kronologisk følger de fleste av de omtalte begivenhetene i etterkant av de analyserte teaterhendelsene som presenteres i del IV og V. En alternativ fremgangsmåte kunne derfor være å lese disse delene før kapittel 16.

Kapittel 2. Tradisjonen: Feltets historiografiske beskrivelse

I det følgende vil jeg gi en oversikt over de mest relevante arbeidene om Trondhjems tidlige teaterhistorie. Felles for disse i perioden frem til 2. verdenskrig er at det ikke dreier seg om vitenskapelige utgivelser, men om journalistisk orienterte tekster. Et annet fellestrekk er at de har dekket en lengre tidsperiode enn mitt prosjekt, og de fleste har hatt størst interesse for den senere delen av teaterhistorien. Min fremstilling tar bare for seg den delen av arbeidene som dekker den tidligste perioden.

De teaterhistoriske tekstene faller innenfor to hovedgrupper; en eldre periode, skrevet mellom det sene 1800-tallet og frem til og med 2. verdenskrig, og en senere periode, fra 1960-tallet og frem til i dag. De eldre tekstene har utgjort en slags skriftlig "fortellertradisjon" som et stykke på vei også har preget de senere fremstillingene. En viktig motivasjon for min lesning av de eldre tekstene har dermed også vært av kildekritisk art, for å kartlegge det empiriske grunnlaget for en moderne forståelse av perioden. Mange enkeltopplysninger som har vært sirkulert i ulike oversiktsarbeider er vanskelig verifiserbare gjennom tradisjonell dokumentasjon. Studiet av disse eldre tekstene har derfor vært et viktig forarbeid for å få bedre oversikt over det empiriske grunnlaget og dets opphav.

Også historieskrivere står på hverandres skuldre. Perspektiver og forståelsesmåter fra tidligere arbeider danner forutsetninger for arbeidet vi legger ned i dag, enten vi viderefører eller opponerer mot fortidens betraktninger. Med denne gjennomgangen vil jeg identifisere bakgrunnen for mitt eget forskningsmessige ståsted. Etter gjennomgangen av tidligere arbeider vil jeg foreta en tematisk fordypning i enkelte perspektiver og forståelsesmåter. Slik vil jeg vise hvordan tidligere teaterhistorikere har lagt rammer for mitt eget arbeid, rammer jeg både ønsker å synliggjøre og bearbeide.

2.1. Johann Hornemann

Offiseren, journalisten og avisredaktøren Johann Leberecht Hornemann (1846–1928) gjorde det første grunnleggende innsamlingsarbeidet for å dokumentere og fremstille utviklingen av musikk- og teaterliv i Trondhjem. Resultatet av hans innsats ble aldri publisert samlet. I Statsarkivet i Trondheim finnes imidlertid et håndskrevet manus, på

første side beskrevet som et “paabegyndt [...] Udkast til en Trondhjems Theater- og Musikhistorie”.¹¹ Skriftet er udatert og ble avlevert til det daværende Stiftsarkivet i Trondhjem i 1908. Ut fra verkene Hornemann selv henviser til, som Th. Overskous *Den danske Skueplads, i dens Historie* (1854–1876), H.J. Huitfeldt-Kaas’ *Christiania Theaterhistorie* fra 1876 og J.G. Conradis *Kortfattet historisk Oversigt over Musikens Udvikling og nuværende Standpunkt i Norge* (1878), ser det ut til at manuset ble utarbeidet i perioden 1880–1908. I tillegg ble det i årene 1895–1897 publisert flere anonyme artikler som kan tilskrives Hornemann.¹²

Hornemanns manuskript, sammen med hans spredte notater og publiserte avisartikler, innehar en historiografisk dobbeltstatus som de første samlede fremstillingene av Trondhjems teaterhistorie, og samtidig som teaterhistorisk *arkiv*. Hornemanns teaterhistoriske arbeid hviler på to hovedtyper av kilder. Den ene er trykt materiale, spesielt norske og danske aviser, i tillegg til reiseskildringer, biografier og så videre. Hornemanns andre hovedkilde er imidlertid det han selv omtaler som “Traditionen”.¹³ Liv Jensson skriver om Hornemanns innsamlingsarbeid: “Hans store fortjeneste er at han innhentet opplysninger, tok vare på tradisjoner og minner. Utkastet inneholder verdifullt stoff som ellers ville ha gått tapt.”¹⁴ Hornemann skal ha hatt et nettverk av eldre tidsvitner og deres etterkommere som tjente som muntlige kilder eller som han brevvekslet med. Dette nettverkets overleveringer representerer den *tradisjonen* han jevnlig refererer til.¹⁵ Andre av Hornemanns opplysninger kan virke mer basert på personlige slutninger. Flere av Hornemanns etterfølgere har imidlertid videreført hans oppfatninger som etablert kunnskap.

¹¹ Manuskriptet vil av meg bli referert til som [Udkast]. Det består forøvrig av løse, paginerte folioark, slik at hver paginering normalt omfatter fire sider med tekst. Jeg henviser derfor til henholdsvis folio og side slik: 1:1, 1:2, 1:3, 1:4, 2:1 osv. Hver tekstsider er delt i to spalter, med primærteksten i høyre spalte.

¹² Johan Leberecht Hornemann, “Trondhjems Theatre før og nu [I]”, *Adresseavisen*, 01.12. 1895; Johan Leberecht Hornemann, “Trondhjems Theatre før og nu [II]”, *Adresseavisen*, 14.12. 1895; Johan Leberecht Hornemann, “Norges første nationale Scene, I”, *Adresseavisen*, 24.12. 1896; Johan Leberecht Hornemann, “Norges første nationale Scene, II”, *Adresseavisen*, 28.12. 1896; Johan Leberecht Hornemann, “Norges første nationale Scene, III”, *Adresseavisen*, 01.01. 1897; Johan Leberecht Hornemann, “Norges første nationale Scene, IV”, *Adresseavisen*, 10.01. 1897.

¹³ Hornemann skriver for eksempel: “specielt ‘Nittiaarene’ er opbevaret i Traditionen som noget glimrende og enestaaende.” Johan Leberecht Hornemann, “[Udkast til en Trondhjems Theater- og Musikhistorie]”. (Upubl. [u.å.]), 15:3. Statsarkivet i Trondheim.

¹⁴ Liv Jensson, *Teaterliv i Trondhjem 1800-1835: De dramatiske selskapers tid*, Teaterhistorisk selskaps skrifter (Oslo: Gyldendal, 1965), 8.

¹⁵ Slik kan man si at det i dag eksisterer en tradisjon også om Hornemann og hans arbeid.

Mange av Hornemanns opplysninger lar seg ikke bekrefte eller avkrefte. Hornemann og "tradisjonen" er i mange tilfeller likevel den eneste kilden til vår viten om spesifikke historiske forhold. Samtidig som en viss usikkerhet er forbundet med disse opplysningene, representerer de verdifulle bidrag til en helhetlig forståelse av perioden, både slik den forsto seg selv, og slik den ble forstått av den nære ettertiden.

Hornemanns teaterprosjekt var et pionérprosjekt hvor målet var å foreta en innsamling, kartlegging og en sammenhengende fremstilling av en periodes kunstneriske aktiviteter. Hans fremstilling bærer preg av et bredt interessefelt. Hornemann registrerer både musikalsk og dramatisk aktivitet, av profesjonelle utøvere så vel som amatører, innen både øvre samfunnslag og håndverkerstand, av tilreisende så vel som fastboende. Han registrerer så presist som mulig hvem, hva, hvor og når. Innimellom gjør han seg betraktninger om den generelle samfunnsutviklingen og kunstpraksisenes forhold til denne, men fremstillingen er ikke preget av overgripende perspektiver ut over en viss bypatriotisme. Hornemann forholder seg bare i noen grad til teatrets sosiale funksjon og estetiske aspekter. Han gjør tidvis tilløp til å reflektere over den kulturhistoriske sammenhengen kunstpraksisen inngår i, men hovedvekten ligger på registrering og kartlegging av virksomheten og på formidling gjennom en tilstrebet sammenhengende fremstillingsform.

Gjennom de trykte artiklene har hoveddelen av Hornemanns opplysninger og resonnementer blitt gjort tilgjengelige også for etterfølgere som ikke har hatt tilgang til det upubliserte manuskriptet.¹⁶ Hornemann utgjør dermed en betydelig grunnmur for senere generasjoners forståelse og fremstillinger av byens teaterhistorie.

2.2. Wigum, Bruhn og Bø

I perioden 1911-1925 ble flere artikler med teaterhistorisk innhold trykket i Trondhjems dagspresse. Artiklene som omhandlet byens tidlige teaterhistorie ble skrevet av journalisten og senere avisredaktør Harald Wigum (1911),¹⁷ skuespilleren

¹⁶ Da Hornemann avleverte sitt arkiv til Stiftsarkivet i Trondhjem i 1908, var dette på betingelse av at materialet ikke ville bli tilgjengelig for "litterære eller journalistiske Parasiter" før hans død, dvs. i 1928. Dermed skal ikke hans etterfølgere før Ole Øisang ha hatt tilgang til manuskriptet. "Hornemann, Johan", <http://arkivportalen.no/side/arkiv/detaljer?arkivId=no-a1450-08000000022429>. Lastet ned 10.12. 2014.

¹⁷ Wigum skrev en lang artikkelserie under samletittelen "Trondhjems Teater. Træk av dets historie". Her er de fire første av interesse: Harald Wigum, "I: Teaterliv ved forrige aarhundredes begyndelse",

Birger Bruhn (1916)¹⁸ og maskinmester ved teatret Julius Bø (1925).¹⁹ Bø drev i mange år et lokalt teaterhistorisk innsamlings- og formidlingsarbeid, og skal ha hatt et bredt nettverk av muntlige kilder.²⁰

Sett under ett bærer disse artiklene preg av en videreføring av Hornemanns hovedelementer og forståelsesmåter, samt noe egen innhenting av kilder. Selv om hans manuskript ikke skal ha vært tilgjengelig før i 1928, var de anonyme avisartiklene fra slutten av 1800-tallet trolig viktige forelegg for etterfølgerne. Tidvis gis det likevel enkeltopplysninger jeg ikke har funnet hos Hornemann (og hvor kilden for øvrig ikke er kjent), som for eksempel Bruhn og Bøes ulike beskrivelser av inngangspartiet på teaterbygningen fra 1816. Slik formidler disse forfatterne selvstendige bidrag til "tradisjonen".

Bruhns artikkel ledsages av to anonyme illustrasjoner som viser rekonstruksjoner av de to teatrene Daniel Lunds Theater (Det offentlige Theater) (fig. 1) og Det forenede dramatiske Selskabs teater med Lohrmannsgården. Sistnevnte bygninger er også avbildet i Bøs artikkel, tegnet av Georg Keller "efter mundtlige overleveringer ved maskinmester Bø."²¹ Disse illustrasjonene kan betraktes som en del av tradisjonen om Trondhjems teaterhistorie.

2.3. Ole Øisang

Ole Thorsen Øisang (1893–1963) var redaktør og teateranmelder i *Arbeider-Avisen* da han fikk i oppdrag av det daværende Trondhjemske Theaterinteressentskab å skrive en samlet teaterhistorisk fremstilling for Trondheim.²² I den resulterende utgivelsen *Teater i Trondheim gjennom 125 år* tar Øisang for seg den generelle teaterutviklingen i byen fra slutten av 1600-tallet, og følger 1816-teatrets historie frem til

Adresseavisen, 12.04. 1911; Harald Wigum, "II: Taskenspillere. – Stefano Pucci. – Teatret hos parykmaker Halle", *Adresseavisen*, 16.04. 1911; Harald Wigum, "III: Det offentlige Theater. – J. P. Strømberg. – Det forenede dramatiske selskap", *Adresseavisen* 1911; Harald Wigum, "[IV]: Det offentlige teater. – J. P. Strømberg. – Det forenede dramatiske selskap", *Adresseavisen*, 23.04. 1911.

¹⁸ Birger Bruhn, "Trondhjems Teater 1816–1916", *Dagsposten*, 19.12. 1916.

¹⁹ Blant Bøs skrifter er det viktigste i denne sammenheng: Julius Bø, "Trondhjems teater: Bidrag til dets historie 1803–1911 [I]", *Dagsposten*, 18.04. 1925.

²⁰ Thoralf Berg, "Teaterhistorikeren Julius Bø" i *Teater i Mittnorden under 1800-talets senere del: Material, metoder och analyser*, red. Claes Rosenqvist, et al. (Umeå: Umeå universitet, 1998), 125–136.

²¹ Bø, "Trondhjems teater: Bidrag til dets historie 1803–1911 [I]". Det er enkelte avvik mellom de to illustrasjonene av teatret fra 1816, som det vil føre for langt av sted å gå nærmere inn på her.

²² Thoralf Berg, "Ole Øisang som teaterhistoriker". (Upubl. [u.å.]).

jubileumsåret 1941. Øisangs bok var en jubileumsutgivelse rettet mot allmennheten, med fokus på den bestående teaterbygningen.²³ Ettersom dette hovedsakelig er institusjonshistorie, er behandlingen av perioden før 1816 ikke omfattende. Øisang vier syv boksider til perioden 1790–1800, og ytterligere 22 sider til perioden frem til 1816.

Thoralf Berg har påpekt at Øisangs arbeid med kildene til boka er preget av at han lener seg på forutgående avisartikler og andre sekundærkilder, mer enn på arkivforskning.²⁴ Øisang ga selv uttrykk for dette i bokas forord.²⁵ Dermed må Hornemann stadig regnes som en av Øisangs sentrale direkte eller indirekte kilder til den tidlige teaterhistorien, både når det gjelder spesifikke detaljer og mer overgripende forklaringer.²⁶ Øisangs primære fokus er å gjengi hvilke forestillinger som ble spilt, når de ble spilt, hvem som spilte, og så videre. Han prøver bare i mindre grad å kontekstualisere teateraktiviteten eller legge an tydelige historiografiske perspektiver.²⁷

Felles for denne periodens historieskrivere er at de i tråd med sin tids konvensjoner går inn i en formidlende form, med vekt på kronologiske oversikter. De tar i hovedsak utgangspunkt i de samme kildene, som inkluderer Hornemanns “ur-fremstilling” og tradisjonsmateriale.

2.4. Øyvind Anker og Liv Jensson

Universitetsbibliotekar Øyvind Anker (1904–1989) var teaterhistorisk interessert og utga i årene etter krigen flere skrifter om norsk teaterhistorie. I *Riksteater før riksteatret* (1959) ga Anker en kort, sammenfattende fremstilling av de norske dramatiske selskapenes tid. Ankers skildring av teaterforholdene i Trondhjem er rudimentære; han skilte for eksempel ikke mellom Det forenede dramatiske Selskab og Det dramatiske Interessentskab. Han er imidlertid blant de få som har vist periodens repertoar noen interesse. Han påpeker vektleggingen av moral, og ser også

²³ Ibid., [3].

²⁴ Ibid., [4].

²⁵ Ole Øisang, *Teater i Trondheim gjennom 125 år* (Trondheim: F. Bruns bokhandels forlag, 1941), 7.

²⁶ Se for eksempel Øisangs beskrivelse av innredningen i Daniel Lunds teater, hans beretning om Halle-teatret og oppfatningen om at dette ble slått sammen med et ukjent dramatisk selskap; opplysninger og oppfatninger det ikke finnes andre kilder til enn Hornemanns nedtegnelser. Ibid., 33–36.

²⁷ Berg, “Ole Øisang som teaterhistoriker”.

at "I mange dramaer er der også en forsiktig sosial tendens tilstede", med brodd mot adel og det militære.²⁸ I en egen artikkel om den tyske dramatiker August von Kotzebues dominerende plass på norske scener beskrev Anker hva diletantene fant hos denne dramatiker:

Unverpflichtende Unterhaltung mit einer gut bürgerlichen nicht zu aufdringlichen Moralisierung, ein bißchen Freisinn im Geist der Zeit, ein bißchen Frivolität, bisweilen schroffe Angriffe auf alles was von Convenienz schmeckte, Bestrafung der Schurken, Belohnung der Tugendhaften, verschwundene Kinder, die auf den seltsamsten Wegen zur Heimat zurückfanden, junge Liebe, die ihren Weg quer durch die Schranken der Gesellschaft brach [...]; alles in einem gut gedrehten Dialog serviert.²⁹

Anker vektlegger først og fremst underholdningsaspektet, samtidig som han mener at samfunnskommentatoren Kotzebue ikke var kjent for et (dansk-)norsk publikum. Han peker imidlertid også på det *gjenkjennelige* i Kotzebues dramatik, hvor publikum så sine "hverdagsproblemer" presentert på "det elskverdige".³⁰

Først i 1965 forelå en samlet, grundig utarbeidet oversikt over Trondhjems tidlige teaterhistorie i form av en publisert bok, nemlig Liv Jenssons *Teaterliv i Trondhjem, 1800–1835: De dramatiske selskapers tid*. Denne boka er blitt stående som et sentralt referanse- og oversiktsverk for Trondhjems teater- og kulturhistorie, ikke minst på grunn av Jenssons betydelige arbeid med å innhente personalinformasjon. Liv Jensson (f. Sandberg 1906–1985) tilhørte i utgangspunktet ikke universitetsmiljøet, men fikk i sitt arbeid ved Universitetsbiblioteket i Oslo kontakt med Øyvind Anker. Med det utgangspunkt å skulle utforme et register over tidlige teaterforestillinger i Trondhjem, utvidet Jensson ambisjonen til å utforme et teaterhistorisk oversiktsverk.³¹

²⁸ Øyvind Anker, *Riksteater før Riksteatret: Bilder fra teaterlivet i Norge i det 19. århundre* (Oslo: Riksteatret, 1959), 41.

²⁹ "Uforpliktende underholdning med en god borgerlig og ikke altfor påtrengende moral, en smule tidsriktig frisinn, en smule frivolitet, enkelte krasse angrep på alt som smakte av bekvemmelighet, straff til forbryterne, belønning til de dydige, forsvunne barn som fant veien hjem på selvomste vis, ung kjærighet som måtte bryte seg vei mot samfunnets stengsler [...], det hele servert i form av en veldreid dialog." Øyvind Anker, "August von Kotzebue auf der Norwegischen Bühne" *Maske und Kothurn* 10(1964): 518.

³⁰ *Ibid.*, 517.

³¹ Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 8.

Som tittelen tyder på, er Jenssons fokus teater etter århundreskiftet. Hun omtaler 1790-årenes teater bare på de knappe sju sidene som utgjør innledningen.³² Hun føyer seg i utgangspunktet inn i (og fullfører langt på vei) den kartleggende tradisjonen fra Hornemann, med stor vekt på å redegjøre for objektive forhold, personnavn og -forbindelser, repertoar, juridiske forhold og så videre. Hun ivaretar imidlertid også informasjonen fra Hornemanns "tradisjon", samtidig som hun forholder seg kritisk til denne. Jenssons arbeid er preget av grundighet og interesse for detaljer, og hun er i utgangspunktet etterrettelig i forhold til å oppgi skriftlige kilder. Likevel er det ikke alltid hun redegjør for den enkelte kilde bak den enkelte opplysning. Det er derfor vanskelig – og til dels svært arbeidskrevende – å skulle etterprøve alle hennes enkeltopplysninger. Jeg har derfor valgt å bare gjøre oppmerksom på manglende etterprøvbarhet i de enkelttilfeller jeg mener dette har betydning for min egen fremstilling. Tilsvarende påpeker jeg de enkelttilfeller hvor jeg har funnet ytterligere opplysninger ut over Jenssons når dette er relevant for min fremstilling.

Jenssons bok er preget av en vitenskapelig orientert, kildebasert og kildekritisk fremstilling av Trondhjems teaterhistorie. Boka har imidlertid ikke ambisjoner om en estetisk eller funksjonelt orientert tilnærming. *Teaterliv i Trondhjem* kontekstualiserer flyktig teateraktivitetene i et klasseperspektiv, uten å sette dem inn i noen bredere kultur- eller idéhistorisk (eller historisk) sammenheng.³³

2.5. Eli Ansteinsson

Liv Jenssons samtidige teaterhistoriker Eli Ansteinsson (f. Svensen 1893–1978) utarbeidet aldri noen større, selvstendig utgivelse om Trondhjems teaterhistorie, men skrev artikkelen "1803 – et merkeår i norsk teaterhistorie" som ble utgitt i 1967.³⁴ Artikkelen er en belysning av byens teaterliv omkring århundreskiftet med utgangspunkt i de samme kildene som Jensson og Hornemann baserer seg på.

Ansteinsson atskiller seg imidlertid fra forgjengerne gjennom å foreta en begynnende kontekstualisering av teatervirksomheten i Trondhjem ved århundreskiftet, idet hun

³² Ibid., 11–16.

³³ Ibid., 21–22.

³⁴ Eli Ansteinsson, "1803: et merkeår i norsk teaterhistorie" *Trondhjemske samlinger* Rekke 3, bind 2, nr. 4 (1967): 278–297.

setter Det dramatiske Interessentskab – initiativet bak Det offentlige Theater – inn i en opplysningsfilosofisk ramme. På bakgrunn av den tyske reformteaterbevegelsen ser Ansteinsson igangsettingen av interessentskapet som et demokratiserende opplysningsprosjekt som skulle heve byinnvånerens dannelsesnivå.³⁵ Samtidig som det er mulig å peke på svakheter i Ansteinssons resonnement, er hun den første som gjør et forsøk på å sette teaterdriften inn i et ideologisk rammeverk. Ansteinssons og Jenssons ulike oppfatninger i enkeltspørsmål aksentuerer deres ulike kontekstuelle forståelse av teaterpraksisen. Ansteinssons ideologisk pregede forståelse av de to teaterorganisasjonene hviler på en oppfatning av Det offentlige Theater som et opplysningsinspirert “*folkets teater*”. Dette fremstår som en prinsipiell motpol til det lukkede og “fine” forenede dramatiske Selskab.³⁶

Ansteinssons syn på de to organisasjonene kan kanskje kalles tendensiøst, men hennes begynnende forståelse av teateraktivitetene i en idéhistorisk sammenheng er ikke desto mindre et steg i retning av en ny historiografisk dimensjon. Her er interessen for kunstneriske og kulturelle praksiser og uttrykk bredere orientert enn fortidens innsamlings- og kartleggingsvirksomhet.³⁷ Ansteinsson ser også teateraktivitetene i Trondhjem på bakgrunn av en felleseuropeisk teaterhistorisk kontekst, og belyser kunstneriske aspekter.³⁸ Hun antyder også kort muligheten av å betrakte repertoaret i forhold til den idéhistoriske kontekst hun skisserer.

2.6. Thoralf Berg

Det er mulig å si at Jensson og Ansteinssons arbeider representerer en overgang i forvaltningen av Trondhjems tidlige teaterhistorie, mellom den kartleggende og formidlende tradisjonen fra Hornemann og en senere, teatervitenskapelig fundert, institusjonstilknyttet generasjon. Her er Thoralf Berg den som i nyere tid har arbeidet bredest og mest utfyllende med Trondhjems teaterhistorie. Begge hans utgivelser om byens eldre teaterhistorie, *Tidlig teater i Trondhjem* (1994) og *Teater blir kunst* (2009) tar imidlertid i hovedsak for seg periodene fra henholdsvis 1840- og 1860-årene og

³⁵ Ibid., 280, 284, 295.

³⁶ Ibid., 295. Ansteinssons utheving.

³⁷ I en et foredragsversjon av artikkelen trekker Ansteinsson et enda skarpere skille mellom det dramatiske selskapet og Det offentlige Theater. Eli Ansteinsson, “1803: merkeåret i norsk teaterhistorie: Gjesteforelesning ved Universitetet i Trondheim 5. mars 1974”. (Upubl., 1974). Gunnerusbiblioteket.

³⁸ Ansteinsson, “1803: et merkeår i norsk teaterhistorie”, 281–282.

videre fremover. Perioden 1790–1830 er dermed mer summarisk presentert over om lag ti sider i hver av bøkene. Thoralf Berg har et tydeligere sosialt perspektiv enn tidligere fremstillinger. Han vektlegger dilettantutøvernes høye økonomiske og kulturelle plassering i et sosialt hierarki (standssamfunnet), og betrakter teateraktivitetene i lys av deres grad av sosial inkludering/ekskludering av ulike grupper av byens befolkning: “teatervirksomheten [i Det forenede dramatiske Selskab] artet seg som en svært eksklusiv og enhetlig sosial arena for samfunnets øvre sjikt. Selskapets eksistens konstituerte dermed den eksisterende sosiale distanseringen mellom samfunnsjiktene.”³⁹ Berg peker også på teaterets fellesskaps-etablerende funksjon, hvor virksomheten bidro til å skape indre samhold og felles identitetsopplevelse blant utøvere innenfor en sosialt homogen gruppe.⁴⁰ Slik åpnes det for en mulig sosiologisk orientert analyse av teaterpraksisens samfunnsmessige funksjon ut fra økonomiske og sosiale rammer.

Berg gjør også tilløp til å knytte den teaterhistoriske utviklingen opp mot en materiell kultur, idet han påpeker hvordan teaterpraksisen før og etter århundreskiftet har sin forutsetning i ulike fysiske lokaliteter. Han beskriver 1790-årenes dilettantteaterpraksis som direkte relatert til byens tilvekst av store trepaléer og disse bygningenes betydning som sosiale markører:

en lukket, privat og forfinet amatørteateraktivitet som var begrenset til byens mest velstående partisipantfamilier. Den teateraktiviteten som ble utøvd av disse slektene, ble en indre markering av det trepaléenes ytre fysiske fasade og bygningsmessige størrelse signaliserte om eierne og deres besøkende.⁴¹

Tilsvarende belyser Berg den samfunnsmessige betydningen av de faste, borgerlige teaterhusene som ble reist i norske byer og tettsteder på begynnelsen av 1800-tallet: “Bygningenes symbolverdi må ha vært viktig og altoverskyggende. Den uttrykte en økonomisk elites kulturelle nivå og dannelsesbevissthet som denne eliten åpenbart mente det var viktig å markere gjennom en markant bygning.”⁴² Slik kan

³⁹ Thoralf Berg, *Teater blir kunst: Om dannelsen av et moderne publikum og teater i Trondheim på 1800-tallet* (Trondheim: Tapir 2009), 15.

⁴⁰ Thoralf Berg, *Tidlig teater i Trondheim* (Gideå: Vildros, 1994), 23.

⁴¹ *Ibid.*, 24.

⁴² *Ibid.*, 25.

teatervirksomhetens sosiale funksjon potensielt forståes ut fra strukturelle og materielle lokale forhold.

2.7. Svein Gladsø

Svein Gladsøs utgivelse *Teater mellom jus og politikk: Studier i norsk teater fra 1700-tallet til 1940* (2004) er en studie i politiske føringer for dansk-norsk og norsk teater over en lengre periode, hvor de dramatiske selskapene i de største byene belyses ut fra organisatoriske forhold samt i forhold til en privat/offentlighetsdimensjon. Det dreier seg altså om en spesifikk perspektivering, og ikke om en generell studie eller beskrivelse av Trondhjems tidlige teaterhistorie.

Gjennom en belysning av tidlig norsk teaterhistoriografi problematiserer Gladsø den tradisjonelle forståelsen av de dramatiske selskapene som rent private eller lukkede.⁴³ Selskapenes private status har gjerne fått en negativ vinkling, i likhet med forståelsen av dem som dilettantiske og “danske”.⁴⁴ Gladsø peker også på hvordan et kulturhistorisk perspektiv på perioden lenge var tilnærmet fraværende, etter H.J. Huitfeldt-Kaas’ tilløp til en slik vinkling i sitt arbeid med Det dramatiske Selskab i Christiania.⁴⁵

Gladsø analyserer de dramatiske selskapenes organisasjonsform som går tilbake til føringer fra tysk reformteater-litteratur. Reformbevegelsen knyttet ulike sider ved teaterdriften direkte opp mot ambisjonen om et borgerlig teater som kunne løse kulturelle, sosiale og pragmatiske problemstillinger som del av et borgerlig dannelsesprogram.⁴⁶ Gjennom å se nærmere på Det forenede dramatiske Selskabs to lovsett (fra henholdsvis 1804 og 1815) påviser Gladsø en utvikling i retning av en mer forretningsorientert selskapsform, idet man ved nyorganiseringen i 1815 innførte en eierstyrt virksomhet. Aksjonærene i det nye teaterhuset utgjorde en generalforsamling med et valgt representantskap og en direksjon. “Det er et lite borgersamfunn i miniatyr en står overfor – en arena for trening av borgerlige dyder og kompetanser, og for privat

⁴³ Svein Gladsø, *Teater mellom jus og politikk: Studier i norsk teater fra 1700-tallet til 1940*, utg. Hans Fredrik Dahl og Tore Helseth, Norsk kulturpolitikk 1814–2014 (Oslo: Unipub, 2004), 60.

⁴⁴ Ibid., 40.

⁴⁵ Ibid., 36–37.

⁴⁶ Ibid., 73–75.

næringsdrift.⁴⁷ Gladsø forstår slik det tidlige 1800-tallets teaterdrift som et “*borgerlig identitets- og selvstendighetsprosjekt*”.⁴⁸

2.8. Selskapelighet og dilettanteri: – Moro, hvis De liker den slags?

Et par perspektiver har stått særlig sentralt i den teaterhistoriske behandlingen av feltet, og hatt betydning for hvordan det er blitt forstått. Disse er det derfor behov for å se nærmere på. Det første er forbindelsen mellom dilettantteater og selskapelighet. Hornemann skriver: “[I sesongen 1789/90 begynner] dramatiske Forestillinger at blive en integreret Del af Selskabslivet og vedligeholdt sig med usvækket Interesse i et Tidsrum af 40 Aar.”⁴⁹ Liv Jensson bekrefter oppfatningen av forbindelsen mellom teater og selskapelighet: “aristokratene moret seg med å spille komedie når de holdt selskaper i sine hjem.”⁵⁰ Ansteinsson hevdet på sin side at dannelsen av dramatiske selskaper i Norge først og fremst var “en motesak kommet fra utlandet, og en morsom og pikant selskapslek”.⁵¹ Når Berg skriver at utgangspunktet for Det forenede dramatiske Selskab var “å finne i de to siste årene av 1700-tallet. Da ble det det på lokalt nivå i Trondheim etterlignet en form for selskapelighet, med blant annet innslag av scenisk karakter”, er dette altså et uttrykk for en etablert oppfatning som går tilbake til 1800-tallets kulturkommentatorer.⁵²

At dilettantteatret knyttes til selskapelighet er i og for seg uproblematisk. Spørsmålet er imidlertid hvordan man forstår denne selskapeligheten. I Ansteinssons spissformulering kunne Det forenede dramatiske Selskabs virksomhet i hvert fall delvis begrunnes i ønsket om et festlokale: “Et pent sted å holde baller *måtte* man jo ha”.⁵³ Her anes ettertids lett nedlatende blick på en fordums elites privilegerte og uforpliktende forlystelsesliv. Jeg ønsker å anlegge et perspektiv på selskapeligheten som kan knyttes opp mot *sosialitetsbegrepet*. Med det forstår jeg en sosial kultur

⁴⁷ Ibid., 67.

⁴⁸ Ibid., 72. Min utheving.

⁴⁹ Hornemann, “[Udkast]”, 15:1.

⁵⁰ Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 11.

⁵¹ Ansteinsson, “1803: et merkeår i norsk teaterhistorie”, 281.

⁵² Berg, *Teater blir kunst*, 15.

⁵³ Ansteinsson, “1803: et merkeår i norsk teaterhistorie”, 285, 290, 294–295.

hvor omgangsformene står sentralt, slik det blant annet er beskrevet av Kai Østberg.⁵⁴ Sosiabilitetsbegrepet åpner for en mer problematisert forståelse av hvilke sosiale funksjoner som kan knyttes til selskapskulturen, herunder utviklingen av omgangsformer som gjorde det mulig å opprettholde og innta et offentlig rom. Dette kommer jeg nærmere inn på i kapittel 4.

Selskapskultursperspektivet og *dilettantperspektivet* er gjerne blitt oppfattet som to sider av samme sak. I den teaterhistoriske tradisjonen har dilettantvirksomheten ofte blitt forstått som en kunstnerisk tilkortkommen erstatning for profesjonell kunst. Ansteinsson skriver: "Dannelsen av de mange dramatiske selskaper [...] ble verdsatt som erstatning for det manglende kulturliv."⁵⁵ Tanken om at dilettantenes kunstutøvelse tjente som "erstatning" for *egentlig* kunst har ført til en mer eller mindre forsonlig vurdering av utøvernes mulige scenetekniske nivå eller kunstneriske forståelse.⁵⁶ Profesjonaliseringen av teaterfeltet i attenhundretallets andre halvdel bidro til å legge premissene for etterfølgende kulturkommentatorers og teaterhistorikers behov for å betvile, unnskyldte eller forsvare fortidens aktører i forhold til et kunstideal som disse ikke nødvendigvis selv delte. Hvorvidt dilettantskuespillerne kan forstås som "gode" eller "dårlige" skuespillere, ligger imidlertid utenfor mitt interessefelt. Spørsmålet er snarere hvilken betydning deres kunstutøvelse hadde i samtiden.

2.8.1. Private aktører

Sammen med forståelsen av periodens teaterpraksis som selskapskultivert og dilettantisk utøvd, kommer forståelsen av at den, med unntak av Det offentlige Theater, var *privat*. Betegnelsen var tidens egen. For eksempel skrev direksjonen i Det forenede dramatiske Selskab i 1804 at "Selskabet er privat og hvad deri foretages kun skeer i den Hensigt, i en Kreds af Bekjendtere, at more sig ved dramatiske Øvelser".⁵⁷ Periodens forståelse av uttrykket "privat teater" refererte til virksomhet innenfor en lukket sosial krets, hvor både medvirkning i og tilgang til forestillingene var begrenset

⁵⁴ Kai Østberg, "Sosiabilitet: Omgangsformenes historie, mellom nesesnyting og demokratisk samfunnsomveltning" *Fortid* 3, nr. 4 (2006): 14-19.

⁵⁵ Ansteinsson, "1803: et merkeår i norsk teaterhistorie", 281.

⁵⁶ Villhelmine Ullmann, *Fra Tyveaarene og lidt mere* (Kristiania: Det norske Aktieforlag, 1903), 46.

⁵⁷ *Trondhiems Budstik* No. 21 og 22, 1804. Disse numrene er dessverre borte fra Nasjonalbibliotekets samling. Sitatet er derfor gjengitt etter Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 31.

av medlemskap i et selskap, personlig invitasjon eller liknende.⁵⁸ Denne form for inkludering var igjen avhengig av sosiale, demografiske og relasjonelle markører. Dette i motsetning til offentlig teater, som *i prinsippet* var åpent for "alle".⁵⁹

Bruken av betegnelsen "privat" er altså en relevant kategori ved omtale av feltet, men den er gjerne blitt brukt uten noen egentlig redegjørelse for hva man har lagt i begrepet som historisk eller analytisk kategori. Dette er problematisk av to årsaker. For det første har betegnelsen "privat" rommet den samme potensielt negative ladning som "selskkelig" og "dilettant"; en virksomhet som lett kan bagatelliseres.⁶⁰ Tendensen til dette finnes allerede i primærkildene. Nicoline Roll (f. Selmer 1802-1891), som selv var medlem i Det forenede dramatiske Selskab og som fra sin barndom husket kretsen hennes foreldre var del av, beskrev i et brev fra 1870 miljøet på følgende måte: "Alt dette er kun Privatisme fra en længst forsvunden Tid, der nu hører Traditionen til."⁶¹ En slik oppfatning har vært tradert i Trondhjems teaterhistorie siden Hornemann.⁶² For det andre har man muligens oversett hvor bevegelig forholdet mellom kategoriene "privat" og "offentlig" var i perioden. Dette er et spørsmål av stor betydning for min forståelse av teatervirksomheten, som jeg vil komme nærmere tilbake til i kapittel 4.

2.8.2. Dannet selskap

Et annet aspekt ved teatervirksomhetens funksjonalitet, *dannelsesaspektet*, har vært fremhevet som en sentral dimensjon siden samtiden og frem til i dag. Den tyske geologen Leopold von Buch skrev etter sine reiser i Norge entusiastisk om de dramatiske selskapene: "Ich habe mir oft vorgestellt, daß ein entschiedener Hang der Normänner für das Theater nicht wenig auf ihre Bildung Einfluß haben möchte."⁶³

⁵⁸ Se også Gladsø, *Teater mellom jus og politikk*, 58-59. Det typiske unntaket fra denne begrensningen var de *reisende*. Disse var i prinsippet de eneste "utenforstående" som fikk tilgang til privatforestillinger. Dette kan trolig forklares ut fra sosiale og representative funksjoner; å invitere den reisende med i teatret kunne både være et uttrykk for gjestfrihet og en måte å demonstrere byens dannelsesnivå på.

⁵⁹ At Det offentlige Theater reserverte generalprøvene til et publikum bestående av tjenere og barn, er likevel et eksempel på at "offentlig" ikke nødvendigvis betød *for alle*. Se også avsnitt 15.3.1.

⁶⁰ For en nærmere redegjørelse for det "private" som en negativt ladet side ved de dramatiske selskapene, se Anette Storli Andersen, *Deus ex machina? Henrik Ibsen og teatret i norsk offentlighet 1780-1864* (Doktoravhandling, Universitetet i Oslo, 2010), 54-57.

⁶¹ Gjengitt hos Christian Thaulow, *Personallistorie for Trondhjems By og Omegn i et Tidsrum af cirka 1 1/2 Aarhundrede* (Trondhjem: Holbæk Eriksen & Co., 1919), 279.

⁶² Hornemann, "[Udkast]", 33:1.

⁶³ Leopold von Buch, *Reise durch Norwegen und Lappland*, vol. 1 (Berlin: Nauck, 1810), 77. "Jeg har ofte forestillet mig, at en afgjort Tilbøielighed hos Nordmænderne for Theatret i ikke ringe Grad maa

Han fremhevet altså teaterinteressens betydning for innbyggernes dannelse. Den ellers kritiske Ansteinsson fremhever:

Imidlertid er det en kjensgjerning at i det lange løp ble de dramatiske selskaper her i landet en kulturfaktor av stor dannelsesmessig betydning. I en tid da skoleutdannelsen, især for kvinner, var uhyre mangelfull, fikk man her kjemnskap til europeisk diktning og dramatikk, man fikk utvidet sitt ordforråd – i eget språk og andre – de agerende lærte å føre seg med anstand, lærte å beherske sine uttrykksmidler, noe som kom dem til gode i det private liv også.⁶⁴

Ansteinsson er for øvrig den eneste som ikke bare betrakter den private teateraktiviteten, men også Det offentlige Theater i et dannelsesperspektiv. I denne forbindelse bruker hun imidlertid uttrykket *folkeopplysning*, og hevder at det ideelle formålet med opprettelsen av teatret var rotfestet i opplysningstiden: “Dens bærende idé var at de lavere klasser skulle heves opp av uvitenheten, de hadde rett til å få del i livets goder med kunnskap for alle.”⁶⁵ Et av disse godene var altså teatret, som på andre halvdel av 1700-tallet var blitt fremhevet som et “enestående middel til høynelse av nasjonens moralske og kulturelle nivå.”⁶⁶ I Ansteinssons oppfatning ligger et syn på Det offentlige Theater som en institusjon med en demokratiserende ambisjon. Hun kaller da også Det offentlige Theater “en slags *folkets* teater”.⁶⁷ Det kan reises innvendinger både når det gjelder Ansteinssons oppfatning av opplysningen og av Det offentlige Theater. Ikke desto mindre setter hun døren på gløtt mot idémessig videre perspektiver enn den etablerte teaterhistorien generelt har stått for.

2.8.3. Politiske aktører?

Samtidig som det hersker enighet om teatrets rolle som dannelsesinstitusjon, er det ett punkt hvor de tidligste teaterhistorikerne ser ut til å ha stått langt fra hverandre. Dette

have havt Indflydelse paa deres Dannelse." Gjengitt hos H. J. Huitfeldt-Kaas, *Christiania Theaterhistorie* (Kjøbenhavn: Gyldendal, 1876), 438.

⁶⁴ Ansteinsson, "1803: et merkeår i norsk teaterhistorie", 282.

⁶⁵ Ibid., 278.

⁶⁶ Ibid., 280.

⁶⁷ Ibid., 295. Ansteinssons utheving. Koplingen mellom dannelsesidéen og folkeopplysningstanken kan Ansteinsson muligens ha hentet fra H.J. Huitfeldt-Kaas, som mente at den tidlige teateraktiviteten i de dramatiske selskapene "kom til at udgjøre et vigtigt Moment i selve Folkeopdragelsen". Huitfeldt-Kaas, *Christiania Theaterhistorie*, IV.

gjelder synet på hvorvidt de dramatiske selskapene kan forstås som aktører også på en politisk arena.

Hornemann hevdet at “Det forenede dramatiske Selskab har vidstnok forøvrigt aldrig befattet sig med Politik, men var udelukkende anlagt paa Selskabelighed.”⁶⁸ Dermed etablerer han en motsetning mellom det selskapelige liv og den politiske verden. Uten å gå imot Hornemann på dette punktet, mente Ansteinsson altså at for Det dramatiske Selskabs medlemmer kunne nok dannelsen fra teatervirksomheten komme godt med *også i det private liv* – altså i den delen av tilværelsen som gikk ut over selve teatervirksomheten. Berg peker på at teatererfaringen ga medlemmene “trening i offentlig fremtreden”.⁶⁹ Det var altså ikke bare i privatlivet man kunne ha behov for å “føre seg med anstand og beherske sine uttrykksmidler”. Både Ansteinsson og Berg pirker slik borti det definitive skillet mellom en privat, sosiabel og en offentlig, politisk kultur som Hornemann etablerer.

På dette punktet fremstår H.J. Huitfeldt-Kaas’ oppfatning av Det dramatiske Selskab i Christiania som en interessant motsats til Hornemanns forståelse av Det forenede dramatiske Selskab i Trondhjem. Huitfeldt-Kaas fremhevet med sitt kulturhistorisk anlagte blikk at Det dramatiske Selskab hadde en sentral betydning for flere sider ved Christianias samfunnsliv: “under Krigen i Aarhundredets Begyndelse samt under de sidste Aar af Foreningen med Danmark og de første Aar af Unionen med Sverige kan man endog tillægge Selskabet en temmelig udpræget politisk Charakter.”⁷⁰ Dette vide spennet i ettertidens respektive vurderinger – fra “aldrig befattet sig med Politik” til “en temmelig udpræget politisk Charakter”, utløser selvsagt nysgjerrighet. Kan Det forenede dramatiske Selskab – som hadde noen av sine mest aktive år i tiden rundt 1814 – sies å ha utøvd sin virksomhet uten forbindelse med en politisk sfære?

Dette spørsmålet signaliserer en tematisk innsirkling av mitt erklærte interessefelt. En av mine målsetninger med denne avhandlingen er å betrakte teatret i Trondhjem 1790–1814 i lys av spenningen mellom en helstatspatriotisk og en begynnende nasjonal og norsk-nasjonal selvforståelse, samt mellom et absolutistisk og et opplysningsinspirert politisk ideal. Hva slags politiske gestaltninger – om noen – fant sted i teatret i

⁶⁸ Hornemann, “[Udkast]”, 35:4.

⁶⁹ Berg, *Tidlig teater i Trondheim*, 23.

⁷⁰ Huitfeldt-Kaas, *Christiania Theaterhistorie*, V.

Trondhjem i perioden 1790–1814? Hva slags nasjonal og samfunnsmessig egenidentitet ble produsert og sirkulert? I kapittel 4 vil jeg gjøre nærmere rede for aktuelle forståelser av offentlighet, sosiabilitet og forholdet mellom disse. Intensjonen er å etablere en kontekst for teatervirksomheten som jeg mener vil kunne bidra til også å gjøre forståelsen av et mulig politisk potensial mer gripbar.

2.9. Oppsummering

Gjennomgangen av teaterhistoriske fremstillinger av Trondhjem 1790–1814 viser et rikt empirisk felt i en signifikant historisk periode. En opprinnelig innsamlingsorientert, “katalogiserende” historiografisk tradisjon har siden andre halvdel av sekstitallet fått selskap av tilløp til flere kritiske tilnærminger med ulike vinklinger; idéhistoriske, sosiologiske, materielle, kulturhistoriske og organisatoriske perspektiver er antydnet. Særlig har Bergs og Gladsøs arbeider bidratt til å åpne for en perspektivisk nyorientering. Ikke desto mindre er de første femogtyve årene i Trondhjems teaterhistorie ikke blitt forsøkt fremstilt sammenhengende, med et systematisk blikk på teatervirksomhetens praksis og funksjon i en historisk kontekst. Spesielt det første tiåret har aldri vært mer enn summarisk behandlet. Det har heller aldri vært gjort noe forsøk på en grundigere undersøkelse av periodens repertoar, utover Ankers generelle bemerkninger.

Den foreliggende teaterhistorien svarer på mye, men etterlater seg også mange spørsmål. Hva gikk det “borgerlige identitets- og selvstendighetsprosjektet” i teatret ut på, og hvordan kom dette til syne i den kunstneriske virksomheten? Hvordan artet 1790-tallets teater seg i forhold til de borgerlige teaterinitiativene etter århundreskiftet? Fantes det en grunnleggende ideologisk forskjell på Det forenede dramatiske Selskab og Det dramatiske Interessentskab, slik Ansteinsson hevdet? Fantes det i det hele tatt noen politisk dimensjon ved repertoaret eller teatervirksomheten? Og hva kjennetegnet teaterforholdene omkring 1814, et år da grunnleggende endringer i teaterlivet fant sted, og som satte varige teaterhistoriske spor i Trondhjems bybilde?

Kapittel 3. Historiografisk ståsted: Ny kulturhistorie

Hva kan danne utgangspunkt for et nytt blikk på det teaterhistoriske feltet Trondhjem 1790–1814?

Det er et mål for dette prosjektet å kunne sette Trondhjems tidlige teaterhistorie inn i en kulturhistorisk sammenheng. De teaterhistoriske pionérene Huitfeldt-Kaas og Hornemann viste begge tilløp til en kulturhistorisk orientering. Ifølge Gladsø ble dette perspektivet mindre tydelig etter hvert som teaterhistoriografien i stigende grad ble konsentrert rundt biografier og institusjonshistorie.⁷¹ Kulturhistoriske perspektiver har de siste tiårene imidlertid fått gjennomslag på stadig bredere områder innen estetisk-historiske forskningsfelt, herunder også teaterhistoriografien.

Den britiske historikeren Peter Burke har oppsummert denne utviklingen i boka *What is Cultural History* (2004), under betegnelsen *New Cultural History*, eller i norsk språkdrakt, “ny kulturhistorie”. Han beskriver det “turn” eller “vende” som fant sted gjennom fremveksten av en internasjonal kulturhistorisk orientering etter 1970-tallet.⁷² Dette forstår han som en reaksjon på historiografiske tradisjoner som *utelot* noe fra kildegransking og fremstillinger: “earlier approaches to the past which left out something at once elusive and important.”⁷³ Dette *noe* er høyst sammensatt. Burke mener imidlertid at en sentral fellesnevner for kulturhistorikere er “a concern with the symbolic and its interpretation.”⁷⁴ Jeg forstår denne interessen for fortolkning av det symbolske som en hermeneutisk orientering mot *mening*, mot det som ligger mellom menneskers praksiser, relasjoner og strukturelle rammer – en interesse for hvordan disse livsområdene blir *forstått*. I sin presentasjon av ny kulturhistorie fremhever Burke fire innganger eller interesseområder: *praksiser* (hva man gjør), *representasjoner* (forestillinger og symbolske perspektiver – eller hva det betyr), *materiell kultur* (med hva, og hvordan, man gjør det) og *kroppens historie* (hva kroppen gjør, og hva den opplever og uttrykker mens den gjør det). Disse inngangene er også tatt i bruk innen teatervitenskapen, for eksempel i forbindelse med modernismens reatralisering og studiet av teatrets kroppslig-sceniske virkemidler og publikumsrelasjonen.

⁷¹ Gladsø, *Teater mellom jus og politikk*, 38.

⁷² Peter Burke, *What is Cultural History?* (Cambridge: Polity Press, 2004), 1–2.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Ibid., 3.

Fra tiden som student i teatervitenskap husker jeg “de dramatiske selskapene” først og fremst som en gruppe overklassemennesker som ville holde seg for seg selv og som snakket dansk. Det var vanskeligere å få tak i hvem disse menneskene var, hvor de spilte og hvordan teaterscenen så ut, hva slags stykker som ble spilt eller hva forestillingene handlet om. Der den europeiske teaterhistorien skapte mer distinkte indre bilder – Dionysosteatret med sine maskerte rolleinnhavere og tragedier om grunnleggende rettsprinsipper, det “nakne” Shakespeare-teatret med sitt poetiske ordmaleri, Ibsens lukkede interiører og lukkede dramatiske form – var det vanskelig å få ordentlig tak i de dramatiske selskapenes hvem, hva, hvor og hvordan – for ikke å snakke om hvorfor. Jeg nevner denne erfaringen fordi ambisjonen om å bidra til en mer håndfast, materielt fundert og samtidig meningsorientert forståelse av periodens teaterpraksis har vært en av mine drivkrefter og viktig for valget av en kulturhistorisk inspirert tilnærming.

3.1. Representasjoner: Teatret som gestaltet fiksjon

Studiet av det representerte, det symbolsk fremstilte eller indre forestilte, tilhørte lenge de estetiske vitenskapene alene. Historiefaget var tradisjonelt orientert mot realitetene – politiske hendelser, økonomisk og demografisk utvikling, årstall og navn. Dermed kan det representerte, med sin implikasjon av *det meningsbærende* – forstås som et sentralt element i det vesentlige, men vanskelig gripbare som det tradisjonelle historiefaget *utelot*.

Innen ny kulturhistorie ble interessen for symbolbærende praksiser ikke minst satt på agendaen gjennom Lynn Hunts arbeid med symbolske språklige, visuelle og performative eller rituelle uttrykk som ledd i den politiske kulturen under den franske revolusjon, det hun kaller “maktens poetikk” (*the poetics of power*).⁷⁵ De teaterliknende festspillene som ble innført i den franske republikken fikk betydning også for patriotiske forestillinger i Danmark-Norge, og Hunts perspektiver har tilsvarende påvirket skandinavisk forskning på dette området.

⁷⁵ Lynn Hunt, *Politics, Culture, and Class in the French Revolution*, 2. utg. (Berkeley: University of California Press, 2004), xiii.

Symbolbærende praksiser er et åpenbart interesseområde ved studiet av historiske teaterformer. Teatret i overgangen mellom 17- og 1800-tallet besto av symbolske representasjoner som var innrettet mot fortolkning. Representasjonsmåten var hovedsakelig basert på fiksjonalitet, og fiksjonene som ble skapt i teatret var også bærere av mentale forestillinger. Fiksjonaliteten var ingen hindring for at disse forestillingene kunne oppfattes som betydningsfulle i forhold til den virkelige verden – kanskje snarere tvert imot. Teatrets primære representasjonsmåte var *gestaltningen*, en legemliggjort aktualisering på scenen av symbolske verdier og mening. Idet denne gestaltningen fant sted, ble dens meningsinnhold også realisert som en tenkbar mulighet. Slik kan den fiksjonelle gestaltningen oppfattes som en aktualisering eller realisering av en potensiell virkelighet. Teatrets spill med virkeligheten kan dermed fungere som et bidrag til en forståelse av *det utelatte*, gjennom sin representasjon av en utvidet menings- og forestillingsverden.

3.1.1. Nyhistorismen

En sentral person innenfor det kulturhistoriske feltet, også i Burkes fremstilling, er den amerikanske litteraturhistorikeren Stephen Greenblatt. Innen den brede rammen av ny kulturhistorie er han også frontfiguren for en nært tilknyttet forskningsretning som har fått betegnelsen “new historicism” eller nyhistorisme. Den forbindes ikke minst med Greenblatts bok *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England* (1988). Greenblatts utgangspunkt var litteraturen. Hans arbeid førte ham bort fra en orientering mot verket som autonom tekst, og mot en oppfatning av teksten som forbundet med en konkret historisk kontekst. Med utgangspunkt i hans forskning på Shakespeare har en slik kontekstuell forståelse også fungert som et korrektiv til et romantisk, geniorientert kunstsyn. Nyhistorismen representerer slik et slags dobbeltgrep i forholdet mellom kunstuttrykk og historie: Verk – eller kunstpraksis – forstås gjennom den spesifikke historiske konteksten. Samtidig forstås (kultur)historien som informert (i betydningen dannet eller formet) av kunstneriske og kulturelle uttrykk. Denne meningsorienterte, hermeneutisk orienterte forståelsesmåten står i motsetning til en tradisjonell sosialhistorisk forklaringsmåte som i større grad hviler på “enveis” årsaksforklaringer i forholdet mellom samfunn og kunst.

Som ung Shakespeare-forsker var Greenblatt opplært i en tradisjon som forsto det engelske samfunnet i Elisabeth-tiden som totalitært i sin verdensanskuelse og William Shakespeare som det ene-stående geniet. Ut fra sine egne studier av perioden innså han imidlertid at dette var et samfunn fullt av splittelser og motsetninger, noe som var nedfelt direkte eller indirekte i mange typer skrifter. Tilsvarende har den omfattende akademiske diskusjonen om edisjoner og kildeautoritet vist det umulige i å etablere “det evige geniet” Shakespeare i form av den autoritative, “egentlige” teksten.⁷⁶

Greenblatt tar derfor avstand fra ideen om det isolerte verket som en primær inngang til kunstens funksjon, og peker på (renessanse)teatret som en *kollektiv* praksis.

Renessansedramatikerne var sterkt involvert i samarbeid og lån, og teatret henvendte seg til publikum som et kollektiv. Greenblatts poeng er dermed at tekstene som interesserte ham var avhengige – *contingent* – av visse *sosiale praksiser*. De kollektive forholdene som regulerte disse praksisene kaller Greenblatt *a poetics of culture* – en kulturpoetikk.⁷⁷ Ut fra sin interesse for den litterære kraften i renessansedramatikken ønsket Greenblatt å undersøke hvordan kollektive oppfatninger og erfaringer formes og forflytter seg mellom ulike medier og former. Hva ga renessansestykkene slik gjennomslagskraft? Fra renessansens egne litteraturteoretikere henter han den greske termen *energia* for å uttrykke denne følelsesmessige berøringsevnen.⁷⁸ Den *sosiale energien* som ble innskrevet i skuespillene er det fortsatt mulig å erfare i dag, samtidig som den historiske prosessen alltid påvirker vår egen forståelse av dem.⁷⁹

Sosial energi er ifølge Greenblatt en vanskelig gripbar størrelse, som bare erfares indirekte, gjennom sin virkning:

it is manifested in the capacity of certain verbal, aural, and visual traces to produce, shape, and organize collective physical and mental experiences. Hence it is associated with repeatable forms of pleasure and interest, with the capacity to arouse disquiet, pain, fear, the beating of the heart, pity, laughter, tension, relief, wonder.⁸⁰

⁷⁶ Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England* (Oxford: Clarendon Press, 1988), 3.

⁷⁷ *Ibid.*, 5.

⁷⁸ *Ibid.*, 6.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*

Jeg forstår dermed sosial energi som kunstens evne til å skape og forme *kollektive fysiske og mentale opplevelser og følelser*, og dermed skape erfaringer og forestillinger.

Der Greenblatt hadde lett etter et grunnleggende opprinnelsesøyeblikk hvor “mesteren” formet de sosiale energiene til det fullendte verket, fant han i renessansens teaterkultur i stedet en pågående praksis bestående av flyktige utvekslinger; et nettverk av byttehandler og konkurrerende fremstillinger; *forhandlinger (negotiations)* mellom teatertruppene.⁸¹ Byttehandlerne besto i at ting ble flyttet mellom ulike kulturelle områder – primært språk, men også metaforer, seremonier, danser, klesplagg og fortellinger.⁸² Alt som ble produsert av sosiale energier i samfunnet kunne ifølge Greenblatt sirkuleres: “Power, charisma, sexual excitement, collective dreams, wonder, desire, anxiety, religious awe, free-floating intensities of experience: [...] everything produced by the society can circulate unless it is deliberately excluded from circulation.”⁸³ Eller på et overordnet nivå: symbolikk, forestillinger og ideer.

I renessansen var man fascinert av *speilmetaforen* som et bilde på teatrets funksjon. Denne ble en gang for alle “myntslått” av Shakespeares Hamlet. I talen til skuespillerne i tragediens 3. akt hevder han at: “the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is, to hold as 'twere the mirror up to nature; to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure.”⁸⁴ Greenblatt mener imidlertid at de færreste studier som forstår teatret som en gjenspeiling av samfunnet har tatt høyde for den dynamiske utvekslingen som fant sted mellom samfunn og kunstproduksjon.⁸⁵ Teater og samfunn er ofte blitt ansett som separate systemer, uten at det er blitt stilt spørsmål om hvilke faktorer som påvirket teatrets fremstillingsmuligheter, hvordan det representerte ble påvirket av selve fremstillingen, eller hvilken virkning selve representasjonen kunne ha på det som ble representert.

Greenblatts perspektiver og begreper har inspirert og informert mitt arbeid med Trondhjems tidlige teaterhistorie. Oppfatningen av teatret som en av flere måter å

⁸¹ Ibid., 7.

⁸² Ibid.

⁸³ Ibid., 19.

⁸⁴ William Shakespeare, Elisabeth Ibsen og Tove Ilsaas, *Hamlet, Prince of Denmark*, overs. André Bjerke (Oslo: Aschehoug, 1997), 69.

⁸⁵ Greenblatt, *Shakespearean Negotiations*, 11.

forhandle om sosiale energier og mentale forestillinger som sirkuleres i samfunnet, er førende for min forståelse av forholdet mellom teaterpraksis og konstituering av mening, eller teaterpraksis og funksjon, i Trondhjem. Ikke minst gjelder dette forståelsen av teatrets representasjon som et ledd i en *utveksling* med samfunnet, og ikke som et rent produkt av den. Denne forståelsen sammenfaller med min oppfatning av teatret, ikke som “speil” av virkeligheten, men som *medprodusent* av den.

3.2. Praksiser: Produksjon og resepsjon

Studiet av praksiser er en av de mest sentrale innfallsvinkler innenfor en kulturhistorisk tilnærming. Peter Burke kaller “praksiser” et av ny kulturhistories “slagord”: “the history of religious practice rather than theology, the history of speaking rather than the history of linguistics, the history of experiment rather than of scientific theory.”⁸⁶ Hvis dette prinsippet skal overføres til Trondhjems teaterhistorie 1790–1814, kunne dette for eksempel vært sammenfattet som “organisering, iscenesetting, fremføring og opplevelse av teater i Trondhjem 1790–1814”. Og man kunne tilføyd blant annet: “musisering, replikkinnlæring, instruering, amonsering, kulisseskiifting, billettkontrollering, lovskriving, benefisegivning og kapitalreising”. I en slik fremstilling blir praksisbegrepet knyttet til konkrete handlinger. Teaterpraksis forstår jeg dermed som *det man gjør* når man lager teater.

Når jeg i denne avhandlingen har valgt en praksisorientert forskerposisjon er dette altså en metodisk konsekvens av ønsket om å kunne bidra til en tydeligere og mer konkret forståelse av teatervirksomheten i perioden. En praksisorientering har for øvrig hatt en viktig innvirkning på teaterhistoriografisk forskning i nyere tid, ikke minst i forhold til oppløsningen av den gamle problematikken rundt verk- og dermed gjenstandsbegrepet.⁸⁷ En praksisorientert tilnærming, som ikke primært prøver å rekonstruere den enkelte, tapte oppsetningen, men ser på utøvelsen over tid i en samfunnsmessig kontekst, åpner for ny forståelse av empirisk kjente felt. I en slik forståelse vil teaterteksten bli forstått som kontingent eller avhengig av praksis, både i relasjon til repertoarvalg og teaterhendelse.

⁸⁶ Burke, *What is Cultural History?*, 57–58.

⁸⁷ Hov, “Om kunstgjenstanden teater”, 54–69.

3.2.1. Resepsjonsperspektivet

Et aspekt vedrørende praksisperspektivet som Burke fremhever, er et endret fokus fra “produsenter” av kultur eller kunst, til “konsumenter”. Han peker på den franske teoretikeren Michel de Certeau og hans landsmann, historikeren Roger Chartier, som eksempler på en vending bort fra det rene studiet av tekster og forfattere, og et nytt fokus både på de materielle aspektene ved trykking, bokproduksjon og -distribuering, og på leserne og lesingens historie; lesepraksiser og lesingens sosiale og symbolske betydning.⁸⁸ Forskningsinteressen er dermed blitt utvidet fra et opprinnelig fokus på “forfatteren” alene til også å omfatte leserne, med fokus på deres opplevelser, erfaringer og den betydning den kunstneriske sirkulasjonen har hatt for dem; det såkalte *resepsjonsperspektivet*.⁸⁹

Resepsjonsperspektivet var tidlig en del av teatervitenskapens orientering bort fra en litterær tilnærming til teatret. Erkjennelsen av teater som en fysisk situasjon med samtidig tilstedeværelse og gjensidig kommunikasjon mellom teaterprodusenter og publikum, var en betingelse for forståelsen av teater som en selvstendig kunstform som krevde en selvstendig tilnærming. Forståelsen av publikums betydning i en teaterkontekst er dermed en grunnleggende forutsetning for en teatervitenskapelig tilnærming til et felt.⁹⁰ Publikum i teatret var en konkret forsamling fysiske enkeltindivider som befant seg i et bestemt lokale ved en gitt forestilling til en gitt tid. Teatrets innvirkning på sirkulasjonen av energier i samfunnet fant sted gjennom de inntrykk og opplevelser som ble skapt i det fysiske og mentale møtet mellom disse publikummerne og utøverne, i samspill med den dramatiske fiksjonen.

Resepsjonsperspektivet får en særlig betydning når en tar i betraktning det nære forholdet mellom utøvere og publikum innen dilettantteatret. Her var man skiftevis publikummer og opptredende innen en begrenset krets i nær bekjentskapsmessig og gjerne familiær forbindelse. Ved Det offentlige Theater var forutsetningene trolig noe annerledes ettersom skuespillerne i hovedsak var av håndverkerstand og publikum til

⁸⁸ Burke, *What is Cultural History?*, 60.

⁸⁹ *Ibid.*, 78.

⁹⁰ Teatervitenskapens grunnlegger, Heinz Kindermann, gikk inn for publikumsforskning som egen disiplin i teatervitenskapen. Tor Bastiansen Trolie, "Teateret som forskningsgjenstand" i *Vitenskapsfilosofi og grunnlagsproblemer i teatervitenskapelig forskning*, red. Tor Bastiansen Trolie (Bergen: Universitetet i Bergen, 1983), 19.

dels fra øvre lag av borgerskapet, samtidig som det eksisterte en økonomisk kontrakt mellom de opptredende og de betraktende. Likevel er det snakk om en begrenset gruppe mennesker fra et geografisk lite område hvor de sosiale skillelinjene ikke alltid var uoverstigelige.⁹¹ Kan denne sosiale nærheten ha påvirket opplevelsen og meningsdannelsen i teatret?

3.2.2. Dilettantperspektivet

Et annet sentralt omslag i forskningen knyttet til ny kulturhistorie er overgangen fra interessen for tradisjonell høykultur til den såkalte trivial- og populærkulturen.⁹² De dramatiske selskapene har gjerne vært oppfattet som en elitistisk virksomhet. Samtidig har periodens teaterrepertoar blitt betraktet som trivielt og kunstnerisk utilstrekkelig. Dermed kan en åpning mot det hverdagslige, ikke-elitistiske også åpne for et nytt blikk på periodens repertoar og på dilettantvirksomheten.

Et tilbud om et slikt nytt blikk på dilettantvirksomheten finnes i antologien *Mellom pasjon og profesjonalisme: Dilettantkulturer i skandinavisk kunst og vitenskap* (2011). I innledningen gjør redaktør Marie-Theres Federhofer rede for hvordan dilettantbegrepet har gått gjennom flere betydningsendringer, og bør forstås i forhold til disse skiftende betydningene og deres ulike historiske kontekster.⁹³ "Profesjonalitet" var lenge et nærmest udiskutabelt kulturelt ideal, noe som ofte har bidratt til å usynliggjøre den betydning dilettantisk innsats har hatt å si for utviklingen av et moderne verdensbilde. Samtidig har samtidens oppfatning av dilettant- eller amatørbegrepet svingt i retning av å se den frivilliges innsats som en garanti for ideell virksomhet uten egeninteresse, og dermed også som bærer av demokratiske idealer om samfunnsmedvirkning.⁹⁴ Federhofer tar til orde for å fokusere på *dilettantkulturer*

⁹¹ Ericha Rotvold, tjenestepike og skuespillerinne ved Det offentlige Theater, giftet seg for eksempel med kenner Jonas Smidt, som etter reorganiseringen av Det forenede dramatiske Selskab ble arkivdirektør der. Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 65.

⁹² Burke, *What is Cultural History?*, 17.

⁹³ Marie-Theres Federhofer, "Dilettantismens potensial" i *Mellom pasjon og profesjonalisme: Dilettantkulturer i skandinavisk kunst og vitenskap*, red. Hanna Hodacs og Marie-Theres Federhofer (Trondheim: Tapir akademisk forlag, 2011), 16.

⁹⁴ *Ibid.*, 19.

ut fra et praksisperspektiv, hvor en positiv vurdering av “dilettantismens potensial” ligger til grunn.⁹⁵

Federhofer spør om de “demokratiske effekter” som i dag tillegges dilettantisk innsats også kan spille inn i vår forståelse av dilettantkulturer i tidligere perioder.⁹⁶ Hun mener at “den kulturelle eliten som i de nordiske landene drev med ‘liebhaberi innen vitenskapene og kunsten’ – embetsmenn, kondisjonerte kjøpmenn, medisinerere, teologer, jurister – initierte profesjonaliseringsprosesser innenfor den kulturelle sektoren”, og hevder videre at dilettantene i denne perioden bidro “til å skape og bruke offentlighet.” Kan teatret i Trondhjem i 1790-1814 sies å ha bidratt til å “skape og bruke offentlighet”?⁹⁷ I så fall på hvilken måte? Om det er vanskelig å oppnå definitive svar på disse spørsmålene, kan selve undersøkelsene av dem likevel gi en klarere forståelse av teatervirksomhetens sosiale funksjon?

3.3. Materieell kultur: Rom, dekorasjon og drakt

I en kulturhistorisk forståelse av det materielle blir også det fysiske aspektet i menneskets omgivelser og praksiser betraktet ut fra sitt symbolske eller meningsinnhold. På 1980- og 90-tallet begynte forskere å rette oppmerksomheten i større grad enn tidligere mot gjenstandene som omgir menneskers liv, som klær, møbler og matvarer. Peter Burke peker på hvordan også materielle aspekter ved etablerte kunstuttrykk, som bøkens fysiske og grafiske utforming, er bærere av mening utover den tradisjonelle forståelsen av det “litterære innholdet”.⁹⁸ En slik materieell inngang til kunstneriske praksiser er dermed også en bevegelse bort fra et kunstsyn som ønsker å beskjeftige seg med den “rene” kunsten – verket løsrevet fra kontekst og sosial fortolkning – som nykritikken. Slik kunstuttrykket ifølge Greenblatt er uløselig forbundet med sin tid og sirkuleringen av sosiale energier, kan kunsten heller ikke løsrives fra sin materialitet eller fra de praksiser som er knyttet til denne materialiteten.

⁹⁵ Ibid., 17, 21.

⁹⁶ Ibid., 22.

⁹⁷ Gladsø har med henvisning til den tyske kulturhistorikeren Andreas Schulz fremhevet dilettantvirksomheten som en sentral del av borgerliggjøringen i perioden. Svein Gladsø, “Dilettantismen på teatret - privat mani eller kulturell mulighet?” i *Mellom pasjon og profesjonalisme: Dilettantkulturer i skandinaviske kunst og vitenskap*, red. Marie-Theres Federhofer og Hanna Hodacs (Trondheim: Tapir akademisk forl., 2011), 218.

⁹⁸ Burke, *What is Cultural History?*, 67-68.

Teater er en sammensatt kunstform hvor materialiteten er åpenbar og påtakelig. Teatret står i et konstant multimedialt samspill mellom det materielle og det symbolske gjennom de ulike virkemidlenes form og funksjon. Elementer som rom, dekorasjoner, rekvisitter, drakt og skuespillerne selv er alle deler av teatrets sceniske materialitet. I tillegg kommer materielle aspekter som inngår i teatervirksomhetens totale praksis, som annonser og plakater, bibliotek, utskriving av rollehefter og noter, utforming av billetter, kontrakter, møteprotokoller og så videre. Det materielle har dermed interesse både som en perspektiverende inngang til teaterpraksis og dennes funksjon, og fra et kildeperspektiv, som konkrete spor av den samme praksisen. Jeg skal her kort belyse hvordan jeg forstår noen av de sentrale materielle aspektene ved teatret, og skissere hvordan disse kan bidra til meningsdannelse som en del av teatrets sirkulasjon.

Teater finner alltid *sted*.⁹⁹ Dermed blir vurderingen av romlige aspekter aktuell. Det kan være et spørsmål om romlig plassering i bybildet, i bygningstyper og værelsestyper. I Trondhjem i 1790-1814 fant teater med fastboende aktører sted i private boliger både i og utenfor byen, og i særlig innredede lokaler i byen. Adresse, beliggenhet og eierforhold er kjente sosiale markører for status og verdiladning. Det er derfor grunn til å studere den fysiske og sosiale plasseringen i ulike bygningstyper med ulike konvensjoner for tilgjengelighet, i forhold til hvordan de forskjellige teaterinitiativene ble forstått og opplevd – altså hva slags sosial funksjon de hadde. Tilsvarende er det grunn til å diskutere den meningsladning som lå i arrangementet inne i teaterrommet, som forholdet mellom scene og sal, scenens type og størrelse, utsmykning og ikke minst publikums plassering. Her møter jeg som forsker imidlertid en annen type materiell realitet – nemlig mangelen på kilder, og usikkerhet rundt de kildene som faktisk finnes.

Andre sentrale aspekter ved det jeg kaller den sceniske materialiteten – i første rekke de materielle elementer vi finner inne i teaterrommet – er alt i utgangspunktet belagt med et intendert meningsinnhold. Den mest åpenbare av disse er kanskje *teaterdevisen*, noe som vil bli gjort rede for i de tilfeller der denne er kjent. Men også de sceniske virkemidlene var bærere av intendert, representativ mening. Denne kunne

⁹⁹Jeg ser her bort fra digitalt funderte, virtuelle teaterformer.

være av generell art, som dekorasjonene, datidens betegnelse på scenografiske elementer. Dekorasjonene utgjorde i utgangspunktet helhetlige scenebilder, bygget opp gjennom bruk av parallelt oppstilte par av sidekulisser, et malt bakteppe og kompletterende *sufitter* i taket.¹⁰⁰ Det typiske for perioden var at man benyttet standarddekorasjoner, hvor relativt få sett med dekorasjoner kunne dekke store deler av tidens repertoar. Dermed kan det iscenesatte repertoaret også fungere som en kilde til innsikt i det enkelte teatrets tekniske forutsetninger.

Sceniske virkemidler kunne også være meningsbærende på et ikke-representativt nivå. Dette gjelder for eksempel de store endringene i draktskikk som fant sted innen den europeiske kulturkrets omkring århundreskiftet, som forente en klassisistisk inspirasjon med idéer knyttet til den franske revolusjon.¹⁰¹ Den nye draktmoten ble også flere steder gjort til gjenstand for eksplisitte kommentarer i tidens repertoar.¹⁰² Denne utviklingen må også sees i sammenheng med temaet for det etterfølgende avsnittet, nemlig kroppens erfaringer og symbolikk. Når det gjelder den sceniske materialiteten i Trondhjem, har vi bare få konkrete kilder ut over repertoaret. Endringene på dette feltet var ikke desto mindre del i en felleseuropeisk utvikling, som gjør det mulig å legge generelle forhold til grunn for analysen.

3.4. Kroppens historie

En orientering mot fysiske kroppers praksiser, erfaringer og symbolverdi er et aspekt ved ny kulturhistorie som Burke fremhever som nesten utenkelig før 1970.¹⁰³ Denne interessen hadde imidlertid en sentral foregangsmann i den tyske sosiologen Norbert Elias. I sitt verk *The Civilizing Process* (1939) går Elias inn i konkrete fysiske praksiser

¹⁰⁰ For en mer fyllestgjørende beskrivelse av kulisseteatrets praksis, se Ellen Karoline Gjervan, "Kulisseteatrets illusjonsverden" i *Den teatrale illusjon: Scenografi i et historisk og nåtidig perspektiv*, red. Kari Gaarder Losnedahl og Keld Hyldig (Bergen: Bergen museum, 2009), 35–45.

¹⁰¹ Tine Damsholt, *Fædrelandskærlighed og borgerdyd: Patriotisk diskurs og militære reformer i Danmark i sidste del av 1700-tallet* (København: Museum Tusulanum, 2000), 136–144.

¹⁰² For en munter elegi over det utdaterte snørelivet, se August von Kotzebue, *Strikkepindene: Skuespil i fire Acter*, overs. Niels Thorup Bruun (København: Hartvig Soldins Forlag, 1806), 12–13. Det harseleres også over en moteriktig ung dames tilnærmede nakenhet i August von Kotzebue, *Besøget eller Lyst til at glimre: Comedie i fire Acter*, overs. Niels Thorup Bruun (København: E.M. Cohen, 1802), 55. Se avsnitt 23.2.1. De "unge Pigebørn med deres Spindelvævs-Kioler" kommenteres dessuten i August Wilhelm Iffland, *Hiertets Forvildelse, eller Fader-Kierlighed seirer: Skuespil i fem Acter* overs. Niels Thorup Bruun (København: Coden, 1804), 100. De gradvis mer avlegge pudderparykkene blir også gjort til gjenstand for bemerkninger i flere stykker.

¹⁰³ Burke, *What is Cultural History?;* 70.

som eksempler på utviklingen i den vestlige verdens kroppsliggjorte dannelsesidealer.¹⁰⁴ Bruken av redskaper som førte til en større avgrensning og disiplinering av kroppen og dens naturlige impulser står sentralt i Elias' fremstilling. Slik er dannelsesperspektivet forbundet både med det materielle og det kroppslige.

I de siste tiårene har stadig flere fagfelt orientert seg mot kroppens, eller *kroppenes*, historie. Som et eksempel viser Burke til studiet av liturgisk gestikk i middelalderen. Datidens minutøse debatter om detaljerte forhold ved denne gestikken var lenge blitt fortolket som "typical for the religious or superstitious mind, remote from real life and unable to distinguish the significant from the insignificant."¹⁰⁵ En forståelse av fortidens praksiser fundert i egen samtids virkelighetsforståelse risikerer imidlertid å gå glipp av noe vesentlig. Dette ble synlig da en ny generasjon middelalderforskere på 1990-tallet viste hvordan små forskjeller i gestisk uttrykk hadde stor symbolsk betydning innenfor det middelalderske forestillingsuniverset.

Teater er i høyeste grad en kroppslig praksis. Dette inkluderer både aktører, musikere, scenearbeidere og selvsagt publikum. Både prøver, forestillinger, møtevirksomhet og sosiale sammenkomster inngikk i de kroppslige praksisene knyttet til teatervirksomheten i Trondhjem. Min hovedinteresse er likevel rettet mot forestillingssituasjonen. Gjennom sine egne kropper gestaltet byens borgere et bredt galleri av gjenkjennelige, idealiserte, karikerte og truende karaktertyper og deres bevegelser, mimikk, gestikk og stemmer. Andre innbyggere gikk inn i teaterrommets fellesskap og fant plassene sine i parterre eller på galleriet, hvor de trolig iakttok, bekreftet og vurderte hverandres nærvær gjennom mer eller mindre overholdte sosiale konvensjoner. Med kroppen gjennomlevde de følelser sirkulert og utløst av scenens sosiale energier; de smilte, lo, gråt, skalv, følte sine egne bankende hjerter og sidekvinnens ristende skuldre - og trolig harde trebenker under seg - før de til sist applauderte, kjente på utmattelse, lettelse, tilfredshet, skuffelse eller irritasjon, som de igjen tok med seg idet de reiste seg, samlet klær, eiendeler og minner og trengte seg sammen mot utgangsdøren, over knirkende gulvbord i et rom tømt for oksygen.

¹⁰⁴ Norbert Elias et al., *The Civilizing Process: Sociogenetic and Psychogenetic Investigations* (Oxford: Blackwell, 2000).

¹⁰⁵ Burke, *What is Cultural History?*, 71.

Det finnes få kilder til Trondhjems teaterpraksis i form av for eksempel øyenvitner. Hvordan det fysiske spillet artet seg har vi derfor liten direkte tilgang til. En relevant innfallsvinkel kunne ha vært å trekke vekslers på generell vestlig skuespillteori og -historie. Når jeg ikke benytter denne innfallsvinkelen, er det fordi jeg i stedet har valgt å konsentrere meg om det fysiske spillet slik det er “innskrevet” i repertoaret i form av sceneanvisninger. Sceneanvisningene i periodens repertoar var hyppige og beskriver til dels ganske detaljert rollefigurenes bevegelser, mimikk og følelsesmessige motivasjon.

I ettertiden har spillestilen som var innskrevet i sceneanvisningene i perioden vært tilbøyelig til å utløse en form for avstandstaken. Jensson siterer for eksempel den svenske teaterhistorikeren Wilhelm Bergs ord om skuespillet *General Schlenzheim og hans Familie* (1788): “Stykket hvimlar af dåningar, knäfall, böner, tårar och exclamationer, och borde tillfredsställt äfven högt ställda fordringar på sinnesrörelser af alla slag.”¹⁰⁶ Stykket ble altså tydelig oppfattet av Berg som *sentimentalt*, slik mange av periodens drama er blitt av ettertiden. Dette er i og for seg en korrekt observasjon. Den er imidlertid preget av teaterhistoriografi fra en tid da borgerlig realisme var blitt standarden, en standard som stadig er med oss og påvirker vår intuitive vurdering også av eldre dramatik. Dermed står vi i fare for å overse hvilken scenisk og meningsbærende funksjon en emosjonelt ladet og fysisk ekspressiv spillestil kan ha hatt i sin samtid.

Ett aspekt av denne funksjonen ligger i periodens interesse for en ny følsomhet og naturlighet, som var en reaksjon både på klassisistisk, konvensjonalisert spillestil basert på positurer og deklamasjon, og på den folkelige, “lave” fysiske humoren i former som pantomime og den tyske Hans Wurst-skikkelsen. Den nye følsomheten var også knyttet til en ny tematikk hvor borgerlige personer sto i sentrum for handlingen, og hvor også ikke-adelige rollefigurers følelsesliv ble gjort til gjenstand for scenisk alvor. Dette er én side ved den sentimentale stilen som vil bidra til min forståelse av teatrets funksjon.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Wilhelm Berg, *Anteckningar om Göteborgs äldre teatrar*, vol. 2 (Göteborg: W. Zachrisson, 1896), 20. Gjengitt hos Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 17.

¹⁰⁷ En annen side er koplingen mellom det sentimentale, eller følsomme, og det moralske. Se avsnitt 5.3.

3.5. Performativitet

Et annet aspekt jeg vil ta opp i avhandlingen berører det Burke presenterer som enda en inngang eller et “vende” innen ny kulturhistorie; nemlig *det performative*; et begrep som de senere årene har fått stadig økende akademisk interesse og anvendelsesmåter. Burke skriver at det “performative vende” (*performative turn*) delvis kan forstås ut fra en oppfatning av generelle sosiale fenomener som kunstneriske uttrykk, tekster eller dramaturgier med sine innskrevne “poetikker”.¹⁰⁸

En annen inngang til det performative er orientert mot *performative handlinger*. Her går betydningen av “performativ” forstått som “forestilling/noe som forevises” over i betydningen “noe som utrettes”. En symbolsk kulturell handling får dermed sosiale konsekvenser, slik for eksempel den britiske språkfilosofen John Austin har beskrevet “talehandlinger”.¹⁰⁹ Begrepet brukes også om kulturelle uttrykk med mer umiddelbart preg av “forestilling”, som festspill, minneseremonier og liknende. I kraft av å være sosiale ritualer har disse også en performativ virkning ved at noe utrettes, for eksempel gjennom at sosiale identiteter, relasjoner eller kollektive minner etableres. Burke parafraserer trolig sosialantropologen Bruce Kapferer når han skriver at “‘performance is never mere enactment’ or expression, but has a more active role, since the meaning is created anew on each occasion.”¹¹⁰ Teaterhendelsen har altså en fornyende, meningskonstituerende kraft, hvor meningen skapes på nytt for hver anledning.

Med dette som utgangspunkt forstår jeg de ekspressive gestene som ligger innskrevet i sceneanvisningene som *performative*. Gjennom gestikken på scenen ble relasjoner og betydninger etablert og uttrykt performativt. Gjennom det fysiske spillet fikk rollefigurenes handlinger meningsbærende realitet, ikke bare innenfor den dramatiske fiksjonen, men også i form av kommunikasjonen med tilskuerne.

Det er åpenbart umulig å vite i hvilken grad sceneanvisningene faktisk ble fulgt slik de er innskrevet i de dramatiske tekstene. Det faktum at de er innskrevet (og ut fra mine stikkprøver også overført til skuespillernes rollehefter) gjør imidlertid at de ofte henger

¹⁰⁸ Burke, *What is Cultural History?*, 36, 90–91.

¹⁰⁹ *Ibid.*, 91.

¹¹⁰ *Ibid.*, 93. Se også Bruce Kapferer, *A Celebration of Demons: Exorcism and the Aesthetics of Healing in Sri Lanka* (Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1983), 7.

tett sammen med replikkene, som ikke alltid ville være meningsbærende uten å bli ledsaget av en omtrentlig utførelse av bevegelser og gestikk. Prøvetiden var dessuten svært kort, med ned til én scenisk prøve før generalprøven.¹¹¹ Det var derfor liten anledning til å innøve annen gestikk enn den aktørene hadde ervervet seg som ledd i innstuderingen av replikkene, ledsaget av sceneanvisningene. En regissør i moderne forstand fantes ikke, og de opptredende hadde heller ingen profesjonell utdanning eller egenpraksis å støtte seg til. Disse forholdene gjør at jeg mener det er overveiende sannsynlig at sceneanvisningene la sentrale føringer for spillemåten.

Et siste spørsmål er derfor hvilken betydning eller virkning det kan ha hatt for Trondhjems sceneaktører – diletanter og halvprofesjonelle – å utføre disse bevegelsene og innta disse “dramatiske” stillingene, som trolig ofte representerte en kontrast til den form for kroppslig og følelsesmessig disiplinering de ellers levde ut? Å stå på scenen var en øvelse i en kroppslig praksis som på én gang representerte et borgerlig dannelsesideal og samtidig demonstrerte og dermed realiserte muligheten av en annen type atferd og kroppslig erfaring. Hvilken virkning denne øvelsen direkte eller indirekte hadde på utøverne og deres selvforståelse, er det vanskelig å få et empirisk “svar” på. Likevel mener jeg det er nødvendig å stille spørsmålet, fordi dette åpner for en tenkning rundt teatrets funksjon som kanskje ellers ville blitt liggende like utilgjengelig som den faktiske historiske fortiden.

3.6. Konstruksjon av sosiale identiteter

Forståelsen av teaterhendelsens konstituerende kraft kan settes i forbindelse med det Burke beskriver som en interesse innen ny kulturhistorie for konstruksjon av identiteter, både individuelle og nasjonale. Dette fokuset har bidratt til en oppfatning av at politiske og sosiale strukturer, som nasjoner og makthierarkier, ikke er statiske eller naturgitte størrelser, men konstruert i og av sin tid. Også her brukes politiske festspill som eksempel på konstruksjonen av fellesfølelse: “These collective actions not only express but also reinforce the participants’ sense of collective identity.”¹¹²

¹¹¹ Den eneste empiriske kilden til disse aspektene av oppsetningspraksis i Trondhjem er Det forenede dramatiske Selskabs lovverk. Se avsnitt 14.3.4.

¹¹² Burke, *What is Cultural History?*, 84.

Det dreier seg altså igjen om hvordan en type teaterhendelse får en performativ eller utrettende virkning i samfunnet. Burke bruker sin egen studie, *The Fabrication of Louis XIV* (1992), som et eksempel på hvordan den sosiale virkeligheten kan konstrueres diskursivt og performativt. Gjennom det ritualiserte dagliglivet rundt Ludvig 14.s person, hvor kongen *representerte* seg selv, samt de mange kulturelle *representasjonene* av ham som sirkulerte i samfunnet (portretter, byster, anekdoter og så videre), ble kongens *image* konstituert i form av en virkelighetsoppfatning med kraft – eller sosial energi – nok til å påvirke det politiske livet.¹¹³

3.6.1. Teatret som borgerlighetens speil

Den tyske teaterviteren Erika Fischer-Lichte skriver i sin bok *History of European Drama and Theatre* (2002) at ønsket om, og evnen til, å spille ut og skape seg selv gjennom en annens skikkelse representerer en teatral grunnbetingelse. Speilmetaforen brukes av Fischer-Lichte som et bilde på hvordan betraktningen av selvet forskyves gjennom betraktningen av *den andre* i teatret: “The actor seems to be a magical mirror to the spectator, reflecting the spectator’s image as that of another, that is, the image of another as his own.”¹¹⁴ Hun knytter slik teatrets funksjon til identitetsdannelse, og viser til dets potensial for å utløse transformasjoner i tilskuernes identitet og selvforståelse.¹¹⁵

Speilet har vært hyppig brukt som metaforisk og konkret virkemiddel opp gjennom teaterhistorien. Musikkhistorikeren Erling Sandmo kommenterer slik iscenesettelsen av syngespillet *Zemire och Azor* (Skjønnheten og udyret) av Jean-François Marmontel i hoffteatret på Drottningholm i 1778:

Stykkets berømmelse hvilte i stor grad på én scene, der Azor viser Zemire hennes familie i et magisk speil. Et sinnrikt system av flere vinklede speil, lys og skjerm Brett fikk det til å se ut som om familien virkelig beveget seg i speilet [...]. Et trollbundet publikum på Drottningholm stirret utvilsomt også inn i dette speilet og på den vakre [...] familien som kom til syne der. Men det de så, var ikke bare refleksjonen av en gruppe rollefigurer: Det som ble fremstilt som det etterlengtede livet, den følsomme, bedrøvede familien, fremsto samtidig som

¹¹³ Ibid., 86–87.

¹¹⁴ Erika Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theatre*, overs. Jo Riley (London: Routledge, 2002), 2.

¹¹⁵ Ibid., 4.

publikum selv, reflektert i det store speilet som hang midt foran dem, som for å understreke at de var subjekter og objekter samtidig.¹¹⁶

Sandmo setter her speilbildet av den idylliske familien direkte i sammenheng med teatrets rolle i fremveksten av en borgerlig offentlighet. Den fysiske iscenesettingen med det store speilet på scenen understreker teatrets identitetsskapende virkemåte i perioden.¹¹⁷ Publikum så seg i speilet og fikk se sine egne idealiserte rollemodeller, stadig mer borgerliggjorte etter hvert som teatret ble et tilbud til nye publikumsgrupper.

3.6.2. En konstruktiv tilnærming

Forestillingen om at selvilde og verdensforståelse ble konstruert og utøvd gjennom praksiser og diskurser, hviler på et konstruktivistisk vitenskapsteoretisk paradigme. Konstruktivismen hører til under en hermeneutisk tilnærming, som forstår verden som en meningskapende sirkulasjon av fortolkning. Ny kulturhistorie kan forstås som del av et konstruktivistisk paradigme, hvor kunsten og dens representasjoner eller forestillinger ikke bare forstås som en gjenspeiling av virkeligheten, men som en medskaper av hva som oppfattes som virkelig.¹¹⁸

Også denne avhandlingen og den innsikt i den tidlige teaterhistorien som her vil bli presentert, er et resultat av konstruerte forestillinger. Både mine valg av empiri, forskningsspørsmål, metodisk tilnærming og ikke minst perspektiverende teorier er konstituerende elementer i et bestemt språklig og idémessig byggverk. De utgjør en bestemt representasjon av, eller forestilling om, teaterpraksisens estetiske og sosiale funksjon på et bestemt sted i en bestemt periode. En slik erkjennelse er imidlertid ikke en relativistisk innrømmelse av at enhver tenkelig forståelse av den tidlige teaterhistorien har samme potensielle gyldighet. Det dreier seg snarere om å akseptere det forhold at også en vitenskapelig etablert sannhet er resultatet av språklige og idémessige forutsetninger; begrensninger så vel som muligheter. Som forsker finner jeg altså selv mitt utgangspunkt i et konstruktivistisk epistemologisk ståsted.

¹¹⁶ Erling Sandmo, "Den melodiske makten: Opera som regjeringskunst under Gustav 3." i *Politisk kompetanse: Grunnlovas borgar 1814-2014*, red. Nils Rune Langeland (Oslo: Pax, 2014), 267.

¹¹⁷ Den kjente speilscenen ble avbildet av Pehr Hilleström (1732-1816). Bildet henger i dag i Drottningholmsteatret.

¹¹⁸ Burke, *What is Cultural History?*, 74.

Kapittel 4. Teoretiske perspektiver: Privat og offentlig i teater og samfunn

I avsnitt 2.8.1. pekte jeg på hvordan “privat” og “offentlig” gjerne er blitt brukt i teaterhistoriografien uten nærmere presisjon av hva som er blitt lagt i begrepene, hverken som historiske eller analytiske kategorier.¹¹⁹ De to kategoriene har langt på vei også blitt forstått som gjensidig utelukkende. Moderne offentlighetsteori, hvor begrepsparet privat/offentlig brukes som analytiske kategorier i relasjon til en samfunnsfunksjon, har bare i begrenset grad vært tatt i bruk innenfor norsk teaterhistorie. Anette Storli Andersen har imidlertid gjennom teoretikere som Jürgen Habermas og Hannah Arendt argumentert for at det tidlige 1800-tallsteatret kan forstås som en performativ offentlighet hvor utøverne etablerte og fikk praktisk erfaring fra “faktiske fremtredelsesrom”.¹²⁰ Dette arbeidet demonstrerer hvordan offentlighetsteori kan være en fruktbar vei til en mer nyansert forståelse av feltet. Ammen aktuell forskning peker på det problematiske i en klar grenseoppgang mellom kategoriene privat og offentlig i møte med periodens praksiser. Disse innfallsvinklene vil jeg komme nærmere tilbake til i dette kapitlet.

Begrepsparet privat/offentlig berører sentrale aspekter ved fremveksten av det borgerlige samfunnet på slutten av 1700- og det tidlige 1800-tallet, også i Danmark-Norge, som forholdet mellom stat og borger, storsamfunn og familie. Forholdet mellom privat og offentlig som livs- og samfunnsområder er både implisitt og eksplisitt tema i det dramatiske repertoaret, først og fremst som et uttrykk for en pågående diskusjon om forholdet mellom stat og borger. Ved å “løfte” forståelsen av privat og offentlig fra konkrete kategorier til analytiske begreper for samfunnspraksis, politikk og borgerlig selvforståelse, kan innsikten i teatrets estetiske og samfunnsmessige funksjon i denne perioden kunne utdypes og nyanseres.

¹¹⁹ For en gjennomgang av begrepene “privat” og “offentlig” i forbindelse med de dramatiske selskapene, se Ellen Karoline Gjervan, “Privat teateraktivitet, dilettanteri eller amatørteater? Dramatiske selskaper i Norge 1780–1830” i *Lidenskap eller levebrød*, red. Ellen Karoline Gjervan, Svein Gladsø, og Randi M. Selvik (Bergen: Fagbokforlaget, 2015), 191–210.

¹²⁰ Andersen, “Teatret og Riksforsamlingen i 1814”, 283.

4.1. Borgerlig offentlighet

De mest sentrale begrepene for min forståelse av offentlighetsdiskursen skriver seg nær sagt selvfølgelig tilbake til den tyske sosiologen Jürgen Habermas' studie *Borgerlig offentlighet*, opprinnelig fra 1963.¹²¹ Habermas' store innflytelse har uunngåelig blitt fulgt av innvendinger og kritikk. I min omgang med hans offentlighetsteori støtter jeg meg for det første til den amerikanske historikeren Dena Goodmans refleksjoner omkring offentlighet, privatsfære og sosiabilitet.¹²² Den britisk-baserte historikeren James van Horn Meltons lesning og kritikk av Habermas representerer min andre inngang til hans teori om borgerlig offentlighet.¹²³

Habermas, Goodman og Meltons utgangspunkt er samfunnsforholdene i Frankrike, England og Det tysk-romerske riket. Man kan selvsagt ikke ukritisk overføre antakelser om samfunnsforholdene fra de europeiske stormaktene til Danmark-Norge uten å forholde seg til de empiriske ulikhetene. Mange utviklingstrekk på det nordeuropeiske kontinentet i tiårene rundt den franske revolusjon gjenfinnes imidlertid også i de skandinaviske landene. Perioden var preget av en kosmopolitisk kultur med bygging av nettverk for utveksling av varer, idéer og personer. Mange av de tendenser som kan påvises i Danmark-Norge i perioden har felleseuropeiske trekk, og teori basert på forhold innenfor de europeiske stormaktene har også relevans for Danmark-Norge.

Ved å henvise til teorier om privatsfærens fremvekst tar Dena Goodman i artikkelen "Public Sphere and Private Life" (1992) et oppgjør med det hun oppfatter som en misforstått motsetning mellom offentlig og privat i Frankrikes "gamle regime" eller *ancien régime*.¹²⁴ Goodman peker på at de samfunnsområdene vi i moderne dagligtale gjerne oppfatter som "offentlige" livsområder utenfor hjemmet – for eksempel politisk debatt og styring, handelsvirksomhet, presse, kulturliv – hos Habermas ligger under det *private* området. Motstykket til borgernes private virksomhet er staten og

¹²¹ Jürgen Habermas et al., *Borgerlig offentlighet – dens fremvekst og forfall: Henimot en teori om det borgerlige samfunn*, overs. Helge Høibraaten, Elling Schwabe-Hansen, og Jon Øien (Oslo: Gyldendal, 2002).

¹²² Dena Goodman, "Public Sphere and Private Life: Toward a Synthesis of Current Historiographical Approaches to the Old Regime" *History and Theory* 31, nr. 1 (1992): 1-20.

¹²³ James Van Horn Melton, *The Rise of the Public in Enlightenment Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001).

¹²⁴ Goodman henviser særlig til Roger Chartier og Philippe Ariès' arbeid på dette feltet. Se Roger Chartier, red., *Passions of the Renaissance*, vol. 3, *A History of Private Life* (Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1989).

kongemakten – den offentlige autoriteten.¹²⁵ Habermas' grunnbegrep *den borgerlige offentlighet* må altså forstås som utgått fra *den private sfære*. Opprettelsen av det private livsområde er altså et premiss for eksistensen av en borgerlig offentlighet. Til den borgerlige offentlighet hører kulturprodukter, intellektuelle møtesteder og politisk meningsutveksling.

Den borgerlige offentlighet favner i Habermas' modell de fremvoksende institusjonene hvor borgerne utviklet sine egne samværsformer, styrt av deres egne regler. Disse institusjonene omfattet for eksempel klubber, salonger og akademier. Goodman sammenholder Habermas' offentlige sfære med Philippe Ariès' begreper om en ny privatkultur som utviklet seg ved slutten av 1700-tallet, hvor gammel felleskultur ble brutt ned og individualisme og familieliv sto i sentrum. Nye former for sosialt samvær oppsto i nye typer fora:

a new culture developed, a social life that revolved around conversation, correspondence, and reading aloud. [...] In the eighteenth century some of these groups adopted formal rules and organized in clubs, intellectual societies, or academies, losing some of their spontaneity in the process. They became public institutions.¹²⁶

Institusjonene var altså en måte å formalisere sosiale praksiser på. Til denne virksomheten hører utvilsomt også diletantteatret. De dramatiske selskapene lever opp til Habermas' begrep om borgerlig offentlighet på det vis at de var avsondret fra den merkantile økonomien (fast kontingent fristilte dem fra markedets mekanismer),¹²⁷ fra den statlige offentligheten (som private selskaper var de unntatt den privilegiebaserte teaterpolitikken), og samtidig (gjennom demokratisk regulering og lovfestede omgangsformer) fra intimsfæren.¹²⁸ Der de dramatiske selskapenes karakter av å være "private" tidligere er blitt forstått som at de hadde begrenset

¹²⁵ Goodman, "Public Sphere and Private Life", 5; Habermas et al., *Borgerlig offentlighet*, 25–28.

¹²⁶ Philippe Ariès, "Introduction" i *Passions of the Renaissance*, red. Roger Chartier, *A History of Private Life* (Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1989), 8.

¹²⁷ Også en "kommersiell" virksomhet som Det offentlige Theater kan forstås innenfor en borgerlig offentlighetskontekst om man legger til grunn James van Horn Meltons forståelse, som også inkluderer det begynnende kommodifiserte kulturlivet i offentlighetsbegrepet. Melton, *The Rise of the Public*, 13.

¹²⁸ Habermas et al., *Borgerlig offentlighet*, 27. Anette Storli Andersen argumenterer i sin doktoravhandling for at de "lukkede" dramatiske selskapene ikke bare må kunne anses som del av en offentlighet, men at Det dramatiske Selskab i Christiania også hadde en viktig funksjon i selve etableringen av denne offentligheten. Andersen, *Deus ex machina?*, 58–73.

samfunnsbetydning, er det altså ut fra et offentlighetsteoretisk perspektiv mulig å betrakte det “private” dilettantteatret som del av en borgerlig offentlighet.

Betegnelsene “offentlig” og “offentlighet” berører flere ulike aspekter med analytisk og empirisk relevans for denne avhandlingen. Jeg vil benytte ordet “offentlighet” både som et habermasisk begrep om en borgerlig (eller opplyst) samfunnssfære, og som betegnelse på den (representative) offentlige myndighet, altså i forbindelse med kronen, staten og det offentlige maktapparatet. Jeg vil imidlertid også bruke ordet “offentlig” i den pragmatiske betydningen “allment tilgjengelig”, som i konstellasjonene “spille offentlig” og “offentlig forestilling”.

4.2. Sosiabilitet og halvoffentlighet

I Dena Goodmans forståelse av Habermas inngår sosiabilitet som en funksjonsbestemmelse av institusjonene hvor den borgerlige offentligheten møttes: “Institutions of sociability were the common ground upon which public and private met in the unstable world of eighteenth-century France.”¹²⁹ Hvorfor ta i bruk et *sosiabilitets*begrep? Er det ikke tilstrekkelig å si at de borgerlige institusjonene var *sosiale*?

Sosiabilitetsbegrepet, som de siste år er blitt stadig mer vanlig også i norsk akademisk terminologi, viser til noe mer presist enn den mer generelle betegnelsen “sosial”. Historikeren Kai Østberg påpeker at begrepet særlig er knyttet til forskning på sosiale eliter på fransk 1700-tall, og definerer sosiabilitetsforskningens interesseområde som “den form de sosiale relasjoner antar og de regler den sosiale omgang er underlagt.”¹³⁰ Han peker på den sentrale plass Norbert Elias’ sivilisasjonsstudier innehar i utviklingen av dette studiefeltet, og knytter også begrepet til Habermas’ arbeid med å beskrive borgerlige praksiser innenfor en offentlighetstenkning.¹³¹ Det dreier seg altså om et fokus på omgangsformene i seg selv, og på forholdet mellom disse og de moralske idealene og dannelsesidealene som regulerte dem.

¹²⁹ Goodman, “Public Sphere and Private Life”, 1.

¹³⁰ Østberg, “Sosiabilitet”, 14.

¹³¹ Ibid., 17.

I et intervju med Dena Goodman i *Arr - Idéhistorisk tidsskrift* fra januar 2014, vektlegges sosiabilitetsbegrepets "spenning mellom 'omgang' og 'form', mellom enkeltindividets 'frie' utfoldelse og de sosiale former, institusjoner og rammer som definerer arenaene for våre ulike samhandlinger."¹³² Det dreier seg altså om samværsformer som ble forstått som frie, men hvor uttalte og uuttalte regler og premisser for denne friheten var gjenstand for vel så stor oppmerksomhet som samværets innhold for øvrig. Dannelsesidealer og en honnett kultur var slik vesentlige bestanddeler av revolusjonsperiodens (høy)borgerlige sosiabilitet.

Trondhjems borgerlige klubb- og selskapsliv kan også ses i lys av en sosiabel kontekst. I Ida Bulls artikkel fra 2007 om foreningsdannelse i norske byer, setter hun denne virksomheten inn i en ramme av "Borgerlig offentlighet, kjønn og politisk kultur".¹³³ I et konferansebidrag samme år over samme tema, har hun imidlertid tatt i bruk kontekstualiseringen "Sosiabilitet, kjønn og politisk kultur".¹³⁴ Den borgerlig-offentlige, eller sosiale, foreningskulturen blir av Bull satt i forhold til borgerlig identitetsdannelse med et politisk potensial. Sosiale aktiviteter som måltider, kortspill og biljard fungerte:

som hjelpemiddel for å smelte dem sammen til en klasse, der nye nettverk og forbindelser kunne dannes. Samtidig foregikk det aktiviteter som tydelig kunne sette dem i stand til å fungere i en politisk sammenheng: lesing av aviser og tidsskrifter, samtaler og diskusjoner på grunnlag av slik lesning.¹³⁵

Bulls kollega, historikeren Magne Njåstad, fører denne tanken videre til også å omfatte den utstrakte "rene" selskapeligheten i byene.¹³⁶ Han kaller det uformelle samværet i selskapelige rammer "en slags 'halvoffentlighet'": "Som offentlig arena var selskapeligheten uklar, i grenselandet mot det private, men som arena for meningsutveksling og meningsdanning må den ha vært viktig nok."¹³⁷ Også

¹³² Tone Brekke og Emil Nicklas Johnsen, "Ikke bare dessert og høflighet: Intervju med Dena Goodman om salongenes sosiabilitet på 1700-tallet" *Arr - Idéhistorisk tidsskrift*, nr. 1 (2014): 1.

¹³³ Ida Bull, "Foreningsdannelse i norske byer: Borgerlig offentlighet, kjønn og politisk kultur" *Heimen* 44, nr. 4 (2007): 311.

¹³⁴ Ida Bull, "Foreningsdannelse i norske byer. Sosiabilitet, kjønn og politisk kultur" (paper presentert på Prosjektet Demokratisk teori og historisk praksis, Universitetet i Oslo, 05.08. 2007).

¹³⁵ Bull, "Foreningsdannelse i norske byer", 322.

¹³⁶ Magne Njåstad, "Stiftsstedene: de regionale politiske sentra" i *Riket og regionene: Grunnlovens regionale forutsetninger og konsekvenser*, red. Ida Bull og Jakob Maliks (Trondheim: Akademika, 2014), 199-200.

¹³⁷ *Ibid.*, 200.

musikkhistoriker Randi M. Selvik har, på bakgrunn av en habermasisk terminologi, benyttet uttrykket “halvoffentlighet” om den dilettantiske musikkutøvelsen i Bergen 1750–1830.¹³⁸ Denne begrepsbruken understreker den tvetydige stillingen denne type virksomhet får når den stilles overfor forsøket på å konstruere tydelige analytiske kategorier.

Jeg vil trekke to hovedpoenger ut av det ovenstående i forhold til mitt eget forskningsfelt. Det ene er forståelsen av sosiabilitetskulturen – formell eller “uformell” – som et ledd i en pågående dannelses- og identitetsprosess, med et mer eller mindre utviklet politisk potensial. Dette er dermed også mitt utgangspunkt for å forstå selskapelighets- og selskapskulturen som dannet rammer for teateraktiviteten. Det andre er det problematiske ved offentlighetsbegrepet sett i forhold til en dilettant- og delprofesjonell virksomhet. Det kan fremsettes relevante argumenter både for å forstå det delprofesjonelle og det dilettantiske teatret som del av en borgerlig offentlighet, eller som en mer tvetydig halvoffentlighet. Mitt prosjekt vil ikke ta stilling til hvorvidt teaterkulturen bør forstås som del av en offentlig *eller* halvoffentlig sfære, men snarere benytte offentlighetsbegrepet i bevissthet om den flertydighet som kan ligge i begrepet.

4.3. Publikumsdannelse, performativitet og identitet

Ifølge Habermas’ etymologisk bevisste fremstilling ble det tyske *Öffentlichkeit* – parallellen til det norske *offentlighet* – i løpet av det 18. århundre analogt med det franske *publicité* og det engelske *publicity* (av det romerske adjektivet *publicus*).¹³⁹ Derav oppstår *publikum*, som hos Habermas også er forstått som mottakerne for den offentlige myndighets henvendelser i form av befalinger og kunngjøringer. Disse når neppe alle undersåttene, men primært de “‘dannede stender’. Sammen med det moderne statsapparatet er det oppstått et nytt sjikt av ‘borgerlige’, et sjikt som inntar en sentral stilling innenfor ‘publikum’.”¹⁴⁰ Det er altså innenfor dette sjiktet av “borgerlige”, som vesentlig består av embetsmenn og velutdannede profesjonsutøvere sammen med bl.a. handelsfolk og fabrikanter, at den borgerlige offentlighet oppstår,

¹³⁸ Randi M. Selvik, *“Kjendere og Liebhabere”: Musikere og musikkliv i Bergen ca. 1750–1830*, vol. 221 (Doktoravhandling, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 2005), 17.

¹³⁹ Habermas et al., *Borgerlig offentlighet*, 2.

¹⁴⁰ *Ibid.*, 20–21.

ifølge Habermas. Og det er dette sjiktet som “*blir seg selv bevisst som en motspiller* [til den offentlige makt], som *Publikum i den borgerlige offentlighet*.”¹⁴¹

Når denne borgerlige gruppen bevisstgjøres sin egen rolle og sine interesser overfor statsmakten, er det ikke som passiv mottaker av statens adresser, men snarere “et forum hvor privatfolk samlet til publikum forbereder seg til å tvinge den offentlige myndighet til å legitimere seg overfor den offentlige mening.”¹⁴² Dermed etableres den borgerlige offentlighet som et forum for en *offentlig opinion* eller *opinion publique/public opinion*. Undersåttene – *subjectum* – blir til meningsdannende og handlende *subjekter*.¹⁴³

James van Horn Melton slutter seg i studien *The Rise of the Public in Enlightenment Europe* (2001) til Habermas’ forståelse av den borgerlige offentligheten som basert på en sammenslutning av privatpersoner. Han vektlegger også sosiale praksiser som et fundament for utviklingen av denne offentligheten. Samtidig forstår han publikumsbegrepet på en mer konkret og praksisorientert måte enn jeg oppfatter at Habermas gjør, idet han knytter begrepet direkte til det fremvoksende *kunstpublikum*. Som engelsk språkbruker kan Melton uanstrengt foreta spranget mellom offentlighets- og publikumsbegrepet:

Reading public, music public, theater public – such usages began to appear in the seventeenth century and had become common by the eighteenth. Unlike earlier meanings, these were unrelated to the exercise of state authority. They referred rather to publics whose members were private individuals rendering judgment on what they read, observed, or otherwise experienced.¹⁴⁴

I sin komparative gjennomgang av offentlighetsdannelse i England, Frankrike og Det tysk-romerske riket vektlegger Melton hvordan en offentlighet vokste frem i kraft av kulturelle og sosiale praksiser. Ikke minst vektlegger han den raskt økende veksten av

¹⁴¹ Ibid., 22. Habermas’ utheving.

¹⁴² Ibid., 24.

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ Melton, *The Rise of the Public*, 1.

teater, særlig i byene. Det var nettopp i teatrene publikums rolle som smaksdommere og forvaltere av en allmenn *opinion* kom direkte til uttrykk.¹⁴⁵

Et liknende ståsted har den amerikanske teaterhistorikeren Jeffrey S. Ravel. I sin bok *The Contested Parterre* (1999) peker han på teatrets betydning for den diskursen som la grunnlaget for kulturelle og politiske endringer i tiden rundt den franske revolusjon, gjennom konstruksjonen av en offentlig mening. Ravel vektlegger den *performative* kulturens betydning i dannelsen av en offentlig sfære, og kritiserer den habermasiske forståelsen av den borgerlige offentligheten som en *litterær* offentlighet:

Live theater combines the discursive and the performative aspects of political cultures; playwrights require bodies, voices, movement, and gestures to animate their ideas [...]. These performances [...] provide insight into aspects of French political culture that the current concern with texts and readers has obscured.¹⁴⁶

I likhet med Fischer-Lichte har Melton og Ravel det profesjonaliserte teatret som utgangspunkt, og berører ikke hva slags samfunnsmessig funksjon borgerlig *teatermedvirkning* kan ha hatt. Dette spørsmålet kan imidlertid reises i forbindelse med Trondhjems tidlige teaterpraksis. Byens teaterliv står i en særstilling ettersom den inkluderte både fastboende diletanter og delprofesjonelle, der både deler av det høyere og lavere borgerskapet var engasjert i å *spille* teater. Påvirket denne “doble” egenaktiviteten, som teaterprodusenter og teaterkonsumenter, teatrets funksjon eller borgernes dannelse til “publikum”?¹⁴⁷

Jeg forstår trondhjennememes teaterutøvelse som en form for *borgerlig egenaktivitet*. Egenaktiviteten er et felles trekk ved teatret og de praksisformer Damsholt tar opp.

¹⁴⁵ Ibid., 160–161. I forbindelse med fransk teater er dette temaet forøvrig behandlet i større detalj for eksempel av Jeffrey S. Ravel, *The Contested Parterre: Public Theater and French Political Culture, 1680–1791* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1999); Susan Maslan, *Revolutionary Acts: Theater, Democracy, and the French Revolution* (Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 2005). For behandling av tilsvarende tematikk ved Det kongelige Theater i København, se Elin Andersen, “Et teaterhus bliver institution” i *Dansk teaterhistorie: 1. Kirkens og kongens teater*, red. Kela Kvam, Janne Risum og Jytte Wiingaard (København: Gyldendal, 1992), 123–176; Elin Rask, *Det kritiske parterre: Det Kongelige Teater og dets publikum omkring år 1800* (København: Akademisk Forlag, 1972).

¹⁴⁶ Ravel, *The Contested Parterre*, 6. Se også avsnittet 4.1.

¹⁴⁷ I forbindelse med de dramatiske selskapene har Svein Gladsø for eksempel pekt på hvordan valget av repertoar trolig ble påvirket ut fra at man både skulle tilfredsstille behovene man hadde som publikummere og som opptredende (*den doble resepsjon*). Svein Gladsø, *Das Kind der Liebe: En fabel for opprørske piker eller angrende menn?* i *Lidenskap eller levebrød*, red. Ellen Karoline Gjervan, Svein Gladsø, og Randi M. Selvik (Bergen: Fagbokforlaget, 2015), 276–277.

Kan den borgerlige egenaktiviteten i teatret ha hatt en særlig funksjon sett i forhold til det gjennomprofesjonaliserte teatret? Å gå i teatret som publikum er en form for kroppslig praksis med relevans for dannelsen av borgerlig identitet, gjennom kroppslig og følelsesmessig bevegelse, opplevd fellesskap og oppøvelse av sosiale omgangs- og fremtredelsesformer. Men kan det å stå på scenen, og dermed utøve både bevegelser og *bevegelse*, ha satt de dilettantiske og delprofesjonelle teateraktørene i en annen erfaringsposisjon enn det “rene” publikums?

Innen dilettantteatret fantes det ikke noe sosialt skille mellom de agerende og de betraktende, og de opptredende hadde ikke den profesjonelle skuespillerens rutine i å skille mellom seg selv og skikkelsene de gestaltet. Speilte de seg selv i rollefigurene, på samme måte som de betraktende? Og ble publikums oppfatning av rollefigurene påvirket av båndene de selv hadde til de agerende? Skuespillerne på Det offentlige Theater, som i utgangspunktet ikke hadde formell skolering, stilte seg opp foran et publikum som til dels besto av sosialt overlegne medborgere. I deres forsøk på å erverve seg sine høyborgerlige rollefigurers dannede fremferd og språk, mens de stjalent betraktet og ble betraktet av herskapene – hvem spilte hvem?

Konstruksjon av identitet gjennom performativ praksis er denne avhandlingens kjerneanliggende. Hvilke identitetsformende diskurser var sentrale i perioden? Hva slags funksjon hadde teatervirksomheten i forhold til etablering av borgerlige identiteter frem mot selvstendighetsåret 1814? Og er det mulig å danne seg en faglig begrunnet forståelse av dette, to hundre år senere?

Kapittel 5. Historiske perspektiver: Patriotisme og borgerdyd i Danmark-Norge

Jeg har tidligere vært inne på ny kulturhistories orientering mot konstruksjon av identiteter, og på sosiabilitetskulturens sammenheng med dannelses- og identitetsprosesser. Hvilke identiteter sto på spill i helstatens siste femogtyve år?

Den følgende fremstillingen har sitt utgangspunkt i tre danske forskningsarbeider som i løpet av de siste femten år har tatt for seg dansk-norske forestillinger om (politisk) identitet i helstatens siste fase, med utgangspunkt i den opplyste borgerklassen. Etnologen Tine Damsholts utgivelse *Fædrelandskærlighed og borgerdyd* (2000) tar for seg utviklingen av patriotiske ideologier i helstaten på slutten av 1700-tallet. Her beskriver hun også forbindelsen mellom følelsesliv, moral og kroppslige praksiser. Historikeren Juliane Engelhardt har i sin bok *Borgerskab og fællesskab* (2010) studert hvordan en patriotisk ideologi kom til uttrykk gjennom de patriotiske selskapene i Danmark-Norge i perioden 1769–1814. Dette var borgerlige sammenslutninger “der skulle fremme fædrelandets udvikling og fremgang.”¹⁴⁸ Rasmus Glenthøj, også historiker, foretar i *Skilsmissen: Dansk og norsk identitet før og etter 1814* (2012) en gjennomgang av patriotismen før og etter 1814, hovedsakelig med utgangspunkt i tekstlige uttrykk. De tre tekstene er hver for seg bredt anlagt. Jeg har valgt å konsentrere min fremstilling om områder jeg mener best kan bidra til å kaste lys over mitt eget forskningsmateriale.

5.1. Patriotismen, allmennvellet og individet

Patriotismen som ideologi var i utgangspunktet ikke et dansk-norsk fenomen, men nært forbundet med felleseuropeiske, opplysningsinspirerte strømninger som også gjorde seg gjeldende i helstaten.¹⁴⁹ Engelhardt redegjør for hvordan eldre absolutistisk teori opprinnelig legitimerte kongens enerådende stilling ut fra prinsippet om at han var av “Guds nåde”.¹⁵⁰ Innenfor denne forståelsesrammen var kongen som en “far” for

¹⁴⁸ Juliane Engelhardt, *Borgerskab og fællesskab: De patriotiske selskaber i den danske helstat 1769–1814* (København: Museum Tusulanum, 2010), 17.

¹⁴⁹ Damsholt, *Fædrelandskærlighed og borgerdyd*, 80.

¹⁵⁰ Engelhardt, *Borgerskab og fællesskab*, 309–313.

sine “barn” – undersåttene. Fordi han visste bedre enn dem, samtidig som han elsket dem og ville deres beste, var det i befolkningens interesse at han styrte uinnskrenket over dem. Dette kan forstås som en *patriarkalsk* absolutisme. Engelhardt skiller mellom denne patriarkalske og en *patriotisk* absolutisme.¹⁵¹ Selv om det finnes en viss kronologi i forholdet mellom disse, hvor den patriarkalske absolutismen kan forstås som en “eldre” variant, og patriotismen som en “senere”, var begge forestillingsmåter stadig virksomme, både symbolsk og ideologisk, i siste periode av 1700-tallet.

Den opplysningsinspirerte patriotiske absolutismen var basert på en kontraktteori – en forestilling om en samfunnspakt mellom regent og folk.¹⁵² Denne paktet var oppstått ved at folket frivillig hadde overdratt sin egentlige og opprinnelige suverenitet – slik denne ble forstått ut fra naturretten – til monarken. I Danmark-Norges tilfelle skulle dette ha skjedd i 1660, da Frederik 3. innførte eneveldet.¹⁵³ Når folket slik overdro makten til monarken, var det under den forutsetning at han ville styre ut fra hensynet til allmennhetens beste. Undersåttene ga kongen sin lojalitet og lydighet i bytte mot å bli ledet på en måte som gagnet dem bedre enn om de skulle ha styrt seg selv. Å underordne seg kongen var dermed også å underordne seg *det felles beste*, noe som utgjorde en viktig del av den patriotiske ideologi. Den norske historikeren Jens Arup Seip har vist at teorien om *et opinionsstyrt enevelde* grunnet på folkesuvereniteten var viktig i Danmark-Norge i 1780- og 1790-årene.¹⁵⁴ Seip peker på hvordan denne teorien var en “middelstandsteori” preget av en anti-aristokratisk holdning, og først og fremst var en allianse mellom konge og de “upriviligerte stender” – altså borgerskapet.¹⁵⁵ Samtidig bidro kontraktteorien til en gradvis forskyvning innenfor absolutismen fra et nærmest altdominerende fokus på kongens person og den lojalitet undersåttene skyldte ham personlig, til en orientering mot *staten*.¹⁵⁶

¹⁵¹ Ibid., 309.

¹⁵² Ideen om en samfunnskontrakt ut fra folkets “naturlige rettigheter” kan føres tilbake til 1600-talls-filosofene som Hugo Grotius, Thomas Hobbes og John Locke.

¹⁵³ Damsholt, *Fædrelandskærlighed og borgerdyd*, 80.

¹⁵⁴ Jens Arup Seip, “Teorien om det opinionsstyrte enevelde” *Historisk tidsskrift* 38(1958): 397–463.

Ideen om det opinionsstyrte enevelde var basert på en opplysningsinspirert forestilling om folkesuvereniteten som maktens legitime kilde (snarere enn Gud), hvor kongens styringsmakt var et resultat av en kontrakt mellom monark og folk. Se også Rasmus Glenthøj, *Skilsmisken: Dansk og norsk identitet før og etter 1814* (Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2012), 142–145.

¹⁵⁵ Seip, “Det opinionsstyrte enevelde”, 445, 462.

¹⁵⁶ Engelhardt, *Borgerskab og fællesskab*, 316.

Idéen om det felles beste, forstått som *allmennviljen* (*volonté générale*), fikk ikke minst betydning for statsteorien gjennom Jean-Jacques Rousseaus innflytelsesrike *Du contrat social* (1762). Idéen om en allmennvilje forutsatte en grad av politisk selvbevissthet – en subjektivering – hos dem som anså seg for å ha avgitt makten, i første rekke borgerskapet.¹⁵⁷ Det folk som ble konstituert gjennom forestillingen om en allmennvilje, besto altså av subjekter, individer som var bevisst sin rolle i staten, i motsetning til subjekter som undersåtter.¹⁵⁸ De ble dermed *borgere* i politisk forstand.

Utviklingen av denne selvbevisstheten forstår Damsholt som en *subjektiveringsprosess*. Bakgrunnen for dette begrepet er Michel Foucaults arbeid med subjektivering som et resultat av samfunnets disiplineringsstrategier.¹⁵⁹ Damsholt leser hans analyser som at subjektivering og disiplinering gjør hverandre mulige. Her ligger nettopp den dobbeltbetydning av subjektbegrepet som jeg har skissert ovenfor, som både rommer undersåttens lydighet og individets selvbevissthet. Den politiserte borgeren er både statens byggestein og murermester. I denne avhandlingen vil vekten ligge på den sistnevnte funksjonen. Her vil subjektiveringsprosessen bli betraktet som en borgerlig identitetsskapende prosess som åpenbart rommet oppdragende elementer, men som dermed ble en forutsetning for evnen og viljen til politisk handling.

5.2. Borgerbegrepet

Borgerbegrepet hadde, og har, mange ulike betydningsnyanser, og flere forståelser av “borger”, “borgerskap” og “borgerlig” var i virksomhet i perioden:

Tradisjonelt var det en betegnelse for de håndverkere og handlende i rigets købstæder, der havde løst borgerskab, og som var beskyttet af formelle privilegier og lagsregler. Men i løbet af 1700-tallet fik ordet borgerskab et andet og bredere indhold. [...] måske vigtigst af alt, blev de tidligere formelle kriterier for at blive optaget i borgerstanden afløst af en række uformelle indikatorer for tilhørsforhold, først og fremmest uddannelse, arbejdsomhed, dannelse og anstændig opførsel. Betegnelsen borgerskab blev dermed i stigende grad en social distinktion.¹⁶⁰

¹⁵⁷ Damsholt, *Fædrelandskærlighed og borgertyd*, 81.

¹⁵⁸ *Ibid.*, 14.

¹⁵⁹ *Ibid.*, 56–63.

¹⁶⁰ Engelhardt, *Borgerskab og fællesskab*, 119–120.

På den ene siden fantes altså det eldre, formaliserte borgerbegrepet som hvilte på retten til borgerbrev; dette inkluderte håndverkerlaugene og privilegerte handelsdrivende. Den bredere betydningen av borgerskapsbegrepet som Juliane Engelhardt beskriver ovenfor, er imidlertid knyttet til et større samfunnslag som identifiserte seg selv og hverandre ut fra sosiale markører, noe som innebar en grenseoppdragning både mot allmuen og adelen. Disse markørene inkluderte blant annet et visst dannelsesnivå og et felles moralsk verdigrunnlag. Det er innen dette samfunnslaget vi finner den potensielle politiske selvbevissthet Damsholt viser til. Damsholt peker på hvordan det individualiserte borgerbegrepet motsvarer det franske *citoyen* (eller det engelske *citizen*).¹⁶¹ Her oppstår altså en tredje betydning av borgerbegrepet, som ikke nødvendigvis står som en motsetning til de to foregående. Dette borgerbegrepet vektlegger betydningen “statsborger” eller “samfunnsmedlem”, som impliserer en politisk betydning. Samtidig fikk borgeren som *citoyen* også sin komplementaritet i bildet av borgeren som *homme*, eller følende menneske.¹⁶²

Det finnes ingen skarpe demarkasjoner mellom de ulike forståelsene av disse begrepene, heller ikke på det empiriske nivået. Både håndverkerne i Det offentlige Theater og embets- og kjøpmannseliten i Det forenede dramatiske Selskab var borgere i Trondhjem. Som private samfunns- og næringslivsaktører var også de få adelige innbyggerne å forstå som borgere.¹⁶³ Flertydigheten i borgerbegrepene fanger dermed også opp sammensattheten i de delene av befolkningen som på ulike måter var engasjert i teateraktivitet, identitetsdannelse og samfunnskonstituering.

Denne flertydigheten vil dermed også gjøre seg gjeldende i min avhandling. Når jeg bruker uttrykket “borgere” og “borgerskap”, vil det i utgangspunktet sikte til borgerne som utvidet sosial gruppering, hvor den sosiale og politiske dimensjonen står sentralt. Dette gjelder særlig det øvre sosiale sjiktet som Melton kaller den opplyste offentlighet eller Rasmus Glenthøj “de borgerlige eliter”.¹⁶⁴ Jeg vil imidlertid også diskutere det lavere borgersjiktet som sosiologisk ligger tettere opp mot den tradisjonelle forståelsen av borgerbegrepet, og som ofte omtales som småborgerskap. I de fleste tilfeller vil

¹⁶¹ Damsholt, *Fædrelandskærlighed og borgertyd*, 81.

¹⁶² Susan Maslan, “The Dream of the Feeling Citizen: Law and Emotion in Corneille and Montesquieu” *SubStance* 35, nr. 1 (2006).

¹⁶³ Der er blitt hevdet at den borgerlige offentlighet også må forstås å omfatte adelige individer. Melton, *The Rise of the Public*, 11.

¹⁶⁴ Glenthøj, *Skilsmissen*, 10.

konteksten gjøre tydelig hvilke(t) sjikt som menes, ellers vil jeg prøve å presisere betydningen i det enkelte tilfelle.

5.2.1. Borgerdyd og borgerfrihet

Gjennom kontraktteorien var patriotismen som statsteori uløselig bundet til idéen om borgeren som politisk subjekt. Gjensidigheten i kontrakten medførte at borgerne på individnivå hadde både plikter og rettigheter i forhold til monarken eller staten. Utøvelsen, og viljen til utøvelsen, av disse pliktene ble forstått som *borgerdyd*. Den sentrale plikten for *den gode borgeren* var knyttet til å sette sine individuelle ønsker til side til fordel for staten, eller allmennvellet, noe som i ytterste forstand betydde viljen til å ofre livet for fedrelandet.¹⁶⁵ Damsholt har vist hvordan denne offerviljen, uttrykt som vilje til forsvar av fedrelandet, var en grunnleggende kategori i konstruksjonen av borgerdyder.¹⁶⁶ Gjennom det militære aspektet ble bildet av den gode borger koplet til borgerlig frihet og fedrelandskjærighet, hvor den enkelte fremsto som en pliktro landsforsvarer av egen vilje og følelsesmessig inklinasjon.

Et kjernepunkt i konstruksjonen av den patriotiske borger var forestillingen om de *borgerlige friheter* eller rettigheter. Borgeren i det dansk-norske enevelde var ikke en rettsløs undersått i et føydalstyre, men en kontraktholder som frivillig hadde gitt opp sin naturgitte frihet i bytte mot en tilværelse som både innebar plikter og rettigheter. Borgerlig frihet ble forstått som den frihet som sto tilbake etter lovenes rettmessige inngripen i individets opprinnelige naturretter.¹⁶⁷ Lovenes hensikt var å sikre allmennhetens vel i staten. Dermed var innskrenkingen av den enkeltes frihet egentlig et bidrag til den enkeltes lykke og mulighet til å leve et trygt borgerlig liv, uten frykt for maktmisbruk fra øvrigheten eller andre.

Hva gikk så borgerfrihetene ut på? Damsholt nevner religionsfrihet og næringsfrihet, “men først og fremmest tale- og tænkefrihed.”¹⁶⁸ Juliane Engelhardt peker på hvordan de patriotiske selskapene i Danmark-Norge argumenterte for at yringsfrihet,

¹⁶⁵ Damsholt, *Fædrelandskjærlighed og borgertyd*, 82.

¹⁶⁶ *Ibid.*, 93–96.

¹⁶⁷ *Ibid.*, 90.

¹⁶⁸ *Ibid.*, 82.

reisefrihet og eiendomsrett måtte oppfattes som grunnleggende rettigheter, i tillegg til et forutsigbart og rettferdig rettssystem.¹⁶⁹

Det lykkelige og gode borgerliv ble likevel først og fremst oppnådd gjennom å virke for fellesskapets beste gjennom å utøve borgerdyd. Damsholt viser til Jens Schielderup Sneedorffs (1724–1764) statsteoretiske lære. Den krevde at staten ikke skulle fungere på bakgrunn av et ytre regelverk, men ut fra innbyggernes – monarkens og borgernes – indre overbevisning og samvittighet: “forudsætningen for at en stat kan fungere bliver ifølge Sneedorff, at den ikke bygger på tvang og dermed frygt for sanktioner, men i stedet på indre motiver, på ‘dyder’.”¹⁷⁰ Tanken var at borgerne skulle drives av sine egne følelser – først og fremst fedrelandskjærligheten – til å handle dydig og patriotisk. Plikten skulle være en glede; borgerne skulle *vill*e det de skulle.

5.2.2. Stavnsbåndets oppløsning og bonden som borger

Med utgangspunkt i Charles Montesquieus sentrale statsteoretiske verk *l'Esprit de Lois* (1748) (*Om Lovenes Natur og Aarsag*, 1770–1771) og hans klimateorier hadde man bygd opp en forestilling om de norrøne, eller oldnordiske, samfunn som demokratiske, med en befolkning preget av arbeidsvilje og frihetstrang:

Historikere som P.F. Suhm og Tyge Rothe argumenterte i flere værker for, at den nordiske oldtid var en ‘folkefrihetstid’ med ‘virkeligt demokrati’, hvor kongen valgtes af de frie, selvstændige selvejerbønder. [...] Når frihed, lighed og ejendom oppfattedes som oprindelige, naturlige rettigheder, måtte bønderne i den danske oldtid have været frie, lige og med ejendom og rettigheder.¹⁷¹

Slik knyttet man naturrettslæren til en opprinnelig frihetstilstand som særlig hadde vært tilfelle i det nordiske området. Denne forestillingen ble legitimerende for kravet om borgerlig frihet.

Idéen om en opprinnelig, nordisk identitet og iboende frihetstrang ble knyttet til landboreformene som ble igangsatt fra 1788.¹⁷² Ifølge den patriotiske ideologi ville en fri befolkning, som nøt gleden ved å kunne utføre sine plikter til allmennhetens beste,

¹⁶⁹ Engelhardt, *Borgerskab og fællesskab*, 300.

¹⁷⁰ Damsholt, *Fædrelandskærlighed og borgerdyd*, 89.

¹⁷¹ *Ibid.*, 94.

¹⁷² *Ibid.*, 204–211.

villig og uselvisk stille seg til rådighet for et effektivt forsvar av det elskede fedrelandet. Dette synet fikk støtte i den generelle oppfatningen om at norske soldater var spesielt kongetro, tapre og kampvillige.¹⁷³ Dette ble forklart nettopp ut fra at de norske bøndene hadde større selvråderett enn de danske.¹⁷⁴ I tillegg kom en oppfatning av at nordmennene var de “reneste” bærerne av den norrøne arven.

Reformtiden fra 1788 er først og fremst forbundet med den gradvise opphevelsen av stavnsbåndet, som bandt danske bønder av hankjønn til fødestedet frem til 40 års alder. Damsholt mener militære behov var en drivende kraft i denne reformen, som imidlertid fikk sin legitimering i den patriotiske ideologien og “det norske eksemplet” – forestillingen om at en fri soldat var en god soldat, en fri borger en god borger. Reformene var populære, og kom også direkte til syne i Trondhjems teaterpraksis. Dette vil jeg komme nærmere tilbake til i avhandlingens del II og III.

Koplingen mellom løsningen av stavnsbåndet, de gode borgerdyder og kongens klokskap fikk et varig uttrykk i Frihedsstøtten på Vesterbrogade i København som ble reist i 1793 av københavnske borgere.¹⁷⁵ Den 20 meter høye obelirken i bornholmsk sandstein med sokkel av norsk marmor er omgitt av fire allegoriske kvinneskikkelser som symboliserer dydene troskap, tapperhet, landbruksflid og borgerdyd. Selve støtten bærer inskripsjoner skrevet av den danske dramatiker Thomas Thaarup. En av disse lyder: “Kongen bød Stavnsbaandet skal ophøre/Landboe Lovene gives Orden og Kraft/at den frie Bonde kan vorde/kick og oplyst/flittig og god/hæderlig Borger/lykkelig”.¹⁷⁶

5.2.3. Demokratiske impulser

At bøndene slik skulle heves til borgerstand var etter Damsholts syn snarere et uttrykk for militær pragmatikk enn egentlig frigjøringsideologi. Ikke desto mindre rommet den patriotiske ideologien demokratiserende elementer. Disse var delvis av historisk art; bildet av borgersoldaten var opprinnelig hentet fra antikkens republikker.¹⁷⁷ En annen

¹⁷³ Ibid., 200.

¹⁷⁴ Ibid., 200–201.

¹⁷⁵ Ibid., 10–12.

¹⁷⁶ Thomas Thaarup var for øvrig forfatteren av det svært populære syngespillet *Høstgildet*, som blir gjort til gjenstand for analyse i kapittel 18. I dette stykket refereres det eksplisitt til landboreformene.

¹⁷⁷ Damsholt, *Fædrelandskærlighed og borgerdyd*, 93.

demokratisk impuls var det rettsteoretiske grunnlaget. Engelhardt peker på at den bærende struktur i den patriotiske stat, fedrelandskjærligheten, ifølge Montesquieu hvilte på den forutsetning at “der var lighed i staten, og at statsformen var republikansk.”¹⁷⁸ Bare i en folkestyrt stat eksisterte dyden, ifølge Montesquieu. En republikansk statsform gjorde innbyggerne uegennyttige, ettersom statens anliggender også var deres anliggender. Montesquieus oppfatninger ble videreført i Danmark-Norge av historikeren Tyge Rothe, som hevdet at fedrelandskjærlighet bare kunne føles av selvstendig tenkende individer som ikke var underlagt et standssamfunn.¹⁷⁹ Absolutismen representerte ifølge Engelhardt likevel ikke i seg selv et problem for fedrelandskjærligheten: “Selv om statsformen, som i den danske stat, var monarkisk, var styreformen helt i overensstemmelse med republikanske prinsipper, så længe udøvelsen foregik i overensstemmelse med folkeviljen.”¹⁸⁰ Man trengte altså ikke innføre republikk for å sikre borgernes friheter.

Den demokratiske impulsen i patriotismen kom også til uttrykk gjennom de konkrete borgerdyder. Som Thaarups inskripsjon minner om, inngikk “kiek og oplyst/flittig og god” blant idealene som ble ansett for å være innen rekkevidde, også for bondestanden. Damsholt har pekt på hvordan Ove Malling ikke bare gjenga eksempler på militær tapperhet i sin svært utbredte lærebok *Store og gode Handlinger af Danske, Norske og Holstenere* (1777).¹⁸¹ Andre dyder, som “vindskibelighed” (driftighet), er særlig ofte representert av bønder: “Her er vi ovre i en anden slags ‘god borger’ eller patriot end borgersoldaten. Her gælder det den driftige bonde, der er kilden til rigets velstand.”¹⁸² Mennesker av alle stender og begge kjønn kunne vise seg som samfunnsnyttige borgere. Damsholt argumenterer for at borgerdyden ikke ble forstått som et uttrykk for medfødte privilegier, men at idealet for det patriotiske samfunn var et *meritokratisk* samfunn, hvor faktiske handlinger og patriotisk sinnelag avgjorde den enkeltes verd, som slik kunne overskride forskjeller knyttet til stand, rang

¹⁷⁸ Engelhardt, *Borgerskab og fællesskab*, 276.

¹⁷⁹ Ibid., 278–280.

¹⁸⁰ Ibid., 281.

¹⁸¹ Damsholt, *Fædrelandskærlighed og borgerdyd*, 104–109.

¹⁸² Ibid., 108.

og kjønn.¹⁸³ “Den gode borgerdyd, den patriotiske handling, forener statens medlemmer på tværs af forskelle fra bonde til konge.”¹⁸⁴

Gjennom status som fri borger kunne også bøndene nå en grad av opplysning og selvbevissthet som gjorde dem dugelige i fellesskapets tjeneste, både som soldater og jordbrukere. Denne nye oppfatningen av bøndenes potensial var preget av idealisering, ikke minst ansporet av det etablerte bildet av norske bønder som frie, selvstendige og driftige, og samtidig tapre, lojale og forsvarsvillige. En slik idealisering var et viktig element i at bønder, og de positive egenskapene de ble tillagt, også ble holdt opp som idealer for den nye borgeren. Det var de “uprivilegerte” stenders normer som ble holdt opp som patriotiske idealer, først og fremst i kontrast til adelens levemåte og verdier.

5.2.4. Borgeridentitet og adelskap

Engelhardt har vist hvordan de patriotiske selskapene aktivt angrep adelsstandens politiske privilegier i staten, gjennom anklager mot adelens verdier og levemåte.¹⁸⁵

Selskabernes opgør med adelen var dog først og fremmest en kulturkamp. I deres skrifter blev adelens livsstil beskrevet som overfladisk, løssluppen og pretiøs; en verden av baller, koncerter og komedier, som var præget af manglende engagement i samfundsmæssige problemer. Over for adelens forstillelse og dekadence stillede det patriotiske borgerskab sin egen anstændighed, dvs. dannelse, disciplin, retskaffenhet og ikke minst borgerdyd. [...] I den borgerlige optik var arbejde ikke deklasserende. Den gode patriot var den nøjsomme borger, der aldrig - *aldrig* - spildte tiden på unyttig slendrian [...].¹⁸⁶

Kritikken mot adelen later til å ha vært en prinsipiell kritikk. Personer med adelstitler kunne gjerne være gode borgere, bare de demonstrerte gode borgerlige verdier og dyder.¹⁸⁷ I denne sammenhengen er kritikken mot adelen først og fremst relevant idet den bidrar til å avdekke de borgerlige dyder som nytt universelt ideal. Dette idealet var preget av arbeidsomhet, enkelhet og nøysomhet, som igjen kan knyttes til bonden som

¹⁸³ Ibid., 109.

¹⁸⁴ Ibid., 111.

¹⁸⁵ Engelhardt, *Borgerskab og fællesskab*, 316-327.

¹⁸⁶ Ibid., 317.

¹⁸⁷ Ibid., 321.

et slags mytifisert borgerlig forbilde. I de patriotiske selskapene ytret dette seg som en moralsk kritikk av luksus, og oppfordring til måtehold og “tarvelighet” – en positivt ladet betegnelse som satte enkelhet og nødvendighetskrav i sentrum.¹⁸⁸ Samtidig som man smykket seg moralsk med disse enkelhetens og arbeidsomhetens dyder, hvilte imidlertid mange av borgerskapets sosiale identitetsmarkører på en dannelseskultur som i utgangspunktet var en arv fra aristokratiets omgangsformer. Borgerskapet og de borgerlige dyder var slik sett preget av impulser både oven- og nedenfra. Dette bidrar til at det er vanskelig å trekke opp absolutte grenseoppganger for hvor borgerskapet sosialt sett begynte og sluttet.

5.3. Følsomhet, moral og kroppslig praksis

Borgerlig avstandstaken til den aristokratiske kulturen kom også til syne gjennom det *følsomhetsidealet* som oppsto i Frankrike i andre halvdel av 1700-tallet.¹⁸⁹ Dette ble forstått som en motsats til hoffets kultur med vekt på det ytre; rang, formaliteter og en teatral demonstrasjon av samfunnets makthierarkier. Følsomhetsidealet vektla i stedet det indre, autentiske, personlige og ektefølte: “Hjerte blev foretrukket fremfor hjerne, natur fremfor kultur, spontanitet fremfor beregning, det enkle fremfor det overudsmykkede, uskyld fremfor erfaring, sjæl fremfor intellekt etc.”¹⁹⁰ Dyrkingen av det ektefølte var også en viktig inngang til fedrelandskjærligheten som patriotisk grunnnyd. Bare den som *følte* oppriktig, kunne *være* oppriktig dydig; evnen til å føle ble dermed en forutsetning for moral. Å oppøve og raffinere sin følsomhet var dermed en moralsk og intellektuell øvelse.

Forbindelsen mellom følelser, moral og dyd er et viktig referansepunkt for den moderne leser i møtet med datidens skuespilltekster. Det vi i dag ville kalle sentimentalitet, og som lett oppfattes som et fremmed og umoderne stilistisk virkemiddel, må forstås som direkte knyttet til troen på teatrets dannende og

¹⁸⁸ Oppfordringen til å avstå fra luksus var ment å være et bidrag til en proteksjonistisk økonomi, hvor man avsto fra utenlandske luksusvarer til fordel for hjemmelagede produkter; ull i stedet for silke, danskprodusert vin i stedet for fransk. Særlig langt gikk Selskabet for Borgerdyd i København, som avviste som medlemmer personer som også var med i et dramatisk selskap. Dette kravet møtte imidlertid sterk indre motstand – å skulle utelukke kunsten for sedelighetens skyld “blev betegnet som overspændt”. Ibid., 324–325.

¹⁸⁹ Damsholt, *Fædrelandskærlighed og borgerdyd*, 126.

¹⁹⁰ Ibid., 126–127.

oppdragende virkning. En undersøkelse av det følsomme hjerte var også en performativ demonstrasjon av et etisk forbilde.

Damsholt demonstrerer hvordan “følsomhetskulten” ble integrert i, og utviklet gjennom, ulike kroppslige praksiser. Utgangspunktet lå i læren om *det sublime*, hvor det kroppslige møtet med den overveldende naturen – som i en brusende foss eller et gapende juv – utløste en selverkjennende prosess i det opplevende subjektet: “Den bevægelse, der forventedes at opstå i selvet i mødet med naturen, var således nært forbundet med individets bevægelse i landskabet. Kropslig praksis var dermed en forudsætning for den sjælelige dannelse.”¹⁹¹ Damsholt gir flere eksempler på praksiser som integrerte den bevegelige og bevegede kroppen, som har direkte eller indirekte relevans for den tidlige teaterpraksisen i Trondhjem i perioden. Disse inkluderer den nye hagekulturen og hagevandringen som det regulerte møtet med naturen, nye draktskikker med økte muligheter til fysisk utfoldelse og med inspirasjon fra den franske revolusjon, og festspill og høytideligheter hvor patriotiske idealer og dyder ble personifisert og fysisk gestaltet for å bevege og inspirere de deltagende. Damsholt finner sentrale forbindelser mellom antikke eller opplysningsinspirerte idealer og de nye kroppslige praksisformene som kan knyttes til borgerlig selverkjennelse og patriotiske følelser og uttrykk.

5.4. Mellom fedrelandskjærlighet og nasjonalisme

I sin studie *Skilsmissen* gjør Rasmus Glenthøj rede for forholdet mellom patriotisme og nasjonalisme med utgangspunkt i fedrelandsbegrepet. Han skiller her mellom nasjonalisme basert på felles identitet i form av språk, kultur eller etnisk opprinnelse, og patriotisme som lojalitet i forhold til en stat, uten slike “fellesnevnerer”.¹⁹² Det Glenthøj kaller *allmennpatriotismen* var knyttet til en opplysningsinspirert kosmopolitisk patriotisme, som hviler på idéen om den dydige borger som handler med tanke på allmennvellet. Lojaliteten var basert på en rasjonell tilknytning til den stat man levde og virket i som borger, slik det ble fremstilt i Tyge Rothes *Tanker om*

¹⁹¹ Ibid., 131.

¹⁹² Glenthøj, *Skilsmissen*, 27.

Kjærlighed til Fædrelandet (1759). I et slikt perspektiv var fedrelandsbegrepet altså ikke knyttet til “objektive” kriterier som fødested, morsmål, og så videre.¹⁹³

En annen forståelse av fedrelandsbegrepet eksisterte imidlertid simultant med Rothes. Her var betydningen av faktisk fødested sentral. Glenthøj peker på spenningene mellom det danske borgerskapet og aristokratiet, som særlig var tyskdominert. Med denne forståelsen av fedrelandet begynte en utvikling bort fra den kosmopolitiske allmennpatriotismen, gjennom blant annet en politisk preget språkkamp mellom dansk og tysk i helstaten, inspirert av borgerskapets motstand mot (den ofte tyskfødte) adelens privilegier i statsforvaltningen. I den senere amtmannen i Finnmark, Eiler Hagerups utgivelse *Brev om Kierlighed til Fædrelandet* (1767), ble fedrelandet forstått som det faktiske fødested. Et knapt tiår senere, delvis ansporet av oppstanden rundt Johann Friedrich Struensees *de facto* statskupp og etterfølgende fall, ble *innfødsretten* innført. Den skulle sikre at alle embeter i staten skulle forbeholdes dens egne borgere.¹⁹⁴

Ifølge Glenthøj ble den voksende danske nasjonalpatriotismen kanalisert inn i dannelsen av en statsstøttet *helstatspatriotisme* som ikke først og fremst var basert på en nasjonal, men snarere på en statsborgerlig identitet:

Statspatriotisme skal forstås som en centralistisk ideologi, der dyrkede, hyldede og tjente staten, statens institusjoner og statens centrum, den dansk-norske monark og det fælles statsborgerlige fædreland. Det var en ideologi, der ble brugt til at samle danskere, nordmænd, holstenere og det danske ‘imperiums’ andre indbyggere i et statsborgerlig fællesskab.¹⁹⁵

Innenfor det statspatriotiske paradigmet var alle statens innbyggere likeverdige borgere, uavhengig av landstillørighet. Et hyppig brukt bilde på dette forholdet var idéen om kongen som rikets far og de tre landene Danmark, Norge og Holsten som kongens barn, som alle ble elsket like høyt. Denne forestillingen ble også fremstilt allegorisk, hvor “det statsborgerlige fedreland” ble avbildet som en morsskikkelse sammen med sine tre “barn”, holdende hverandres hender som uttrykk for kjærlighet og brorskap.¹⁹⁶

¹⁹³ Ibid., 65.

¹⁹⁴ Ibid., 220.

¹⁹⁵ Ibid., 66.

¹⁹⁶ Ibid., 179.

Patriotisme må ikke blandes sammen med nasjonalisme slik den forstås ut fra 1800-tallets nasjonsbyggingsprosesser. Ikke desto mindre mener Glenthøj at kimen til nasjonalismen finnes i patriotismen, “da der i praksis altid er en tendens til at se ens ‘eget’ land/stat som bedre end andres.”¹⁹⁷ Det var heller ingen definitive skiller mellom de ulike patriotismevariantene, som dels sameksisterte i helstaten i perioden frem mot 1814. Blant disse variantene finnes også en form for *nasjonalpatriotisme*. I denne patriotiske varianten er det primært nasjonen og dens interesser som står i sentrum. Dette forutsatte utviklingen av et begrep om nasjonen som en objektiv størrelse, hvor innbyggerne var bundet sammen av et naturalisert skjebnefellesskap, ut fra felles markører som språk, kultur og så videre, samt av en felles og naturgitt kjærlighet til nasjonen. Slik jeg forstår det, bygget nasjonalpatriotismen dermed videre på den følsomhetskult som også deler av patriotismen bygget på.

De indre motsetningene som fantes mellom dansker og tyskere var heller ikke fraværende i relasjonen mellom dansker og nordmenn. Selv om statspatriotismen sto sterkt ikke bare i offisiell retorikk, men trolig også i de flestes overbevisning, hadde dansker og nordmenn separate nasjonale, eller kanskje riktigere sagt, *fødelands*-identiteter. Den analytiske splittelsen mellom et “statsborgerlig” (Danmark) og et “naturlig” (Norge) fødeland, som Glenthøj tilskriver Cicero, ble brukt bl.a. av Ludvig Holberg og Johan Nordahl Brun, begge norskfødte og forfattere av stykker som ble satt opp i Trondhjem i årene 1790-1814.¹⁹⁸ Denne formen for subjektiv nasjonalitetsoppfatning er blitt knyttet til en forståelse av nasjonen som en objektiv størrelse: “et fællesskab, der var forbundet gennem fødsel, opvækst, natur, familie, forfædre, sprog, skikke og etnicitet/blod.”¹⁹⁹ Forståelsen av fedrelandet som hvilende på slike objektive kriterier var stigende mot slutten av helstatens siste tiår. Denne utviklingen ble også påvirket og tilskyndet av det administrative bruddet mellom Danmark og Norge på grunn av den engelske blokaden etter krigsutbruddet i 1807.

¹⁹⁷ Ibid., 27.

¹⁹⁸ Ibid., 182.

¹⁹⁹ Ibid., 185.

5.5. Teatret og det (nasjonal)patriotiske mot 1814

I to artikler utgitt våren 2014 undersøker Anette Storli Andersen hvordan praksiser og forestillinger om “det norske” ble uttrykt i norsk og dansk teaterpraksis i årene frem mot 1814, og forbindelsene til grunnlovsprosessen på Eidsvoll.²⁰⁰ I artikkelen “Forestillinger om det norske på dansk-norske teaterscener 1788–1814” viser hun hvordan teatret bidro til å etablere felles forestillinger om det norske i perioden, gjennom en estetikk som også var uttalt politisk.²⁰¹ Med utgangspunkt i forestillingseksempler fra henholdsvis Det dramatiske Selskab i Christiania i 1788 (*Major André*) og 1809 (*Fredshaabet eller Trilling-Søstrene i Nord*) og Det kongelige Theater i 1790 (*Høst-Gildet*), argumenterer hun for at iscenesettelseskonvensjoner for fremstillingen av patriotiske og nasjonale idéer fikk betydning for retoriske og kroppslige praksiser i forbindelse med konstitusjonsdannelsen. Blant disse konvensjonene var fremstillingen av norsk natur i form av fjell – og da særlig Dovrefjell – og grantrær, som ble forbundet med en norsk nasjonalkarakter preget av frihetstrang og patriotisk sinnelag. Andre sentrale innslag var allegoriske fremstillinger av de nordiske land som tre kjærlige søstre, frihetsstøtter, minnebautaer og fedrelandsaltre, og kroppslige uttrykk for samhold og troskap som håndslag, “broderkjeder” og sang. Andersen mener at teatret, gjennom sin fremstilling av patriotiske emner og figurer, hadde en politisk funksjon i Danmark-Norge i perioden.

I artikkelen “Teatret og riksforsamlingen 1814” utvider Andersen perspektivet og betrakter Det dramatiske Selskab i Christiania ut fra medlemmenes opparbeidelse av praktisk politisk kompetanse gjennom aktiviteten i selskapet. Det dramatiske Selskab ses slik som et ledd i en patriotisk fundert selskapsdannelse, hvor oppøvelse av følsomhet ble knyttet til dannelsen av den moralske evnen og viljen til å utøve godt borgerskap. Teatervirksomheten ble legitimert gjennom en moralsk nyttefunksjon.²⁰²

I tillegg til blikket på estetisk-kroppslige praksiser skissert i avsnittet over, ser Andersen på Det dramatiske Selskabs aktivitet og foreningsstruktur. Det dramatiske Selskabs

²⁰⁰ Andersen, "Forestillinger om det norske", 27–38; Andersen, "Teatret og Riksforsamlingen i 1814", 280–303.

²⁰¹ Andersen, "Forestillinger om det norske", 28.

²⁰² Et nærliggende eksempel på dette er tradisjonen med teaterdeviser, herunder Det offentlige Theater i Trondhjems antatte deviser "Gavnlig Moro". Andersen, "Teatret og Riksforsamlingen i 1814", 287. Den tidligste kjente kilden til denne devisen er en avisartikkel fra 1903. *Adresseavisen*, No. 377, 16.12. 1903.

lovverk var på samme måte som de patriotiske selskapene organisert rundt en demokratisk tenkning, hvor medlemmene "skulle være likestilt under en felles vilje på samme måte som i det store selskapet, staten."²⁰³ Det er her et viktig poeng at den organisatoriske politiske praksisen ga medlemmer i dramatiske selskaper øvelse i å opptre som likemenn. Dermed oppøvde de også erfaring med å utøve demokratiske praksiser. Andersen peker på at "de mest toneangivende medlemmene i Det dramatiske Selskab i Christiania [...] enten hadde vært med på notabelmøtet eller var medlemmer av Riksforsamlingen på Eidsvoll."²⁰⁴ Den praktiske erfaringen fra Det dramatiske Selskabs virksomhet kan dermed forstås som en medvirkende innflytelse under organiseringen og utførelsen av riksforsamlingens arbeid.²⁰⁵

Med inspirasjon fra Andersens arbeid med Det dramatiske Selskab ønsker jeg å betrakte teatervirksomheten i Trondhjem i lyset av en pågående (nasjonal)patriotisk og politisk ladet diskurs. Kan teaterpraksisen i Trondhjem i perioden, gjennom organisasjonsmessige forhold, estetiske praksiser og verdimeslige tendenser, settes i forbindelse med en borgerlig identitetsdannende, politiserende (øvings)prosess - en borgerlig subjektiveringsprosess? Hvordan artet denne i så fall seg, og hvilke verdimeslige og politiske strømninger fant uttrykk gjennom teaterpraksisen? Uttrykte teateraktiviteten lojalitet til helstatens absolutte styre, eller gjorde norsk-nasjonale strømninger seg gjeldende? Hadde teateraktiviteten i Trondhjem noen form for funksjon i forhold til grunnlovsprosessen på Eidsvoll, eller bør byen anses som en provins uten innflytelse på de politiske hendelsene?

²⁰³ Andersen, "Teatret og Riksforsamlingen i 1814", 285.

²⁰⁴ Ibid., 281.

²⁰⁵ Ibid., 291-293.

Kapittel 6. Metode og kilder

Denne avhandlingen er et *teater-historisk* prosjekt. Ufordringen er, som ved alle historiefaglige prosjekter, å fremskaffe tilgang til fortiden med nåtiden som utgangspunkt. I utgangspunktet hviler denne avhandlingen på et tradisjonelt historisk kildestudium av teaterhendelsene i Trondhjem i perioden 1790–1814. Den overordnede metodiske tilnærmingen er imidlertid ikke å rekonstruere enkeltforestillinger, men å ta utgangspunkt i de konkrete teaterhendelsene som byggesteiner i løpende praksiser, forstått ut fra en samfunnsmessig og teaterhistorisk kontekst som disse praksisene selv bidro til å konstituere. Denne konteksten blir redegjort for gjennom en sammensetning av etablerte kilder og historiografiske tekster, samt enkelte ukjente, eller hittil ubenyttede, kilder. De konkrete teaterhendelsene blir analysert enkeltvis, ut fra foreliggende kilder og andre forskeres arbeid med perioden.

De teaterhendelsene som legges frem i avhandlingen består av et utvalg på nær femogtyve prosent av det totale antallet kjente oppførte skuespill i tidsrommet 1790–1814. Bakgrunnen for dette utvalget vil det bli redegjort nærmere for i dette kapitlet. De teaterpraksisene som avdekkes og etableres gjennom analysene blir forstått på bakgrunn av historisk og etnologisk forskning og teori om samfunnsutvikling, identitetsdannelse og offentlighetsperspektiver i perioden. Teaterhendelser, teaterpraksis og kontekst blir dermed forstått som del av en pågående utvekslingsprosess, ut fra en konstruktivistisk orientert historisk forståelse.

6.1. Teaterhendelsen

Min forståelse av uttrykket “teaterhendelse” støtter seg til Thomas Postlewaits arbeid med event-begrepet. Postlewait understreker at teaterhendelsen og konteksten må forstås i et diakront, eller historiserende, perspektiv.²⁰⁶ Kontekst består ikke av statiske strukturer; både hendelse og sammenhengen den inngår i er ledd i historiske prosesser. Teaterhendelsen kan dermed forstås som ledd i en praksiskontekst, og som en inngang til denne praksisen. For å identifisere hendelsen må den ifølge Postlewait

²⁰⁶ Postlewait, *Theatre Historiography*, 100.

defineres ut fra tilgjengelige kilder.²⁰⁷ Et aktuelt poeng i så måte er forholdet mellom den enkelte forestilling og alle forestillinger som inngår i samme *produksjon* eller oppsetning.²⁰⁸ Alle kjente produksjoner i Trondhjem i perioden omfattet 1-4 forestillinger som fulgte tett på hverandre. I denne avhandlingen vil en teaterhendelse bli forstått som en produksjon, uavhengig av hvorvidt én eller flere forestillinger er kjent. Når et skuespill ble satt opp på nytt i en etterfølgende eller senere teatersesong vil dette regnes som en ny produksjon.

Postlewait fremhever hvordan flere ulike former for *dobbelthet* (doubling) kjennetegner teaterhendelsen. Han fremhever teaterhendelsens særlige estetiske fordobling; forestillingen både *presenterer* faktiske, historiske handlinger i konkret tid og rom (aktørenes handlinger på scenen), samtidig som den *representerer* fiksjonelle handlinger.²⁰⁹ Gjennom representasjonen refererer forestillingen både eksplisitt til selve fiksjonshandlingene og – gjennom mimesis – til verden utenfor. Dette setter teaterhendelsen i en særstilling som historisk kilde, som både estetisk og historisk hendelse. Postlewait vektlegger nødvendigheten av at forskeren evner å forholde seg til begge, både gjennom oppmerksomhet mot formale og kontekstuelle aspekter.²¹⁰

Denne fordoblingen i teaterhendelsen utgår, ifølge Postlewait, fra forholdet mellom teatertekst og “forestillingstekst”, der den dramatiske teksten er statisk mens forestillingsteksten er ny for hver oppsetning.²¹¹ Dette forholdet utgjør i seg selv en fordobling. Selv om teaterhistorikerens hovedinteresse ligger i den oppførte forestillingen, er teksten en viktig kilde, for eksempel til mulige sceniske praksiser. Sammen med annen dokumentasjon kan teaterhistorikeren studere dramateksten og forestillingen simultant: “Instead of keeping the dramatic text and the performance text separate, we slide back and forth between them as we gather information.”²¹²

Perspektivet er heller ikke begrenset til estetiske eller tekniske forhold:

Even though we are primarily attempting as theatre historians to reconstruct the specific performance text or event [...] we may discover in the dramatic text

²⁰⁷ Ibid., 110, 112.

²⁰⁸ Ibid., 128.

²⁰⁹ Ibid., 119.

²¹⁰ Ibid., 119, 126.

²¹¹ Ibid., 119.

²¹² Ibid., 125.

(e.g. the characters and themes of the play) certain potential clues that may reveal not only how the performance event was realized but also what it meant in its time and place.²¹³

Dermed åpner Postlewait for at skuespillteksten, forstått i en forestillingskontekst av tid og sted, kan være en kilde til videre meningsperspektiver innenfor denne konteksten. Skuespilltekstenes dobbelthet er både en henvisning til de konkrete *teaterforestillingerne* de var en del av, og til en mental *forestillingsverden*.²¹⁴

6.2. Skuespillteksten som inngang

I forordet til sin drama- og teaterhistorie peker også Erika Fischer-Lichte på det nære forholdet mellom teater og tekst i europeisk teaterhistorie.²¹⁵ Samtidig som hun stiller seg solidarisk med den etablerte forståelse innen teatervitenskapen om at teater ikke er “oppført tekst”, hevder hun at: “This insight is not threatened by the suggestion that in European theatre, [...] drama and performance often belong closely together, that the drama – according to one’s perspective – is the pattern or material of any performance.”²¹⁶ Dermed forfekter hun en forståelse av at teksten dannet mønster for den historiske forestillingen – slik forestillinger som en praksis dannet mønster for den enkelte teatertekst.

Ut fra den speilende funksjonen postulerer Fischer-Lichte samtidig en uløselig forbindelse mellom teatret og dannelsen av identitet. Dermed åpner hun for at de dramatiske tekstene kan studeres som en inngang til det historiske teatrets funksjon i relasjon til dannelsen av identitet. I likhet med Greenblatt avviser imidlertid også Fischer-Lichte forståelsen av teatret som en ren avbildning av en sosial virkelighet. Teatret kan innta mange ulike posisjoner i forhold til sin tids virkelighet. Det kan kritisere, korrigere og idealisere, bekrefte eksisterende identiteter, undergrave dem, mane til nye, mobilisere til endring eller forbli utopi eller skremmebilde.

Dermed har Fischer-Lichte skissert en teaterhistorisk metode: Den dramatiske teksten som inngang til en periodes håndtering av spørsmålet om identitet. Hun advarer

²¹³ Ibid.

²¹⁴ Ibid., 150.

²¹⁵ Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theatre*, 4–5.

²¹⁶ Ibid., 5.

imidlertid mot metodiske utfordringer som ligger innbygd i en slik tilnærming. En sentral innvending er at det er nær sagt umulig å sammenligne identitetene som ligger nedfelt i dramateksten med publikums faktiske identitetsforståelse. For i størst mulig grad å komme dette problemet i møte, tilrårer hun en bredest mulig bruk av supplerende kilder som kan knyttes til tilskuernes identitetsforståelse: “witness accounts on the social status of the theatre [...], documents of reception and all kinds of accounts which deal with the problem of identity.”²¹⁷ Fischer-Lichte knytter disse supplerende kildene direkte til nødvendigheten av en sosial- mental- og kulturhistorisk betraktningmåte. Min egen metodiske intensjon er å belyse de dramatiske tekstene innenfor teaterhendelsens og teaterpraksisens kontekstuelle ramme, ut fra tilgjengelige supplerende kilder og en generell belysning av Trondhjems teaterpraksis. Ettersom kildesituasjonen er begrenset, særlig i forhold til resepsjon, er problematikken Fischer-Lichte peker på et forhold jeg uansett må arbeide innenfor, snarere enn prøve å komme bort fra. Ikke desto mindre vil jeg stadig hevde verdien av å betrakte de dramatiske tekstene som kilder til hvilke verdier, identiteter og sosiale energier teatret var med på å sirkulere.

Det andre problemet Fischer-Lichte tar opp, er utfordringene knyttet til kildekritikk av det som måtte finnes av resepsjonsbeskrivelser. Er det overhodet mulig å si noe bestemt om hvorvidt teatret i det enkelte tilfelle faktisk ble, eller hadde potensial til å bli, et *liminalt rom* – altså et sted hvor en transformasjon av identiteter kunne finne sted?²¹⁸ Hun innrømmer at dette er et spørsmål som bare vil kunne diskuteres ut fra sporadiske enkelttilfeller. Denne begrensningen gjør seg også gjeldende i forhold til mitt forskningsfelt, og er dermed noe av bakgrunnen for at jeg har valgt å orientere meg mot Greenblatts begreper om sirkulering av sosiale energier i teatret, snarere enn mot Fischer-Lichtes “liminalitet” og “transformasjon”. Etter min oppfatning er det innenfor en slik spørsmålsramme at de dramatiske tekstene, i lys av en teaterpraktisk og samfunnsmessig kontekst, har sitt største potensial for å kunne bidra med fruktbar innsikt. Nødvendigheten av kildegransking, slik Fischer-Lichte peker på, er imidlertid den samme.

²¹⁷ Ibid., 6.

²¹⁸ Ibid.

6.3. Kilder og kildegransking

Alle historisk orienterte vitenskaper har det grunnleggende problem at fortiden er forgangen og ikke umiddelbart tilgjengelig for forskerens blikk. Vår eneste vei til fortiden går via dens levninger eller spor. Å kunne vurdere for deretter å dra nytte av disse sporenes kildeverdi, er en metode av grunnleggende betydning for de historiske vitenskapene, men som i seg selv reiser teoretiske og praktiske problemstillinger. I mitt arbeid med kildene i denne avhandlingen har jeg tatt utgangspunkt i historikeren Knut Kjeldstadli's mye brukte utgivelse *Fortida er ikke hva den en gang var* (1999) og hans punkter om bestemmelse av kildenes opphav, funksjon, innhold og vitenskapelige brukbarhet.²¹⁹ Den kildekritiske refleksjonen vil delvis komme til uttrykk i de nedenstående avsnittene som presenterer de ulike kildene, og delvis i de empiriske og analytiske gjennomgangene av kildestoffet i avhandlingens del II og III.

Kildegransking hviler imidlertid på den forutsetning at det overhodet finnes spor med kildeverdi for det man ønsker å undersøke. For den tidlige teaterhistorien i Trondhjems vedkommende er mange sentrale kilder etter alt å dømme gått tapt. Ingen har funnet arkiver og protokoller fra Det forenede dramatiske Selskab, selv om disse en gang har eksistert, ifølge lovene. Når det gjelder Det dramatiske Interessentskab, er det ukjent hva som kan ha eksistert av regnskaper, protokoller, kontrakter, abonnementsoversikter og så videre. Ikke noe av dette har vært kjent for ettertidens teaterhistorikere. Det var heller ingen tradisjon for offentlig teaterkritikk i Norge i perioden. For tiden før 1800 er kildene enda færre.²²⁰ Samtidige avbildninger av spillsteder, teaterlokaler eller forestillingssituasjoner finnes heller ikke.

Denne situasjonen er imidlertid alt annet enn enestående innen teaterhistorien. Shakespeareforskningen er et eksempel på et felt hvor de empiriske kunnskapshullene er mange.²²¹ De "manglende" faktaopplysningene har stimulert forskningsstrategier

²¹⁹ Knut Kjeldstadli, *Fortida er ikke hva den en gang var: En innføring i historiefaget* (Oslo: Universitetsforlaget, 1999), 175–181.

²²⁰ Det skal påpekes at mulighetene for ytterligere funn på dette området ennå ikke er uttømt. Arkivmaterialet etter familien von Schmettow som finnes i Statsarkivet i Trondheim er for eksempel av betydelig omfang, og det kan ikke utelukkes at det her finnes mer informasjon om familiens teatervirksomhet. En gjennomgang av dette materialet har imidlertid ligget utenfor dette forskningsprosjektets målsetning og ressurser.

²²¹ I den såkalte opphavsdebatten har opplevelsen av tvil og ubesvarte spørsmål omkring Shakespeares person fungert konstituerende for en egen underkategori av shakespeareforskning – *authorship studies*.

tilpasset denne situasjonen. Dette har gitt innovative eksempler på muligheten av å rekonstruere en materiell og strukturell kontekst for et objekt som selv har etterlatt seg få direkte spor, og slik kaste nytt lys over dette. Shakespeareforskningen har vært en inspirasjon til mitt arbeid med de trondhjemske teaterhendelsenes kontekst.²²² Selv om vår manglende direkte viten om hendelsen står der som et tomrom – et sigarett hull i kjolestoffet – så kan veven rundt, teksturen, trådgangen, materialer og mønster la seg rekonstruere. Noen ganger kan en rekonstruksjon av konteksten si vel så mye om helheten som om vi bare hadde sittet med selve stoffbiten, uten resten av kjolen. Dette er en tenkemåte som kan knyttes til et konstruktivistisk vitenskapsteoretisk perspektiv. Overført til Trondhjems tidlige teaterhistorie åpner en slik tenkemåte for muligheten av å etablere en gyldig og bredt fundert forståelse for teatrets funksjon i samtiden, ut over en konstatering av rent objektive forhold.

6.3.1. Etablerte kilder

Tidligere teaterhistorikere, primært Hornemann og Jensson, gjorde begge en betydelig innsats for å avdekke og systematisere mest mulig materiale om Trondhjems tidlige teaterhistorie.²²³ Mitt eget forskningsarbeid tar utgangspunkt i det samme materialet som Jensson bygger på. Avisannonser og andre innrykk utgjør en stor del av dette materialet, som også rommer dagbøker, brev og reiseskildringer, dokumenter som leie,- kjøpe- og tinglysningskontrakter, og personalhistoriske opplysninger, i tillegg til “tradisjonen”. Gjennom arbeidet med avhandlingen har jeg kunnet betrakte den etablerte forståelsen av kildene med et fagkritisk blikk. Dette kan i sin tur bidra til en mer nyansert og historisk kontekstualisert faglig innsikt.

Jeg har ikke sett det som min primære oppgave å foreta en kritisk gjennomgang av det kjente materialet slik det blir presentert av Hornemann og Jensson. Jeg har likevel gjennomgått de fleste av de sentrale kildene som legges frem. Jeg har studert avisannonser, -omtaler og -innlegg fra Trondhjem, Christiania og København, samt selskapslover, reiseskildringer og dagbøker. Denne gjennomgangen har bidratt til ny kunnskap på to måter. For det første gjennom at tidligere ikke oversatte, eller feil

²²² Se for eksempel den innsiktsfulle beskrivelsen av nabolaget rundt en av Shakespeares adresser i London: Charles Nicholl, *The Lodger: Shakespeare on Silver Street* (London: Allen Lane, 2007).

²²³ I noen tilfeller er Jenssons kilder ikke identifiserbare, ut over en generell henvisning til arkiver etc. Dette gjelder særlig personalhistoriske opplysninger. Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 267–269.

oversatte, kortere og lengre passasjer fra reiseskildringer og dagbøker er kommet for dagen og har bidratt med nye enkeltopplysninger og perspektiver. Og for det andre gjennom at jeg systematisk har lest de etablerte kildene som del av den kulturhistoriske konteksten rundt teaterforestillinger, med tanke på spor etter praksiser rundt forestillingene. Disse har dermed fått fornyet betydning som kilder til teatervirksomhetens estetiske og sosiale funksjonsmåter.

En bestemt del av materialet står i en kildekritisk særstilling. Dette gjelder de opplysningene som bare eksisterer blant Johan Leberecht Hornemanns innsamlede materiale, den såkalte "Traditionen". Dette materialet skal ha hatt sin opprinnelse i minner og sosiale overleveringer. Det er umulig å bekrefte eller avkrefte mange av disse opplysningene. Knut Kjeldstadli peker på de problematiske sidene ved minner og tradisjon som kilder, som feilerindringer og forskerens (i dette tilfelle Hornemanns) eventuelle påvirkning.²²⁴ Han påpeker imidlertid også fordelene, deriblant verdien av "*opplysninger som ikke finnes andre steder.*"²²⁵

Den tradisjonelle kildegranskingen har fokus på å avklare en kildes troverdighet og forutsetninger for å kunne etablere fakta.²²⁶ Her ligger en favorisering av "objektive" forhold og kilder. Den britiske teaterhistorikeren Jacky Bratton har utfordret et slikt empiristisk orientert kunnskapssyn.²²⁷ Bratton argumenterer for en utvidet kildeforståelse som gjør det mulig også å inkludere kildemateriale av usikker pålitelighet, som minner og anekdoter.²²⁸ Disse kildene representerer en subjektivt erfart kulturell og sosial virkelighet, og kan gi tilgang til andre nivåer av "indre" historisk sannhet enn tradisjonelt etablerte fakta.²²⁹ Ut fra en slik tilnærming vil jeg betrakte Hornemanns eller tradisjonens opplysninger som *potensielle sannheter* så lenge de ikke imøtegås av motstridende dokumentasjon. Med utgangspunkt i min egen kritiske gjennomgang av Hornemanns manuskript, vil jeg derfor opprettholde tradisjonens plass i det empiriske grunnlaget for min teaterhistoriske forståelse.

²²⁴ Kjeldstadli, *Fortida er ikke hva den en gang var*, 196.

²²⁵ *Ibid.*, 195. Kjeldstadlis utheving.

²²⁶ *Ibid.*, 180.

²²⁷ Jacky Bratton, *New Readings in Theatre History* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003).

²²⁸ *Ibid.*, 95.

²²⁹ *Ibid.*, 103.

6.4. Repertoaret som kilde

I denne avhandlingen utgjør skuespillrepertoaret den mest sentrale kilden til ny innsikt i Trondhjems tidlige teaterpraksis. Selv om repertoaret i det vesentligste har vært kjent gjennom tidligere kartlegginger, har det ikke tidligere vært gjort noe forsøk på en systematisk og/eller analytisk gjennomgang av dette materialet som ledd i denne praksisen. Det er da også grunn til å spørre om hva slags kildestatus det trykte repertoaret kan inneha.

Med unntak av to skuespill av Johan Nordahl Brun er hele repertoaret skrevet innenfor en annen teaterkontekst enn den trondhjemske. Og samtlige stykker forelå, trykt eller uttrykt, før den aktuelle teaterhendelsen. De kan dermed ikke leses som tradisjonelle primærkilder til de konkrete forestillingene.²³⁰ Selv om datidens praksis generelt var teksttro, kan praktiske forhold ha ført til at teksten ble modifisert som ledd i en scenisk realisering.²³¹ En skrevet tekst kan dessuten aldri romme helheten i en teaterforestilling; den fanger ikke opp det talte språket med dets ulike intonasjoner, uttale, rytmer, klang og følelsesuttrykk. Den kan heller ikke romme de visuelle elementene, kulissenes illusjonsskapende virkning i flakkende lysskjær, annet enn som knapt skisserte anvisninger. Og den fanger ikke opp skuespillernes skikkelser og bevegelser, samspillet dem imellom eller tilskuernes reaksjoner i salen. Varmen fra kropp og levende lys, lukten av pudder og malt lerret, lyden av skritt over knirkende gulvbord og raslende kjoler forblir stumme anelser mellom gamle tekstlinjer på bløtt papir.

Teaterforestillinger oppstår imidlertid ikke i et historisk vakuum. Som sosial og kunstnerisk hendelse er teaterforestillingen informert av forutgående forestillinger. Aktører, dramatikere og publikum befinner seg innenfor en etablert eller ny, bredt fundert eller marginal *teaterpraksis*, hvor ikke bare forestillinger, men også tekstproduksjonen informeres av konvensjoner og tradisjoner. Samtidig som vi gransker en enkelt forestilling, gransker vi også dens plass i en helhet. Generell kunnskap om perioden eller konteksten er derfor en nødvendig forståelsesramme for

²³⁰ Kjeldstadli, *Fortida er ikke hva den en gang var*, 177.

²³¹ Ett sannsynlig slikt tilfelle er observert i forbindelse med Det forenede dramatiske Selskabs oppsetning av *Henrich den Fierdes Jagt*. Se avsnitt 18.1.

den enkelte forestillings betydning. Slik må forståelsen av den historiske forestillingen funderes i en hermeneutisk prosess, hvor forskerens periodekunnskap bidrar til å fylle ut kunnskapshullene om den enkelte teaterhendelsen, samtidig som granskingen av forestillingen kan tilføre ny kunnskap om periodens praksis.

Skuespillteksten hadde en sterkt formativ virkning på estetiske og verdimeslige aspekter av teaterhendelsen, og den representerer slik et viktig vindu inn til den historiske forestillingen slik den *kun* ha vært. Forestillingen som er innskrevet i teksten, med sceneanvisninger, rollefigurer og handlingsforløp, utgjør dermed på samme måte som “tradisjonen” en *potensiell* variant av den historiske teaterhendelsen. Svært ofte er denne også den eneste varianten det overhodet finnes kildebelegg for. I tillegg til at repertoaret i seg selv er en sentral kilde til teaterhistoriske praksiser, representerer også valget av det enkelte skuespill en kilde til viten om hva slags vurderinger teaterutøverne foretok.

6.4.1. Omfang og materialitet

Hoveddelen av de oppførte skuespillene er kjent fra avisannonser. Dette gjelder forestillinger i Det offentlige Theater, inkludert benefiser og veldedighetsforestillinger. Andre kilder, som avisomtaler, epiloger, personlige nedtegnelser og rollehefter har i tillegg gitt kjennskap til nitten skuespilltitler fra private forestillinger før 1815. Ut fra mine samlede opplysninger ble 101 ulike, identifiserte skuespill satt opp i Trondhjem i perioden 1790–1814 av fastboende dilettanter og delprofesjonelle.²³² Med noen få enkeltunntak kan alle forestillinger spilt etter 1800 knyttes enten til Det forenede dramatiske Selskab eller til Det offentlige Theater.²³³ Noen av stykkene ble oppført flere ganger, dels av ulike grupperinger. 83 skuespilltitler kan knyttes til Det offentlige Theater, minst 14 (her er kildesituasjonen noe mer usikker) til Det forenede dramatiske Selskab, og 3 eller 4 til private dilettanter før 1800.

22 av skuespillene var skrevet av dansk-norske dramatikere, inkludert 4 komedier av Holberg. Majoriteten av repertoaret var dermed utenlandsk, i tråd med tidens

²³² Med unntak av en benefise i 1804 for den profesjonelle teatermannen Johan Peter Strömberg, som en tid residerte i byen. *Adresseavisen*, No. 12, 10.02. 1804.

²³³ Unntakene er en privat forestilling initiert av familien von Schmettow i 1807, en offentlig forestilling gitt av ekteparet Sternberg samme år, samt et par veldedighetsforestillinger.

kontinentale strømminger og repertoaret ved Det kongelige Theater i København. Av disse igjen var et klart flertall, 55 skuespill, tyske.²³⁴ Her står August von Kotzebue (1761-1819), sin tids mest produktive og spilte dramatiker, i en særstilling; 26 av skuespillene har hans navn på tittelbladet, altså en fjerdedel av det totale kjente repertoaret. August Wilhelm Ifflands (1759-1814) stykker innehar en solid andreplass med 11 oppførte stykker. For øvrig er 18 av skuespillene franske, fire opprinnelig engelskspråklige og to italienske. Lengden varierer fra korte enaktere til fulle femakters skuespill på inntil 200 trykte sider. Femakters-strukturen er klart den best representerte.

Jeg har valgt å lese utgaver som sannsynligvis lå til grunn for de historiske oppsetningene, ut fra forholdet mellom trykkeår og oppførelsesdato. Et stort flertall av skuespillene (76) er lokalisert i Gunnerusbiblioteket i Trondheim, med tidligere trykkeår enn kjent spilleår. To skuespill har jeg ikke klart å lokalisere i sentrale skandinaviske biblioteker.²³⁵ Ett skuespill er funnet i Nasjonalbiblioteket, fire i Universitetsbiblioteket i Oslo og 18 i Det Kongelige Bibliotek i København.

Majoriteten av skuespilltekstene i Gunnerusbiblioteket kan via innbinding og stempler knyttes til teaterdirektør Gustav Wilhelm Selmers (1814-1875) boksamling. Selmer kjøpte teaterbygningen i Trondhjem med inventar i 1839, og fikk slik hånd om Det dramatiske Selskabs bibliotek. Et stort antall av skuespillene bærer påskriften DFDS/D.F.D.S./dfdS på tittelbladet. Mange av Gunnerusbibliotekets eksemplarer er dermed ikke "bare tekst", de er også artefakter fra Trondhjems tidlige teaterhistorie. Enkelte rommer sporadiske notater av ulik karakter.²³⁶

²³⁴ Noen få stykker er utgitt som resultat av omarbeidelser av dramatikerne av annen nasjonalitet enn originalforfatteren. Ettersom det enkelte stykkes nasjonale opphav ikke er et sentralt poeng i avhandlingen, har jeg i denne oppsummeringen foretatt pragmatiske valg for en forenklet kategorisering.

²³⁵ Det første av disse, *Fidelle och Constant eller Kärlekens Tempel* av ukjent forfatter, skal ha vært den egentlige tittelen til divertissementet *Samor og Zulime eller Kierlighedens Tempel* som ble annonsert som en benefise i 1804. Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 42. Se ellers avsnitt 14.2. Kotzebues *Den Forvildede* kjennes bare fra annonse i *Adresseavisen*, No. 96, 30.11. 1813.

²³⁶ Mange av skuespillene i Gunnerusbibliotekets samling merket DFDS kan ikke knyttes til kjente oppførelser. Selskapets tidlige repertoar er riktignok for det meste ukjent. En systematisk gjennomgang av Gunnerusbibliotekets teatersamling kunne trolig ha gjort det mulig å rekonstruere betydelige deler av selskapets bibliotek.

6.4.2. Utvalg og bortvalg

Skuespillene representerer et materiale av betydelig omfang. Jeg arbeidet opprinnelig med å definere gode utvalgskriterier for å kunne velge ut et mer håndterlig antall skuespill for nærmere analyse. Jeg fant det imidlertid vanskelig å velge bort materiale uten å ha kunnskap om det. Selv om en grov kartlegging av de aktuelle dramatikerne ga enkelte indikasjoner på potensiell tematikk, oppdaget jeg raskt at det ikke fantes åpenbare eller pålitelige ytre markører som pekte på hvilke skuespill som best kunne bidra til å kaste lys over mine forskningsspørsmål.

Den metodiske løsningen ble derfor å gjennomgå samtlige skuespill og foreta en grovsortering. Dette betyr i praksis at jeg har lest alle stykkene, med et gradvis mer øvet blikk for seleksjonen av dem som tydeligst rommet tematikk, verdisyn og virkemidler relatert til avhandlingens problemstilling. Etter en analytisk “bredspektret” kartlegging av tematiske og formmessige strukturer i alle stykkene, er 24 presentert i avhandlingen. Utvalget er foretatt ut fra en ambisjon om å presentere både tematiske og formmessige ytterpunkter, samt trekk som er representative for større deler av repertoaret. I tillegg har teaterhendelsens kontekst spilt inn. De dansk-norske stykkene har fått en fremtredende plass, med 10 titler. Dette kan delvis forklares ut fra tematisk orientering. Den virkelighetsforståelsen som uttrykkes gjennom dansk-norsk dramatik er også av stor interesse i forhold til teatrets funksjon i en dansk-norsk by, og kan dessuten ha hatt en særlig påvirkningskraft i forhold til publikums og utøvers konstituering av sitt syn på staten. Denne delen av repertoaret kan også forventes å romme forventninger til sceniske konvensjoner i Danmark-Norge.

I et utvalg ligger nødvendigvis også et bortvalg. Jeg har ikke forsøkt å gi en representativ fremstilling av repertoaret sett under ett, og har valgt bort skuespill som i liten grad tematiserer diskurser med relevans for problemstillingen. Blant disse er mange formelpregede stykker, hvor en lett gjenkjennbar, repetitiv struktur understreker et moralsk poeng eller skaper komiske effekter. Jeg har også valgt bort majoriteten av “rene” lystspill med fokus på kjærlighetsintriger innenfor statiske sosiale strukturer. Tilsvarende konservative strukturer, som først og fremst representerer klassisistiske idealer og verdinormer forbundet med *l'ancien régime*, er i midlertid også representert i flere av de skuespillene som er kommet med i avhandlingen.

Et perspektiv jeg beklager å ha valgt bort, er skuespillenes konstituering av kjønn. Dette er et sentralt tema i flere stykker, dels eksplisitt og dels i form av nedlagte strukturer som sceneanvisninger, rolletyper og moral. Når jeg ikke har åpnet for dette perspektivet i særlig grad, er det en pragmatisk avgjørelse ut fra avhandlingens omfang og nødvendigheten av å tilstrebe et tematisk fokus.

6.4.3. Lesestrategi

Jeg har bare i mindre grad lagt vekt på å vurdere de enkelte stykkene litterært og sjangermessig, selv om jeg tidvis trekker veksler på etablert dramahistorie og eksisterende analyser av enkeltstykker. Jeg har tilsvarende viet begrenset oppmerksomhet til formale aspekter og strukturer, og da primært ut fra et teaterpraktisk perspektiv. Det ligger heller ingen etablert metode for litterær eller dramaturgisk analyse til grunn for min lesning. Jeg har ikke forholdt meg til oversettelsesproblematikk, men bevisst tatt utgangspunkt i de danske oversettelsene slik de forelå. Stykkene er blitt lest som del av en produksjonskontekst, ut fra den forutsetning at man arbeidet innenfor en tekstorientert tradisjon hvor teksten dannet mønster og materiale for teatret. Slik har jeg også prøvd å lese stykkene på to nivåer samtidig (jfr. skuespilltekstenes dobbelthet). I samspillet mellom min lesning av teaterteksten og min kunnskap om den konkrete eller generelle konteksten, induseres to lesenivåer. Det ene omfatter rollefigurenes fiksjonsverden og verdisystem – den dramatiske fabelen og dens etiske aspekter. Det andre omfatter de agerende trondhjemsborgerne blant sine lerretskulisser – teateraktørene og teaterproduksjonens kontekstuelle og estetiske aspekter. Begge disse nivåene – representasjon og presentasjon – var til stede i teaterpraksisen, og som Postlewait påpeker er det teaterhistorikerens utfordring å operere med et dobbeltblikk som kan ta inn begge.

Når jeg har prøvd å forholde meg til teksten som et sentralt element i en teaterhendelse, vil det si en sosial hendelse. Den britiske teaterhistorikeren David Wiles skriver i innledningen til sin bok *Theatre and Citizenship* (2011): “It is my broad argument in this book that we should avoid interpreting theatre as a channel whereby a playwright conveys a predetermined message to a receiver, but should try to

see a play as a shared experience made by all its participants.”²³⁷ Wiles fremholder at teateropplevelsen skaper en følelse av solidaritet eller fellesskap blant publikummerne, som igjen kan knyttes til deres forståelse av *citizenship* eller borgerskap, og som bidrar til å skape *community*, altså samfunn, eller offentlighet.

Med Wiles’ tilnærming som forbilde har jeg lest skuespilltekstene ut fra deres funksjon i en sosial teaterhendelse, som ledd i en kollektivt meningskonstituerende praksis.

Hensikten har dermed vært å studere hvordan noen sentrale tematikker og fremstillingsmåter ble forvaltet i en performativ diskurs på Trondhjems teaterscener.

I gjennomgangen av de enkelte teaterhendelsene presenterer jeg først den historiske konteksten og kildene og gir en fremstilling av det enkelte skuespillet på handlingsnivå. Deretter foretar jeg en analyse av stykkets tematiske tendens og virkemidler, og diskuterer teaterhendelsens mulige sosiale funksjon med utgangspunkt i hva som er kjent om dens kontekst. De ulike analysene vektlegger ulike estetiske og kontekstuelle aspekter og disses betydning for stil og resepsjon, både ut fra det enkelte stykkets særtrekk og hvilken informasjon om konteksten jeg har hatt tilgjengelig.

6.5. Rollehefter

Gunnerusbibliotekets teatersamling rommer også en betydelig samling med utskrevne (håndskrevne) *rollehefter*. Disse ble brukt til innlæring av enkeltroller. Rolleheftene er profesjonelt utskrevet og bevart i mer eller mindre komplette sett.²³⁸ Disse stammer også fra Selmers samling, og har dermed så vidt vites vært oppbevart i byens gamle teaterbygning. Heftene utgjør en ikke uttømt kunnskapskilde om den tidlige teateraktiviteten i Trondhjem, men har bare unntaksvis noen form for datering. En sikrere tidsfastsettelse kunne ha bidratt til å øke vår viten om særlig Det forenede dramatiske Selskabs tidlige repertoar. Flere av rolleheftene ser også ut til å ha vært benyttet av Det offentlige Theaters skuespillere, noe som kan tyde på at rolleheftene kan ha vært blant gjenstandene Det forenede dramatiske Selskab skal ha kjøpt fra Det

²³⁷ David Wiles, *Theatre and Citizenship: The History of a Practice* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 36.

²³⁸ Spesialsamlingene ved Gunnerusbiblioteket tok nylig initiativ til å listeføre samlingen av rollehefter, noe som har vært en betydelig lettelse for mitt arbeid.

offentlige Theater etter 1814.²³⁹ Mange rollehefter er for øvrig påført navn som kan knyttes til “det bigumske teaterselskap”, som ble engasjert til å spille i Det forenede dramatiske Selskabs nye teater i 1829. Skuespillere herfra holdt forestillinger i Trondhjem frem til 1834.²⁴⁰

Rolleheftene representerer et stort materiale, og jeg har bare gjennomgått hefter til skuespill som er bekreftet satt opp i perioden. Forholdet mellom originaltekst og rollehefte er potensielt interessant, særlig i forhold til endringer, utelatelser og så videre. Jeg har imidlertid bare hatt anledning til å foreta stikkprøver, som i all hovedsak tyder på at rolleheftene vanligvis ble skrevet av uten vesentlige endringer, selv om enkelte forekommer. Rolleheftene har imidlertid i flere tilfeller også tilleggsinformasjon i form av ulike notasjoner. Disse inkluderer små “skriblerier” og regnestykker det er vanskelig å fastslå betydningen av, små tegninger og notasjoner om rekvisitter. Enkelte sett har navn på rollehavere notert på forsiden, noe ikke minst Liv Jensson har benyttet seg av. Jeg har i enkelte tilfeller også funnet navn på rolleinnehavere som ikke er notert av Jensson. I noen få tilfeller finnes komplette oversikter over rolleinnehavere.

6.6. Materialitet i praksis

Et siste, mer intuitivt ledd i min kildemessige tilnærming til perioden skal også nevnes her. Ut fra ønsket om en form for nærhet til den livsverden og det miljø som omga de for lengst henfarnede aktørene i Trondhjems tidlige teaterliv har jeg underveis i arbeidet med avhandlingen systematisk oppsøkt utstillinger, bygninger og kunstprodukter av materiell og kontekstuell relevans. I den grad det har vært praktisk mulig, har jeg prøvd å eksponere meg for ulike presentasjoner av perioden i form av bruksgjenstander, draktskikk og kunstuttrykk. At forskningsperioden har falt sammen med tiden frem mot feiringen av grunnlovsjubileet 2014, har ført til at uvanlig mange relevante utstillinger har vært tilgjengelige. Som deltaker i det tverrdisiplinære forskningsprosjektet pArts ved NTNU (Performing arts between dilettantism and professionalism - Music, theatre and dance in the Norwegian public sphere 1770-1850) har jeg også selv fått anledning til å prøve ut musikalske praksiser og

²³⁹ Se avsnitt 15.1.

²⁴⁰ Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 112-120, 251-252.

dansepraksiser fra perioden. Faglige forbindelser med det britiske forskningsmiljøet RAPPT (Research into Amateur Performance and Private Theatricals) har også gitt flere anledninger til å erfare dette miljøets delvis praksisbaserte forskning i periodens diletantteater.

Dette forsøket på å erverve en bred periodeforståelse som går ut over den tradisjonelle realhistoriske, en forståelse som også involverer egen kropp og sanser, har representert en viktig faglig merverdi til det tradisjonelle forskningsarbeidet. Økt faglig innsikt og personlig engasjement har slik vært viktige medvirkende drivkrefter i forskningsarbeidet. Samtidig som fortiden aldri kan erfares "autentisk", har en utforsking av erfaringsområder og praksiser ut over det som er tekstlig tilgjengelig representert en viktig faglig impuls. Det går slik en direkte forbindelse mellom mitt historiske forskningsarbeid og tradisjonen for en praktisk-teoretisk faglig tilnærming ved drama/teater-seksjonen ved Institutt for kunst- og medievitenskap ved NTNU.

Under arkivarbeidet med rollehefter på Gunnerusbiblioteket avdekket jeg for øvrig et par enkeltdokumenter som tidligere ikke har vært beskrevet, deriblant et dokument med detaljer vedrørende en ellers ukjent oppsetning (avlyst?) i Det forenede dramatiske Selskab i 1822 av *Besøget eller Lyst til at Glimre*.²⁴¹ Jeg fant også noen små "dokumenter" som later til å ha vært brukt som teaterrekvisitter; heriblant to "brev" som inngår i handlingen i *Juliane von Lindorak*, satt opp på Det offentlige Theater i 1806 (fig. 3-4).²⁴² Dette er høyst trolig de eneste kjente levningene fra Det offentlige Theaters for lengst forsvunne scene, og de eldste eksisterende scenegenstander fra Trondhjems teaterhistorie. Disse små funnene er ikke av særlig betydning for mitt forskningsprosjekt, men de demonstrerer at det stadig er mulig å finne nye kilder til periodens teaterhistorie. På et annet nivå bærer de skjøre små "brevene" et lavmælt budskap til nåtiden fra de for lengst døde teateraktørene:

"Vi var her."

²⁴¹ Jonas Smidt, "Første Theaterprøve paa stykket Besøget eller Lyst til at glimre", (Upubl., 1822).

²⁴² Den siste rekvisitten var en "kontrakt" fra en oppsetning av *Kobbersmeden* av Det forenede dramatiske Selskab i 1822.

Del II: Fra fyrstespeil til borgerspill: Teater i 1790-årenes Trondhjem

Kapittel 7. Residenteater mellom selskapelighet og hoffkultur

Under den økonomiske høykonjunkturen i Trondhjem på slutten av 1700-tallet ble det i 1790-årene spilt teater i enkelte fremstående familiers hjem, innenfor en krets som omfattet ledende embetsmenn, enkelte også adelige, og velstående kjøpmenn. Denne teaterpraksisen var en del av periodens utbredte dilettantkultur, og familiemedlemmer opptrådte på scener i sine egne hus sammen med bekjente fra samme sosiale krets. Rammen for forestillingene var en livlig og kontinentalt preget selskapelighetskultur, og teaterhendelsen var gjerne knyttet opp mot en særskilt sosial anledning. Andre samværs- og underholdningsformer som bevertning, balldans og kanefart inngikk også i denne selskapeligheten. De opptredende og publikummerne tilhørte en felles omgangskrets av familie, bekjente, forretningsforbindelser og tilreisende, hvor forholdet mellom familieaktører og publikum var preget av deres sosiale roller som henholdsvis vertskap og gjester.

Denne teaterpraksisen har ingen selvstendig betegnelse, men er blitt omtalt som “amatørkomedie” og “privatteater”; overordnede kategorier som, i likhet med “dilettantteater”, også omfatter andre praksiser med andre kjennetegn.¹ Innenfor denne avhandlingen vil 1790-tallets dilettantteater i Trondhjem bli behandlet som en særskilt praksis, og jeg har dermed behov for en særskilt betegnelse. Med utgangspunkt i de konkrete historiske forholdene, hvor dilettantenes forestillinger fant sted i ledende innbyggerses gårder, som var av betydelig størrelse og samtidig viktige sosiale markører, vil jeg omtale dilettantteatret i Trondhjem på 1790-tallet som *residenteater*. Betegnelsen er valgt for å understreke den sterke tilknytningen til byens øverste sosiale sjikt, hvor man gjerne disponerte over flere eiendommer som også kunne ha representative funksjoner ut over det å være “private hjem”.

¹ Se for eksempel Øisang, *Teater i Trondheim*, 10.

Dilettantteater av denne typen, uten institusjonstilhørighet (som f.eks. skoleteater) eller en formelt organisert ramme (som dramatiske selskaper), er lite utforsket i norsk sammenheng. Denne avhandlingen representerer det første forsøket på en samlet teaterhistorisk gjennomgang av 1790-tallets teaterpraksis i Trondhjem. Jeg vil her både gjøre rede for de empiriske forholdene og sette disse inn i en analytisk sammenheng som kan bidra til å besvare avhandlingens problemstilling. Hvilke identitetsdannende diskurser og praksiser rommet residensteatret, og hvordan ble disse uttrykt gjennom organisering, tematikk og virkemidler?

Det eksisterende kildematerialet for residensteater er i det vesentligste begrenset til årene 1790–1799, skjønt et par kilder fra 1807 tyder på at virksomheten ble videreført i ulike former på begynnelsen av 1800-tallet. Ut fra den korte aktivitetsperioden og det begrensede kildetilfanget kan denne teaterpraksisen knapt betraktes som en institusjonalisert eller autonom kunstform, og jeg vil behandle den som integrert i andre, pågående praksiser og kulturelle former.

7.1. *Dramatis personae*

Etablert teaterhistorieskriving har uten unntak knyttet selskapeligheten og teateraktivitetene til mannlige familieoverhoder. Nærmere gransking av teaterhistorien har imidlertid vist at flere kvinner trolig var sentrale utøvere og pådrivere i likhet med sine ektemenn.² Den trondhjemske enearvingen Christiane (Stinchen) Anna Catharina f. Mølmann (1757–1820) giftet seg i 1778 med den tyske riksgreve Carl Jacob Waldemar von Schmettow (1744–1821), som i 1789 ble kommandant for det 2. Trondhjemske infanteriregiment. Grevinnen førte store næringsinteresser og eiendommer med seg inn i ekteskapet, blant annet den prektige Mølmannsgården ved Torvet i Trondhjem og lystgårdsanlegget Nedre Rotvold Gaard (omtrent der Høgskolen i Sør-Trøndelag i dag ligger). I begge disse gårdene har det vært innredet scener, og i 1790-årene ble det fremført teater og ballett. Både greven og grevinnen spilte roller. Døtrene Caroline Marie Georgine (1786–1862) og Amalia Ulrica (1791–

² Her kan kort nevnes for Det dramatiske Selskab i Christiania: Kammerherreinne Mathia Leuch f. Collett (1737–1801), Martine (Tina) Christine Sophie Collett f. Elieson (1764–1826) og Conradine Aamodt f. Hansteen (1780–1866), senere fru Dunker. For Det dramatiske Selskab i Bergen: Birgithe von Kühle f. Lykke (1762–1832). For Det forenede dramatiske Selskab i Trondhjem: Prostinne Anne Dorothea Wille f. Walther (1763–1822), Noline Roll f. Selmer (1802–1891) og grevinne Amalia Ulrica Trampe (f. von Schmettow 1791–1856).

1856) opptrådte også med teater og dans i første del av 1800-tallet. Grev von Schmettows far, den tyske riksgreve Waldemar Herman von Schmettau (1719–1785), hadde for øvrig også interesse for teater, og skal ha tatt initiativ til teateraktivitet blant sosieteteten i Christiania da han kom dit i 1764.³

Med årene skal von Schmettow forøvrig ha utviklet et antagonistisk forhold til sin eneste militære overordnede i byen; general Georg Frederik von Krogh (1732–1818). Von Krogh var av tysk offisersfamilie, kammerherre og fra 1788 nordenfjellsk kommanderende general og kommandant i Trondheim. Han var også en av Trøndelags største landeiere, og ble holdt for å være byens fremste mann. På samme måte som grev von Schmettow giftet han seg rikt, og det var via sitt første ekteskap med Elisabeth Schøller (1744–1763) han fikk tilgang til det store trepaléet i Munkegata – den nåværende Stiftsgården. Ettersom dette er en senere betegnelse, vil gården her bli omtalt som Schøllergården. Her ble det, trolig en gang i første halvdel av 1790-tallet, bygget en teatersal i andre etasje. Det er dokumentert at minst en av generalens to sønner, mest trolig Georg Friderich von Krogh (1777–1826), spilte her.⁴ Generalens eldste sønn fra første ekteskap, Stie Tønsberg Schøller von Krogh (1763–1817), som vokste opp i Danmark, var for øvrig aktiv i det vitale teatret i Odense på 1790-tallet.⁵ Også generalens niese, Helena Margretha Nicolina Antonetta Tillisch (1759–1844) sto på denne scenen. Det er imidlertid et åpent spørsmål hvorvidt generalen selv eller hans kone deltok i teateroppsetningene.

Referanser til teater på 1790-tallet er sporadiske. Bare noen få familier har vært nevnt som vertskap for teaterforestillinger, og av disse er det kun i familiene von Krogh og von Schmettow at en slik virksomhet kan dokumenteres.⁶ Noen få avisomtaler,

³ Jacob Nicolai Wilse, *Reise-Iagttagelser i nogle af de nordiske Lande: med Hensigt til Folkenes og Landenes Kundskab*, vol. 1 (Kjøbenhavn: Poulsens Forlag, 1790), 201.

⁴ Både formene Friderich og Frederik er i bruk om sønnen, født 1777. For å skille far og sønn, vil jeg her holde meg til Friderich.

⁵ Den daværende kammerjunker von Krogh var bl.a. teatrets direktør våren 1798, i tospann med grev Adam Frederik Trampe til Løgismose (1750–1807). Günther Hansen, *Das National-Theater in Odense: Ein Beitrag zur deutsch-dänischen Theatergeschichte*, red. Carl Niessen og Artur Kutscher, Die Schaubühne (Emsdetten: Verlag Lechte Emsdetten (Westf.), 1963), 166. Trampe var bemerkelsesverdig nok far til Frederik Christopher Trampe (1779–1832) som senere ble stiftamtmann i Trondhjem, giftet seg med Amalia Ulrica von Schmettow og ble direktør i Det forenede dramatiska Selskab, og som kom i langvarig konflikt med general von Krogh.

⁶ Ifølge Liv Jensson skal lokalhistorikeren Olaus Schmidt en gang ha fått se håndskrevne teatertekster som visstnok stammet fra familien Knudtzons gård i Søgaden (Kjøpmannsgata). Høsten 1816 ble det annonsert en auksjon over "en komplet Theater Indretning" i denne gården, men denne kan også

reiseskildringer og dagbokoppteignelser er blant de viktigste kildene. Andre opplysninger er funnet i trykte dedikasjoner, forord, epiloger og avisannonser som etterlyser gjenglemte gjenstander. Ut fra dette materialet vet vi at repertoaret omfattet teatersjangre som skuespill, syngespill, pantomime og ballett. Det meste av kildematerialet er imidlertid relatert til de tekstbaserte sjangrene skuespill og syngespill. Fire dramatiske tekster er knyttet til teaterhendelser innenfor en residensteaterkontekst i 1790-årene: *Endres og Sigrids Brøllup* og *Republikken paa Øen* av Johan Nordahl Brun, *Den taknemmelige Søn* av Johann Jacob Engel og *General Schlenzheim* og *Hans Familie* av Christian Heinrich Spiess. Dessuten kan August von Kotzebues *Epigrammet* knyttes til residensteatrets virksomhet.

7.2. Selskapelighet i den galante stil

Musikkhistorikeren Jørgen Langdalen har skildret fremveksten av en sosiabel “galant stil” i København og andre europeiske hovedsteder, som han mener ikke minst var sentrert rundt teatret.⁷ Den galante stilen utgjorde et ideal for fremtreden og omgangsformer som opprinnelig oppsto ved hoffet, formulert gjennom forestillingen om “hoffmannen”, *galant-homme* eller *honnête homme*, og som vandret via en representativ offentlighetskultur til de sosiale sfærene som faller innunder et begrep om en borgerlig offentlighet. Her oppsto et sosialt frirom kjennetegnet av kontakt på tvers av standsgrensene, hvor representanter for adelen omgikk borgere innen felles sosiale rammer. Det er på bakgrunn av en slik galant stil, eller kanskje snarere kultur, jeg forstår sosiabiliteten i kretsen rundt familiene von Schmettow og von Krogh.

Selskapelighet var en sentral bestanddel i den galante kulturen, hvor kunstutfoldelse inngikk som et viktig element. Flere reisebeskrivelser fra 1790-årene har pekt på den utstrakte selskapeligheten i Trondhjem i perioden.⁸ Engelskmannen Edward Daniel

knyttet til Det forenede dramatiske Selskab. Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 11, 102. Ifølge Hornemann skal det også ha blitt spilt teater i kammerråd Meinckes store gård i “Thilsvigen” (Ilsvika). Hornemann, “Norges første nationale Scene I”.

⁷ Jørgen Langdalen, “Teatrets *galant-homme*: Paris, Hamburg, København” i *Lidenskap eller levbrød*, red. Ellen Karoline Gjervan, Svein Gladsø, og Randi M. Selvik (Bergen: Fagbokforlaget, 2015), 15–46.

⁸ Se for eksempel Cornelius de Jong, *Reizen naar Kaap de Goede Hoop, Ierland en Noorwegen in de jaren 1791 tot 1797*, vol. II (Haarlem: Francois Bohn, 1802); Edward Daniel Clarke, *Scandinavia*, vol. III, *Travels in Various Countries of Europe, Asia and Africa* (London: T. Cadell and W. Davies, 1824); T. R. Malthus og Patricia James, *The Travel Diaries of Thomas Robert Malthus* (Cambridge: The University Press for the Royal Economic Society, 1966); A. Lamotte, *Voyage dans le Nord de l'Europe*,

Clarke fortalte fra sitt besøk hos general Georg von Krogh i 1799: “The general gives grand entertainments to the inhabitants, in this palace; they consist of plays, followed by magnificent suppers: the parts in the dramas are performed by the ladies and gentlemen of the city.”⁹

Teateroppsetningene er altså blitt forstått som en del av selskapeligheten, og samtidig som et ledd i en pågående rivalisering mellom general von Krogh og grev von Schmettow. Byhistorikeren Christian Thaulow gjengir et brev han skal ha mottatt fra Nicoline Roll (1802–1891) i 1870.¹⁰ Hun skildrer det sosiale sjiktet (“denne Clique”) rundt von Krogh og von Schmettow og deres selskavelige liv, som hennes foreldre var en del av. Samtidig som fru Roll henviser til sine “Iagttagelser som Barn”, må skildringen i hvert fall delvis oppfattes som basert på tradisjonen:

Trondhjem var i den Tid (förr. Aarhundrede) i megen Anseelse og Ry for sin gode Tone, sit Selskabsliv og sin Gjestfrihed. Chefen for 2det Regiment, Grev Schmettow, der ligesom General Krogh havde giftet sig til stor Rigdom med en Frøken Møhmann [sic] heroppe, rivaliserede med denne i Henseende til at føre et selskabelig og gjestfrit Hus og forsaauidt gik han af med Seierspalmen, som der var mindre stivt ag [sic] tvangfuldt i Grevens Saloner, og mere Variation i Forlystelserne, der vexlede med Bal, Maskerade, Concert, Deklamation, Theater & c. & c., hvorfor Gjesterne almindelig moret sig der. Her var ogsaa dengang mange mægtige Handelshuse, der ikke gjorde saa liden Figur ved deres Rigdom, Sprogdannelse, og Væsens Politur. Det franske Sprog var saaledes meget almindelig Concersationssprog [sic] i Selskaberne og blev talt meget flydende.¹¹

Nicoline Roll oppsummerer her en forståelse av en bestemt sosial gruppering i Trondhjem omkring århundreskiftet, sentrert rundt to skikkelser som både var sentrale embetsmenn og samtidig fremsto som representanter for adelskapet. Tilknyttet disse var de ledende handelshusenes storbürgerlige familier, som i perioden var i besittelse av betydelig rikdom. I dette miljøet inngikk ulike former for kunstnerisk utøvelse i en ramme av sosiabilitet med tydelige idealer for dannelse og “polerte”

consistant principalement de promenades en Norwège, et de quelques cources en Suède, dans l'année MDCCCVII (London: J. Hatchard, 1813).

⁹ Clarke, *Travels* III, 261.

¹⁰ Nicoline Roll f. Selmer (1802–1891) var en sentral skikkelse i Trondhjems selskaps-, kultur- og organisasjonsliv, og en av Det forenede dramatiske Selskabs faste aktører. Hun var for øvrig også farmor av forfatteren Nini Roll Anker (1873–1942). Knut Mykland, *Fra Søgaden til Strandgaten: 1807–1880*, vol. III, Trondheims historie 997–1997 (Oslo: Universitetsforl., 1996), 197–198, 341.

¹¹ Nicoline Roll [1870], gjengitt hos Thaulow, *Personallistorie for Trondhjems By*, 279.

omgangsformer. På den ene siden kan beskrivelsen gi assosiasjoner til en nærmest aristokratisk omgangsform, der de to “rivalene” samlet det øverste sosiale sjiktet rundt seg som til små hoff. På den andre siden viser Roll til at kretsen rundt dem besto av kjøpmenn, som uaktet alt raffinement ikke var hoffmenn “i rangen”, men aktivt virkende byborgere. Det er nettopp i dette galante skjæringspunktet mellom en aristokratisk, hoffpreget kultur og en sosiabel borgerlig kultur jeg vil betrakte residensteatret.

I tråd med sin egen samtids forståelse omtalte fru Roll lett beklagende aktiviteten i denne kretsen som “kun privatisme fra en længst forsvunden Tid”.¹² Den unisone oppfatningen av residensteatret som “privatisme” bekreftes av teaterhistorikere i tradisjonen etter Hornemann, og tar utgangspunkt i at forestillingene var forbeholdt inviterte gjester og inngikk i en selskapskulturskultur.¹³ Den uproblematiskerte oppfatningen av residensteatret som *privat* har langt på vei sett bort fra andre funksjoner ved teatervirksomheten enn som fornøyer for en sosialt avsondret elite. Langdalen påpeker imidlertid at den galante stil utfoldet seg i en “hybrid” sfære innenfor en teaterkultur som var preget av både “fyrstelig representasjon og borgerlig underholdning”.¹⁴ Ut fra dette vil jeg se nærmere på hvilken betydning forholdet mellom en “privat” eller selskapskulturskultur og en “representativ” kultur kan ha hatt for residensteater i Trondhjem.

Kan den galante kulturen anses som ledd i en begynnende borgerliggjørende, identitetsskapende prosess? Gjennom sosiabiliteten i samfunnets øvre sjikt fikk kjøpmanns- og embetsmannsmiljøet del i opprinnelig aristokratiske samværsformer. Selskapskulturskulturen rundt Trondhjems ledende familier ble trolig opplevd som attraktiv for det øvrige borgerskapet, og som identitetsbekreftende i forhold til denne gruppens egen kulturelle dannelse og sosiale betydning. Teatervirksomheten knyttet til selskapskulturskulturen var likevel ikke nødvendigvis entydig borgerlig orientert. Jeg vil i det følgende vise hvordan residensteatrets utgangspunkt også var forbundet med en absolutistisk orientert hoffkultur. En slik forståelse utfordrer den etablerte oppfatningen av residensteatret og selskapskulturskulturen som ledd i en ren

¹² Roll [1870], gjengitt hos *ibid.*

¹³ Hornemann, “[Udkast]”, 15:1; Øisang, *Teater i Trondheim*, 26; Berg, *Tidlig teater i Trondheim*, 20.

¹⁴ Langdalen, “Teatrets *galant-homme*”, 14.

privatkultur. Hoffkulturen var en del av det absolutistiske systemet, og dens estetiske ytringer var også bærere av et politisk meningsinnhold. I denne delen av avhandlingen vil jeg vise hvordan residensteatrets strukturer inngikk i en kulturell sirkulasjon av spørsmål rundt konge og fedreland, undersått og borger – sentrale samfunns kategorier som var gjenstand for intense forhandlinger i årene etter den franske revolusjon.

7.3. Hoffkultur og representativ offentlighet

Eneveldet ble styringsform i Danmark-Norge i 1660 under Frederik 3. Dermed fikk tvillingriket en politisk statsform med samfunnslag og befolkningsgrupper som på en del områder er sammenliknbare med forholdene i ledende europeiske land i perioden, ikke minst Frankrike, med hoffet rundt den eneveldige monarken som statsapparatets sentrum. Min forståelse av hoffkulturen tar utgangspunkt i sosiologen Norbert Elias' studier av perioden mellom høymiddelalderen og 1700-tallets siste del.¹⁵ Elias beskriver fremveksten av et politisk system sentrert rundt én sentral skikkelse, hvor utviklingen av seremonielle og representative praksiser var vesentlige for å befeste og demonstrere monarkens makt. Elias er primært opptatt av forholdene innad i hoffet i Versailles, og av maktforholdene mellom konge og adel. Den absolutistisk orienterte demonstrasjonen og utøvelsen av makt gjennom seremonielle praksiser var imidlertid ikke begrenset til hoffets sirkler alene.

Jürgen Habermas har i sin modell av syttenhundretallets samfunn plassert hoffet som samfunnsinstitusjon i den "opprinnelige" offentlige sfære – det vil si sfæren for den offentlige myndighet, staten eller kronen.¹⁶ Denne form for offentlighet forstås som en synlig demonstrasjon av herredømme. Dette kaller Habermas den *representative offentlighet*.¹⁷ Her fremstiller makthaveren seg for allmennheten – offentligheten – som identisk med sin egen myndighet. Makthaveren *representerer* makten – ikke som en stedfortreder, men som en legemliggjøring. Makthaveren kan i utgangspunktet ikke skille mellom sin offentlige status som makthaver og sin "private" person.

I løpet av 1500- og 1600-tallet fikk den representative hoffkulturen sitt mest konsentrerte uttrykk, skriver Habermas: "I den barokke festen slås endelig enda en

¹⁵ Norbert Elias, *The Court Society*, overs. Edmund Jephcott (Oxford: Blackwell, 1983).

¹⁶ Habermas et al., *Borgerlig offentlighet*, 27.

¹⁷ *Ibid.*, 6.

gang alle den representative offentlighets momenter sammen på en slående og staselig måte”.¹⁸ En etablert teaterhistorisk betegnelse på “den barokke festen” er *hoffets festspill*.¹⁹ Jeg vil her gjøre rede for enkelte sentrale trekk ved det barokke festspillteatret og dets sosiale funksjon.

7.3.1. Hoffets festspill

Storslåtte tilstelninger med elementer av kostymering, iscenesettelse, opptog, musikk, dans, dekorasjoner og teknologiske “mirakler” fremført i tilknytning til europeisk hoffkultur er kjent siden middelalderens ridderturneringer. I løpet av renessansen ble hoffets festspill betydningsfulle uttrykk for herskerens makt og politiske status. Det ble knyttet teatrale former til festivalene, som antok ulike uttrykk i de ulike land – i England *court masques*, i Italia *intermezzi*, i Frankrike *ballet de cour*. Også i Skandinavia var festspill en integrert del av hoffkulturen. Det vil her føre for vidt å redegjøre grundig for de ulike tradisjonene. Jeg vil imidlertid sammenfatte en del sentrale momenter som kjennetegnet festspillenes teatrale uttrykksformer, og som er relevante for min videre analyse. Mine hovedkilder til denne fremstillingen er arbeidene til Stephen Orgel og Roy Strong.²⁰

Festspill fant sted både utendørs og innendørs, tilgjengelige for allmenheten eller bare for en lukket krets av hoffets medlemmer. Noen former omfattet store oppvisninger med storslåtte effekter; triumftog, vannspill med hele skip, iscenesatte slag, fyrverkeri og musikk. Flere rommet dramatiske opptrinns eller forløp, med skuespill, sang, dans og bruk av påkostede kostymer, dekorasjonselementer og effektmakeri. Både profesjonelle skuespillere og hoffets egne medlemmer medvirket i de ulike formene. Festspill fant gjerne sted i forbindelse med anledninger som kongelige fødselsdager og brylluper, statsbesøk, krigshandlinger og feiring av høytider. Sentralt sto festspilllets orientering om en person det skulle gjøres ære på – gjerne fyrsten eller monarken selv. Et sentralt argument både hos Orgel og Strong er at hoffets festspill må betraktes som et finstemt politisk instrument, en målrettet iscenesettelse av verden. Festspillet kan

¹⁸ Ibid., 9.

¹⁹ Se for eksempel Torben Krogh, *Danske Teaterbilleder fra det 18de Aarhundrede: En teaterhistorisk Undersøgelse* (København: Levin & Munksgaard, 1932), 192.

²⁰ Stephen Orgel, *The Illusion of Power: Political Theater in the English Renaissance* (Berkeley, Calif.: Univ. of California Press, 1975); Roy C. Strong, *Art and Power: Renaissance Festivals 1450–1650* (Woodbridge: Boydell, 1984).

dermed forstås som grunnleggende politisk, hvilket understreker dets forbindelse med samfunnets representative, offentlige aspekter.

Kongelige festspill inngikk også tidlig i dansk hoffkultur. Det finnes beskrivelser av kroninger og hoffballetter i København på 1500- og 1600-tallet som omfattet store prosesjoner og overdådige teateroppsetninger preget av antikkens myter og allegoriske skikkelser, med de kongelige og hoffets medlemmer i rollene.²¹ Festspillene fikk under eneveldet en liknende funksjon som ved de franske og engelske hoff: "Den danske enevælde [...] skapte, i lighed med den franske, et billede af monarken som en skikkelse på guddommeligt niveau. Teater og fester var led i denne propaganda", kommenterer teaterhistoriker Bent Holm i sin beskrivelse av feiringen av kong Christian 5s fødselsdag i 1689.²²

7.3.2. Fra kaos til orden: Myte og politikk

De teatrale festspillformene besto typisk av en allegorisk fremstilt historie som var ment å gjenspeile den aktuelle (eller helst ideelle) situasjonen ved hoffet. Den ofte løst skisserte handlingen kunne være basert på antikk mytologi, historiske skikkelser eller allegoriske figurer. I absolutismens forestillingsunivers var kongens herredømme på jorda en gjenspeiling av en kosmologisk verdensorden hvor den sentrale guddommen kontrollerte de himmelske legemers harmoniske bevegelser. Det uten tvil mest berømte teatrale uttrykket for dette bildet finner vi i det franske hoffteatret i 1653, hvor Ludvig 14. i oppsetningen *Ballet de la Nuit* kom inn på scenen i rollen som solguden Apollon for å bringe lys og orden til sitt rike.²³ Kongens triumferende entré etter nattens viderverdigheter illustrerer en vanlig dramaturgisk festspillstruktur som litt generaliserende kan kalles *fra kaos til orden*. Her opptrer festspilletts sentrale skikkelse – kongen eller hans allegoriske substitutt – som forløser og garant for en lykkelig slutt.

²¹ Janne Risum, "De tidligste teaterformer" i *Dansk teaterhistorie: 1. Kirkens og kongens teater*, red. Kela Kvam, Janne Risum og Jytte Wiingaard (København: Gyldendal, 1992), 46–56. De nære forbindelse mellom mange europeiske hoff bidro trolig til gjensidig inspirasjon og konkurranse på dette området. Christian 4.s søster Anne var for eksempel gift med den engelske monarken James 1., og begge ektefellene var ivrige utøvere av *court masque*. Christian 4.s etterfølger, Christian 5., hadde som kronprins besøkt Ludvig 14.s hoff og selv deltatt i festspill der. Bent Holm, "Fra pomp til pædagogik" i *Dansk teaterhistorie: 1. Kirkens og kongens teater*, red. Kela Kvam, Janne Risum og Jytte Wiingaard (København: Gyldendal, 1992), 59–60.

²² Holm: "Fra Pomp til pædagogik" (1992), 59.

²³ Bent Holm, *Solkonge og månekejsere: ikonografiske studier i François Fossards Cabinet* (København: Gyldendal, 1991), 69–70.

Han gir direkte uttrykk til universets guddommelige og ordnende krefter, enten de får form av maskinteatrets spsjaleffekter eller ballettformasjoneenes symmetri.

At Ludvig selv danset solkongens rolle – som til alt overmål ble hans tilnavn – demonstrerer et annet viktig trekk ved festspillteatret; nemlig at det ikke finnes noe prinsipielt skille mellom aktør og rollefigur. Allegorien er mytisk, og det styrende prinsippet for den sceniske fremstillingen er å skape identitet mellom poetisk myte og en idealisert politisk virkelighet, rollefigur og kongelig person. Hoffmannen opptrer utkledd, men likevel som *seg selv*:

Masquers are not actors; a lady or gentleman participating in a masque remains a lady or gentleman, and is not released from the obligation of observing all the complex rules of behavior at court. The king and queen dance in masques because dancing is the perquisite of every lady and gentleman.²⁴

Denne identifikasjonen mellom rolle og aktør understrekes av at hoffmedlemmene i England ikke opptrådte i den såkalte *antimasque* som viste samfunnets vrengebilde, befolket av onde vesener. Rollene som *antimasquers* ble spilt av profesjonelle skuespillere, før de guddommelige herskapene trådte inn på scenen og skapte orden.²⁵

Dramaturgi og oppbygning varierte fra land til land og mellom tidsperioder. Den franskinspirerte *ballet de cour* ved hoffet i København under Christian 4. kunne for eksempel være “en række mytologiske eller allegoriske optrin trukket som perler på snor omkring et tema, men i en fast oppbygning”.²⁶ Rekken av opptrinn eller *entrées* kulminerte i en stor dans, *le grand ballet*. Hoffballetten var i seg selv et uttrykk for universets gjennomtrengende logiske orden, konkretisert gjennom dansernes matematisk inspirerte formasjoner. Gjennom den avsluttende dansen uttrykkes enheten mellom hoffets aktører og tilskuere så vel som enheten mellom den mytiske forestillingsverden og den nærværende politiske realiteten, idet aktørene “byder publikum op som indledning til aftenens fest.”²⁷ Gjennom den felles dansen mellom utklede opptredende og festklede hoffmenn og -damer åpner den mytiske

²⁴ Orgel, *The Illusion of Power*, 39. De opptredende hoffmedlemmene kunne danse og synge for et publikum av likemenn, men ikke påta seg taleroller. Da kunne de blitt ansett som *skuespillere*, hvilket var en sosial umulighet.

²⁵ Ibid., 40.

²⁶ Risum, “De tidligste teaterformer”, 52.

²⁷ Ibid.

idealverdenen seg for hoffets medlemmer og inkluderer dem, og bekrefter deres gudegitte plass i den store verdensorden. Foreningen av de to verdener gjennom dansen som kroppslig praksis understreker også festspillet som uttrykk for en representativ kultur. Festspillet som estetisk form er ikke ornamentikk, men et sentralt bidrag for å skape og realisere verden i det barokke eneveldets bilde.

7.3.3. Mellom kongsgård og kammers: Privat og offentlig hoffkultur

Habermas påpeker at idet barokken sto på sitt høyeste og den representative offentligheten fant sitt estetiske uttrykk gjennom festspillet, hadde hoffet allerede påbegynt sin tilbaketrekning fra samfunnets fellesarenaer og inn bak Europas høye slottsmurer.²⁸ Hoffets festspill utspilte seg stadig oftere i hoffteatrenes lukkede saler. Fyrsten søkte sine private gemakker for å dyrke komfort fremfor overdådighet.²⁹ Et liknende poeng gjøres av Roy Strong. Han understreker hvordan tilbaketrekingen ble fulgt av opprettelsen av lukkede hoffteatre, hvor tilgjengelighet var et spørsmål om sosial status.³⁰ Slik fikk hoffet både en representativ og en tilbaketrukket kvalitet, og festspillkulturen både en offentlig og en privat funksjon. Denne dobbeltheten av representativitet og privatliv utgjør ikke nødvendigvis et paradoks. Den tjener snarere som en illustrasjon av hvordan sentrale kategorier som privat og offentlig verken var absolutte enheter eller fastlagte motsetninger i perioden, men underlagt kontinuerlig konstituering og rekonstituering; de var objekter for pågående forhandlinger, i en tid da privatlivet som livsområde bare langsomt skiltes ut fra samfunnets offentlighet.

Denne dobbeltheten gjenfinnes på slutten av 1700-tallet også i Det kongelige Theater i København, i sjangeren den danske teaterhistorikeren Torben Krogh kaller "mytologiske festspill".³¹ Til tross for at teatret siden 1770 var eid av kongen personlig, var det *offentlig* i den forstand at alle betalende hadde adgang. Det blir også gjerne regnet som det nye borgerskapets teater, mens kongen hadde sitt eget Hofteater på Christiansborg slott i København.³² Denne dobbeltheten i sosial funksjon kan leses

²⁸ Habermas et al., *Borgerlig offentlighet*, 9.

²⁹ Ibid., 29; Chartier, *Passions of the Renaissance*, 164-165.

³⁰ Strong, *Art and Power*, 43.

³¹ Krogh, *Danske Teaterbilleder*, 192.

³² Elin Andersen kaller Det kongelige Theater i 1700-tallets siste tiår for "Borgernes kongelige scene", idet hun beskriver et "kritisk og oplyst borgerlig publikum" som inntok teatret både som møtested og et sted for debatt og teaterslag. Andersen, "Et teaterhus bliver institution", 141-142.

som en videreføring av den galante teaterkultur Langdalen har beskrevet i København tidligere i århundret.³³ Mytologiske festspill var knyttet til spesielle (kongelige) anledninger, og fant vanligvis sted i form av prologer eller epiloger hvor skikkelser fra den antikke forestillingsverden hyllet den danske kongen i panegyriske vendinger med hjelp av visuelt effektmakeri. Slik hadde hoffets festspillkultur fortsatt et særlig teateruttrykk i behold i tvillingrikets hovedstad i 1700-tallets siste tiår, på en arena som var blitt tilgjengelig for voksende sosiale sirkler.

Et annet eksempel på denne type uttrykk, som gjenfinnes både i hovedstaden og i provinsene, var markeringene av kongens og kronprinsens fødselsdager sist i januar.³⁴ Hovedpersonene selv var vanligvis ikke til stede, og feiringene var preget av en helstatspatriotisk retorikk omkring et forestilt fellesskap mellom brødre i et felles fedreland. Det ble feiret i byrommet, i offentlige institusjoner og i selskaper, klubber og private hjem, noe som demonstrerer hvordan en opprinnelig hoffrelatert kultur også eksisterte i en selskapskontekst.³⁵

Jeg vil i det følgende kapitlet (8) gi noen eksempler på representative feiringer i Trondhjem på begynnelsen av 1790-tallet, med vekt på det kontekstuelle samspillet mellom representativitet og sosiabilitet samt på noen spesifikke virkemidler. Deretter følger en gjennomgang av kjente teaterhendelser dette tiåret, forstått ut fra deres plassering innen en festspill- og selskapskultur. I kapitlene 9–12 vil jeg foreta en mer utførlig presentasjon av de teaterhendelsene som har kjente dramatiske tekster som forelegg. Disse blir gjort til gjenstand for analyse av ulike aspekter knyttet til organisasjon, tematisk innhold og sceniske virkemidler. I kapittel 13 vil jeg se nærmere på to teaterrelaterte hendelser etter århundreskiftet som kan ses som en videreføring av residensteatrets praksiser. Hensikten er å undersøke residensteatrets rolle i pågående politiske og identitetsdannende diskurser relatert til statspatriotisme og nasjonalpatriotisme, og til relasjoner mellom monark og undersått, stat og borger.

³³ Langdalen, "Teatrets *galant-homme*", 23–44.

³⁴ Damsholt, *Fædrelandskærlighed og borgerdyd*, 148–152.

³⁵ Se for eksempel *Adresseavisen*, No. 5, 01.02. 1793; *ibid.*, No. 5, 31.01. 1794; *ibid.*, No. 5, 01.02. 1799.

Kapittel 8. Festspill og skuespill i Trondhjem 1790–1799

I dette kapitlet vil jeg vise at det ved 1700-tallets slutt eksisterte en festspillkultur i Trondhjem med forankring i en dansk-norsk hoffkultur, som inngikk i en representativ offentlighet. Hvordan kom denne til uttrykk, og hvordan var den forbundet med residensteatret?³⁶

8.1. Kronprinsbesøket 1788

I juli 1788 besøkte landets reelle regent, den senere Frederik 6. (1768–1839), Trondhjem med et kongelig følge. Besøket ble behørig omtalt i *Adresseavisen*:

Paa Byens Torv var opført en Ære-Port, som staaer for den Gade, hvor Hans Excellence Hr. General Lieutenant von Kroghs Hotel ligger, hvor Hans Kongelig Høyhed og de Durchlauchtige Prindsere behagede at indtage [...]. Omkring Ære-Porten var anbragt et Galerie, hvor Musiici stode som med deres Musiqve forkyndede ankomsten. [...] Uden for Hans Excellence [sic] Hr. General Leutenant von Kroghs Hotel mødte alle civile og Geistlige Betientere samt Byens eligerede Mænd, for at imodtage Hans Kongelige Høyhed, hvor der var Cour.³⁷

Elias har beskrevet hvordan *ancien régime*-aristokratiets residenser både skulle ivareta sosiale og representative funksjoner som en parallell til borgerskapets skille mellom en privat eller sosiabel og en offentlig livssfære.³⁸ Denne dobbeltheten ble understreket gjennom bygningenes arkitektoniske utforming med streng inndeling av værelser i henhold til deres sosiale funksjon. Når *l'appartement de parade* ble tatt i bruk, sto herrens "offentlige karakter" i fokus, i motsetning til *l'appartement de société*, som var innredet med tanke på privat sosiabilitet.³⁹ Uten å ha studert Schøllergårdens innredning, vil jeg forstå dens sosiale funksjon på bakgrunn av den dobbelthet Elias har omtalt. Schøllergården hadde representasjonsboligens dobbelte funksjon; den var både privat familiehjem og offentlig embetsmannsbolig. Det var her alle sivile og

³⁶ Jeg har også behandlet dette temaet i Annabella Skagen, "Residensteater i 1790-årenes Trondhjem: Mellom privat selskapelighet og offentlig festspill" i *Lidenskap eller levebrød* (Bergen: Fagbokforlaget, 2015), 211–234.

³⁷ *Adresseavisen*, No. 28, 11.07. 1788.

³⁸ Elias, *The Court Society*, 51–53.

³⁹ Elias peker ellers på hvordan bruken av betegnelsen *hôtel* opprinnelig var reservert for det øvre aristokratiet. *Ibid.*, 54. Når *Adresseavisen* omtaler Schøllergården som "von Kroghs Hotel", sammen med formen "Hans Excellence", understreker dette at generalen tilhørte et særskilt sosialt sjikt.

geistlige tjenestemenn sto samlet ved prinsens ankomst, med uniformerte kompanier oppmarsjert på hver side av æresporten, og det var her prinsen holdt sitt hoff.

Kroghs formelle posisjon som kommanderende general nordenfjells gjorde ham til en betydningsfull offentlig person med en klar representativ funksjon:

For det nordenfjelske Norge stod v.[on] K.[rogh] efterhvert som en slags vicekonge, og det ikke bare på det militære område. Han hørte til de generaler hvem Frederik 6. både som kronprins og konge betrodde sig til og spurte til råds så vel om militære som politiske og civile saker.⁴⁰

Denne forståelsen av von Kroghs posisjon er representativ for den tradisjonelle oppfatningen. Den tilreisende franskmannen A. Lamotte, som besøkte Trondhjem i 1807, erklærte at generalen var den "høieste Embedsmand saavel i Byen som i denne Del af Landet".⁴¹ Von Krogh var eneveldets fremste lokale representant; en bærer av strukturer nært beslektet med det franske *l'ancien régime*. Samtidig hadde han et betydelig ry som vert, noe som understrekes både gjennom omtaler i *Adresseavisen* og i flere reisebeskrivelser.⁴² Von Krogh personifiserte slik en fordobling av offentlige, representative og private, sosiale funksjoner. Denne dobbeltheten kjennetegner også ulike arrangementer som kan knyttes til hans navn.

8.1.1. Kronprinsbryllupet 1790

To år senere, den 31. juli 1790, giftet kronprins Frederik (1768–1839) seg med sin kusine Marie Sophie av Hessen-Kassel (1767–1852) i Slesvig. Den 14. september vendte paret tilbake til København, en begivenhet som ble gjenstand for markeringer over hele landet. Feiringen i Trondhjem fikk grundig omtale i *Adresseavisen*.⁴³ Alle

⁴⁰ Olaus Schmidt, *Norsk biografisk Leksikon*, red. Øyvind Anker og Bjarte Kaldhol, XIX vol. (Oslo: Aschehoug, 1923–1983), s.v. General von Krogh. Schmidt tilføyer også en edruelig betraktning: "Samtidens mer populære forestillinger om hans myndighets kompetanse var, som rimelig er, til dels overdrevne."

⁴¹ Lamotte bruker ordet "Gouverneur". Han overser dermed påfallende nok stiftamtmannen, som i denne perioden var Erik Must Angell (1744–1814). Lamotte, *Voyage dans le Nord de l'Europe*, 66. Gjengitt hos Kristian Koren, *Fra Fordums Dage: Skrevet for "Trondhjems Adresseavis" i 1896*, overs. Kristian Koren (Trondhjem: Lie og Sundts Bogtrykkeri, 1900), 4.

⁴² A. Lamotte skrev etter en middag hos generalen i hans hjem på Leren gård: "Denne gamle Militær havde et Væsen, saa fuldt af Godhed og Omgjængelighed, at han fuldstændig vandt vore Hjerter [...] Denne moderne Nestors Konversation var meget interessant". Lamotte, *Voyage dans le Nord de l'Europe*, 66–67. Gjengitt hos Koren, *Fra Fordums Dage*, 4–5.

⁴³ Alle etterfølgende sitater om bryllupsfeiringen hos von Krogh er hentet fra *Adresseavisen*, No. 38, 17.09. 1790.

byens klokker ringte, stiftsprost Hagerup holdt tale i vitenskapsselskapet, og latinskolens elever sang musikk komponert for anledningen. Det ble ropt “lenge leve!” for brudeparet, kanonskudd ble avfyrt fra festningsverkene og fra flaggprydede skip i havnen, og om kvelden utbrakte en stor forsamling i Den borgerlige Klub skåler til ære for brudeparet, igjen ledsaget av kanonskudd.

Omtrent en tredjedel av artikkelen i *Adresseavisen* var viet general Georg von Kroghs markering av den kongelige begivenheten. Han samlet et selskap på 320 personer i sitt hjem til supé, ledsaget av harpe, fioliner og “avsungne Arier”, etterfulgt av skåltaler og kanonskudd. Anlednings seremonielle preg ble også tilkjennegitt gjennom damenes antrekk. Disse “vare alle klædde i hvitt, med Blomsterkrandse paa Hovedet, og om Livet”. Etter middagen var det ball i en blomsterpyntet ballsal, utstyrt med “det høikongelige Brudepars Bryst-Stykker, samt Navnene F. og M. med Blomsterkroner over.” Fra ballsalen var det utsikt til haven, hvor “Hs. Excellence havde anbragt en særdeles skjøn Illumination med adskiellige til Dagen passende Decorationer” ved inngangen.

Den såkalte “Illuminationen” ble inngående beskrevet. Den besto av en nærmere to meter høy (3 alen) pidestall med et dobbelt så høyt transparent maleri på. Motivet var et oliventre ved siden av et alter som det var plassert et skjold på. Foran alteret sto “Amor holdende til Skjoldet en Pensel”, i ferd med å male bokstavene F. og M, henholdsvis tegnet som “Oljeblade” og “Roser”. Til høyre for den blide (“særdeles tilfredsstillet”) Amor sto Minerva, på venstre side Hymen.⁴⁴ I bakgrunnen var en sol i ferd med å gå opp. Over maleriet “var en i transparent malet Krone”. På hver side av maleriet løp en grønn hekk, og på midten av hver av disse sto en fem meter (8 alen) høy transparent søyle (“Colonne”), “hvorpaa var hæftet Vaaben med tilhørende Flag”. På den høyre søylen sto de danske og norske våpenskjoldene, og på den venstre søylen det hessiske. Ved hver ende av hekken sto dessuten en nesten like høy “Pyramide [...] pyntet med blomsterkranser og oplyst med Lamper” som var for “en stor Deel couleurede”.⁴⁵ Hekkene var stilt skrånende “for at formere en Perspectiv”

⁴⁴ Minerva var i romersk mytologi kunnskapens og håndverkets gudinne; Hymen den greske guden for ekteskap. Dette er et av utallige eksempler på bruken av klassiske forbilder i 1700-tallets allegoriske festspilluttrykk.

⁴⁵ Det trønderske været var ikke alltid like nådig mot denne type utendørsbelysning. Ved samme anledning var en stor æresport blitt reist på Torvet, men møtte problemer: “Dersom ej Vinden og

mellom maleriet, søylene og pyramidene. Over alt sammen “hængte Blomster-Guielder, som sammenføjede det heele”.

8.1.2. Representative virkemidler

Ut fra beskrivelsen i *Adresseavisen* ønsker jeg å rette oppmerksomheten mot tre nøkkelord – *perspektiv, illuminasjon og transparent* – som alle vedrører konkret bruk av virkemidler.

I avisartikkelen brukes uttrykket “*Perspektiv*” for å beskrive forholdet mellom midtpunktet (pidestallen med maleriet) og de skrånede hekkene med transparente søyler og pyramider. Ordet skaper assosiasjoner til barokkteatret med dets karakteristiske sentralperspektiviske dybdevirkning inn mot et fiktivt forsvinningspunkt – her i form av en opprinnende sol. Barokkteatrets perspektiv var organisert rundt en sentral akse mellom monarkens fysiske plassering midt i rommet og scenebildets forsvinningspunkt. Organiseringen av det barokke teaterrommet kan leses som et direkte uttrykk for en absolutistisk verdensanskuelse, med den sentralt plasserte monarken som samfunnets omdreiningspunkt.⁴⁶ I von Kroghs bryllupsdekorasjon representerte og repeterte de sentralt plasserte kongelige initialene denne korrespondansen mellom barokkteatrets utforming og et absolutistisk verdensbilde.

Den omfattende artikkelen i *Adresseavisen* beskriver flere “*Illuminationer*”, både i private og offentlige bygg. Dette uttrykket henviser til en visuell teknoS. logi som skapte ulike belysningseffekter gjennom bruk av lamper eller talglys, om ønskelig med ulike fargeskjær. Illuminasjoner var en sentral del av teknologien som var i bruk ved europeiske festspill, og tilsvarende belysningsteknikker ble også brukt i teatrene opp gjennom 1600- og 1700-tallet.⁴⁷ Alt fra en liten visuell detalj til en hel “dekorasjon”, som en æresport, et tempel eller en pyramide, kunne opplyses og dermed kalles en illuminasjon. For eksempel var byens rådhus blitt illuminert ved hjelp av opplyste transparente i flere vinduer og med gjenkjennelige elementer som et oliventre, en

Regnen havde forhindret, at alle Lamper paa en Gang kunde brænde, saa skulle denne smukke Illumination, endnu hade gjort en herligere Virkning." *Adresseavisen*, No. 38, 17.09. 1790.

⁴⁶ Orgel, *The Illusion of Power*, 10–11.

⁴⁷ Den svenske teaterhistorikeren Gösta M. Bergman redegjør for bruken av illuminasjonsteknikker ved det franske hoff i andre halvdel av 1600-tallet, og beskriver egne illuminasjons-festspill som kunne omfatte hele slottsanlegg. Gösta M. Bergman, *Lighting in the Theatre*, Stockholm Studies in Theatrical History (Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1977), 139–143.

Amor, et alter, brudeparets initialer og våpenskjold. Danmark og Norge ble allegorisk fremstilt, det vil si "i Fruentimmer Figurer", med glade ansikter.⁴⁸ Gjennom bilder av lesende barn og pløyende bønder, gruvearbeidere og skip ble det også henvist til en flittig befolkning. Utsmykningene på rådhuset var bekostet av gaver fra innvånerne.⁴⁹

Illuminasjoner ble gjerne brukt sammen med de såkalte "*Transparanter*". Disse går igjen både i von Kroghs hagedekorasjon, det illuminerte rådhuset og en storslått æresport på Torvet. En transparent besto av et stykke bomullslerret eller silke dyppet i olje, som tillot lys å passere og dermed kunne skape ulike virkninger.⁵⁰ Visuelle motiver kunne males på transparenten. Bruk av teatrale virkemidler, som transparenter med antikk ikonografi og dekorasjonselementer som søyler, pyramider, pedestaller og portretter, er kjent i forbindelse med kongelige hyllester i Europa og Danmark siden før 1700-tallets begynnelse.⁵¹ Torben Krogh beskriver bruk av transparenter ved Det kongelige Theater på begynnelsen av 1700-tallet under teatermaleren Jacopo Fabris (1689-1761).⁵² I tillegg til visuelle spesialeffekter av mer generell illusjonistisk karakter knyttes transparentene på teatret hyppig til bruk av kongelige portretter, insignier og andre kongelige symboler, ikke minst i sjangre som "mytologiske festspill" og prologer. Også her gjenfinner vi elementer som pedestaller og pyramider, som dem i von Kroghs hage.

Det er også grunn til å legge merke til beskrivelsen av kvinnenens antrekk under middagen hos von Krogh. De hvite kjolene pyntet med blomsterranker eller kranser var trolig inspirert av antikkens kvinnedrakter og kan ha hatt form av en løsthengende, engelsk-inspirert *chemise*-kjole (som snart vek plassen for den såkalte empire-kjolen

⁴⁸ *Adresseavisen*, No. 38, 17.09. 1790.

⁴⁹ Slike markeringer i det offentlige rom kunne være betalt med private midler. Dette er en indikasjon på hvilken viktig rolle byens borgerskap spilte i det offentlige rom i perioden.

⁵⁰ Se for eksempel Barbro Stribolt, *Scenery from Swedish Court Theatres: Drottningholm, Gripsholm*, vol. 162, Monografier utgivna av Stockholms stad (Stockholm: Drottningholms Teatermuseum, 2002), 485, 496.

⁵¹ Bent Holm beskriver transparenter i forbindelse med festspill ved det danske hoff ved feiringen av Christian 5.s 44-årsdag i 1689: "Salen var udstyret som en grøn, duftende løvsal. Otte hundrede små lamper var dekorert med mos og enebærris, her var guldæbler og citroner, og langs væggene sås transparenter med kongens navnetræk i olievædet silkeklæde". Da kongen døde ti år senere, "udløste det en iscenesættelse, et totalteater, af gigantiske dimensioner. [...] Opvisningen i overmenneskelige dimensioner udtryktes i en transparent på kancellibygningen: et billede af afdøde kørende på en triumfvogn hen over skyerne." Holm, "Fra pomp til pædagogik", 59.

⁵² Torben Krogh, "Forord" i *Instruction in der teatralischen Architectur und Mechanique*, red. Jacopo Fabris og Torben Krogh (København: Levin & Munksgaard, 1930), 19.

med høyere liv).⁵³ Fra tidlig på 1700-tallet og i flere tiår fremover var hvite, bekransede kjoler blitt etablert som en slags patriotisk drakt, ikke minst i forbindelse med seremonier og tablåer.⁵⁴

Feiringen av kronprinsparets inntog i København omfattet i noen grad alle samfunnslag. 350 av byens fattige ble bevilget et godt måltid for innsamlede midler.⁵⁵ De som tilhørte borgerskapet feiret i klubben, med mindre de tilhørte den sosiale eliten av embetsmenn, offiserer og ledende kjøpmenn som var blant von Kroghs 320 inviterte gjester. Von Kroghs feiring var dermed en markering av en offentlig anledning i private selskapelige rammer, med teatral virkemidler.⁵⁶ Det er slik mulig å hevde at det ved inngangen til 1790-årene i Trondhjem fantes en festspillkultur som overskred skillet mellom det offentlige rom og en privat sfære. Hvordan kan denne relateres til residensteatret? Hvilke teaterhendelser fant sted i 1790-årene, og hvordan kan disse plasseres i forhold til henholdsvis en festspillkultur og en selskapskulturskultur?

8.2. "Et Venneselskab at fornøje": Pantomimen på Rotvold

Bare noen måneder før von Kroghs storslåtte bryllupsmarkering fant det første dokumenterte tilfellet av residensteater i Trondhjem sted, hos familien von Schmettow på lystgården Nedre Rotvold Gaard. Den 23. april 1790 trykket *Adresseavisen* en anonym hyllest i diktform "I anledning af Pantomimen, opført paa Rotvold d. 15. d. M." Diktet kan gi inntrykk av at dette er første gang det spilles teater fra en scene på Rotvold, og jeg tar derfor utgangspunkt i at det er skrevet i anledning av åpningsforestillingen ved Rotvold-teatret.

⁵³ Karin Sinding og Kari Margrete Okstad, "Borgerskapets og overklassens draktskikk i Trondhjem ca. 1690–1860" i *Hitsendt og heimavla*, red. Ingvar Aa. Klingenberg, Johan Fredrik Urnes og Robert Øfsti, *Se Trøndelag! Kunst og visuell kultur i midten av Norge* (Trondheim: Tapir akademisk forlag, 2011), 278.

⁵⁴ Det finnes flere eksempler på seremoniell bruk av denne type drakter i Trondhjem. Se for eksempel Jonas Kierulf, *Journal og Beskrivelse over Hans Kongl. Mayest. Kong Christian den VI. til Danmark og Norge &c. &c. og Dronning Sophia Magdalena med Frue Moder Margrethe Sophia Christiana Deres foretagende Reise til Kongeriget Norge Aar 1733* (København: Niels Hansen Møller, 1745), 42–43. Se ellers avsnitt 8.2.3. og 16.3.1.

⁵⁵ *Adresseavisen*, No. 38, 17.09. 1790.

⁵⁶ Liknende tilstelninger ble også avholdt i Schøllergården i forbindelse med kronprinsessens barnefødsler i 1792 og 1793. Se *ibid.*, No. 51, 21.12. 1792; *ibid.*, No. 46, 15.11. 1793.

Teksten har ikke tidligere vært gjort til gjenstand for teaterhistoriske undersøkelser, selv om den har vært kjent.⁵⁷ Den peker imidlertid på flere sentrale elementer i 1790-tallets hjemmebaserte teaterkultur. Jeg gjengir den derfor i sin helhet.⁵⁸

Frie stancer

I Anledning af Pantomimen, opført paa Rotvold d. 15. d. M.

O! Du hvis Munterhed og lattermilde Kunst
Fordriver Sorgers Melankolske Dunst
Udbreder Glæder og fortryller Hierterne
Thalias yndet Flok! jeg henrykte stod og undrede
 Hvordan Gudinden dig begejstrede.
Jeg Heracliter saae til Smil bevægede
Og Rynker paa Catoners Pande slettes
 Og alting møeres og indaande Fryd
Og dog – dog vækkes Harpen ej til skiønsom Lyd
 Og ingen Ærekrandse flettes
For dem hvis frie Val og ufortrødne Møje
Opbød dem til, et Venneselskab [sic] at fornøje
Modtog et Offer da fra Autors svage Pen,
Han som ej Kunsten ved, men blot er Kunstens Ven
 Hans Roes den Lykke har, at den er sand,
 Og Misanthropens vantroe trodse kan
 Hans Skiødesynd just ej er Smigger
Og ufortjente Roes han selv ej nedrig tigger
 Og om miskiendes end hans Lovsangs Røst,
Fordi den er kun een; da er dens Trøst,
 At der er Tolk
 For de oplyste Folk
Hvis Glæde malte sig paa rosenfarved' kinder
Og i hvis Aasyn man end denne Opskrift finder:
 At Musens Yndlinger
Og hver som glæder os, han vor Velgiører er.
 Ja nævn kun Pantomime Spil –
 Og alting leer, og alt fortælle vil
Vær derfor stolt, fat Mod – den Roes er stor,
At have lokket til vort kolde Nord

⁵⁷ Hornemann gjengir teksten i sin upubliserte teaterhistorie, og Thoralf Berg noterer at en pantomimeforestilling fant sted den angitte dato. Hornemann, "[Udkast]", 14:4; Berg, *Tidlig teater i Trondheim*, 21.

⁵⁸ *Adresseavisen*, No. 17, 23.04. 1790. Det grafiske bildet i originalteksten har en tilsynelatende uregelmessig venstremarg som her er prøvd forenklet.

Den kielne, smidskende Gudinde.
 Bliv ved – Du stedse skal usminket Biefald finde.
 Og naar da Han, den Musernes og Glædskabs Ven,
 Som Vid med Smag, Natur med kunst forener
 Og med uskyldigt Spøg forsøder Livets bitre Scener,
 Indbyder dig igien,
 Hvad Glæde venter os, naar Han, som saae,
 Og undred' paa
 Hvor skjønt det stumme Spill Naturen kunde male,
 Opmuntrer sine Venner til at tale!

Diktet veksler hyppig i form mellom direkte tiltale (“O! Du hvis Munterhed og lattermilde Kunst”) og omtale i 3. person, både i entall og flertall (“Og naar da Han, den Musernes og Glædskabs Ven/[...]Indbyder dig igien”, “For dem hvis frie Val og ufortrødne Møje”). Derfor er det til dels tvetydig hvem de ulike sekvensene i diktet er rettet til eller omhandler. Det fremgår likevel at det er en lovprisning av den eller dem man kan takke for at scenekunsten nå introduseres (“den Roes er stor/At have lokket til vort kolde Nord/Den kielne, smidskende Gudinde” – altså Thalia, komediens muse). Diktet kan dermed oppfattes som en hyllest til grev von Schmettow, eller til greven og grevinnen i fellesskap sammen med aktørene (“Thalias yndet Flok”), for deres initiativ til en teaterforestilling. Dikteren refererer til seg selv i 3. person (“Autors svage Pen”) og fremhever sin status som dilettant (“Han som ej Kunsten ved, men blot er Kunstens Ven”) – altså kunstelskeren, i motsetning til den spesialiserte kjenner.⁵⁹

Diktet sier ikke noe konkret om hvem som opptrådte i pantomimen eller hva handlingen gikk ut på, annet enn at den ser ut til å ha vært munter eller lattervekkende. Det finnes ingen kjente eksempler på at profesjonelle aktører opptrådte på scener i private hjem i Trondhjem, og jeg går derfor ut fra at de opptredende var dilettanter, trolig med greveparet blant aktørene.⁶⁰ Personene som var samlet til pantomimen beskrives som et “Venneselskab”. Vi snakker altså om et sosialt miljø rundt greveparet, som i tillegg var “oplyste Folk”. Her manifesterer selskapeligheten seg som en av residensteatrets sentrale kontekster. Historikeren

⁵⁹ Om skillet mellom kunstelskeren eller *liebhaberen* som forsto kunsten ut fra god smak og “naturlig følelse”, og *kjenneren* hvis innsikt forutsatte en fornuftsbasert og systematisk tilegnelse av kunstens regler og tekniske prinsipper, se Randi M. Selvik, “Conciterende Elskere: Musikkdilettanter i Bergen før og etter 1800” i *Mellom pasjon og profesjonalisme: Dilettantkulturer i skandinavisk kunst og vitenskap*, red. Marie-Theres Federhofer og Hanna Hodacs (Trondheim: Tapir akademisk forlag, 2011), 177–178.

⁶⁰ De sto i hvert fall på denne scenen bare noen måneder senere, se avsnitt 9.1.

Philippe Ariès identifiserer “gemyttlighet” (*conviviality*) som en viktig bestanddel i fremveksten av den nye sosiabiliteten.⁶¹ En betingelse for den gemyttlige tonen i venneselskapet er at dette består av “opplyste folk” – altså dannede mennesker som kan leve opp til en galant stil. Et slikt dannelsesideal var en sentral bestanddel i de nye samværsformene, noe som kommer til uttrykk i den anonyme hyllesten fra 1790.

I likhet med von Krogh hadde von Schmettow en slags dobbeltstatus som ledende embetsmann og jovial vert; som sjef for det 2. Trondhjemske infanteriregiment var han en høytranger militær, som i 1814 etterfulgte von Krogh som kommanderende general. Samtidig var hans stilling som beleven selskapsmann og *galant-homme* kanskje enda sterkere enn von Kroghs. Nedre Rotvold Gaard var dessuten en tilbaketrukket lystgård på landet, ikke en embetsmanns bybolig. Det finnes for øvrig ingen kjent offisiell foranledning for pantomimen. Slik står denne teaterhendelsen sterkere i sosiabilitetens tegn enn i representativitetens.

Et siste element jeg vil rette oppmerksomheten mot, er observasjonen av de kroppslige reaksjonene hos de tilstedeværende (“Jeg Heracliter saae til Smil bevægede/Og Rynker paa Catoners Pande slettes” og “Glæde malte sig paa rosenfarved’ kinder”⁶²). Slik understrekes teatret som en sanselig, kroppslig erfaring, hvor den fysiske og følelsesmessige bevegelsen blir en sentral del av teatrets funksjon. Denne understrekningen kan forstås på bakgrunn av Damsholts beskrivelse av bevegelsen som patriotisk erfaring, hvor den fysiske og følelsesmessige respons teatret utløste ble oppfattet som et uttrykk for dets moralske virkning.

Diktet avsluttes med en forhåpning om at teaterutfoldelsen kan tas til ytterligere et nivå (“Hva Glæde venter os, naar Han, som saae,/Og undred’ paa/Hvor skiønt det stumme Spill Naturen kunde male,/Opmuntrer sine Venner til at tale!”). Det er nærliggende å tenke seg at forfatteren vil gi aktørene en dytt for å forløse teaterkunsten i dens “fulle” potensial, i form av taleteater.

⁶¹ Ariès, "Introduction", 8.

⁶² "Heracliter" henviser til filosofen Heraklit (544–475 f.Kr.), også kjent som "den dunkle" og "den gråtende", altså et alvorstemt menneske. "Catoner" refererer til de to romerske senatorene ved navn Cato, som begge var kjent for streng forfektelse av et dydig liv. Brun bruker for øvrig uttrykket "katonisk" om sin rektor ved katedralskolen, Gerhard Schønning. Johan Nordahl Brun (1839–1909) og Johan Nordahl Brun (1745–1816), *Gammelt nyt om & af biskop Johan Nordahl Brun* (Kristiania: Grøndahl, 1877), 6. Brun sto i kontakt med grevinne von Schmettow, men i 1790 var han bosatt i Bergen.

8.2.1. “2de nationale Syngestykker” på Rotvold Gaard

Fire måneder etter pantomimen og vel en uke etter den storslåtte feiringen av kronprinsbryllupet inne i byen ble det også teater med både tale og sang på Rotvold. Ifølge *Adresseavisen* ble “2de nationale Syngestykker” oppført i greveparet Schmettows teatersal på Rotvold den 22. september 1790.⁶³ Teateroppsetningen var en del av feiringen av kronprinsbryllupet, og avisomtalen beskriver en rikt dekorert æresport som var blitt oppført ved gården, i tillegg til elementer som skåltaler, kanonsalutt og illuminasjoner.

Det ene stykket ble identifisert i avisomtalen som “Endres og Sigrids Bryllup, paa Vers i 3 Acter, med Entree af Finner af Hr. B****” – det vil si trønderen og dikterpresten, den senere Bergens-biskopen Johan Nordahl Brun (1745–1816). Brun sørget i etterkant for å få stykket utgitt, under tittelen *Endres og Sigrids Brøllup* (1791).⁶⁴ Dette er den første dokumenterte oppførelsen av et kjent skuespill utført av fastboende krefter i Trondhjem. Det andre stykket, som i avisomtalen bare benevnes “et norsk Bondegjæstebud i I Act med dertil hørende Dands”, skal ha vært et leilighetsstykke, “forfattet til Erindring af Hs. Kongel. Højhed Kronprints Friderichs, samt, hendes Kongel. Højhed, Prinsesse Marias, Høje Formælingsdag”. Dette stykket regnes som ukjent og tapt.⁶⁵

Begge syngestykkene rommet ifølge avisomtalen dans (uttrykket *entré* betegner et ballett- eller danseinnslag). Dette er første gang jeg kjenner til at dilettanter viste frem scenisk dans eller ballett i Trondhjem. Flere tilfeller av scenisk dans er imidlertid kjent i forbindelse med residensteatret, de fleste er tilknyttet familien von Schmettow.⁶⁶

⁶³ *Adresseavisen*, No. 39, 24.09. 1790.

⁶⁴ Johan Nordahl Brun, *Endres og Sigrids Brøllup: Et Syngestykke i tre Handlinger, opført paa Rotvold ved Trondhjem i Anledning af den 14de September 1790* (København: Christian F. Holm, 1791).

⁶⁵ Det finnes en teoretisk mulighet for at det kan dreie seg om Thomas Thaarup, *Høst-gildet: Et Syngespil i een Act* (København: P.M. Høpfner, 1790). Stykket ble skrevet i anledning kronprinsparets inntog i København, og er et enacters syngestykke med innslag av dans, nettopp slik det beskrives i *Adresseavisen*. Se ellers avsnitt 18.2.

⁶⁶ Se også avsnittene 8.2.3., 13.1.1. og 13.2. (familien von Schmettow) og 12.1. (familien von Krogh). Det offentlige Theater og Det forenede dramatiske Selskab oppførte for øvrig også stykker med danseinnslag. Se 18.2. og 19.2.1.

8.2.2. “Comedien paa Rotvold”: En tapt muffe og et bestillingsverk

En ukjent forestilling fant sted i teatersalen på Rotvold oppunder jul året etter. Vår eneste kilde er et avisinnrykk i *Adresseavisen* den 23. desember 1791 i etterkant av en forbyttelse av en “hvid Rævskindes Muffe med en rød Sløyfe istedenfor en hvid Hareskindes Muffe”, en tildragelse som fant sted “Ved Comedien paa Rotvold de 21de d. M.”⁶⁷ Denne datoen har ingen åpenbar kongelig eller annen offisiell tilknytning som jeg har klart å identifisere. Forestillingen kan muligens ha funnet sted som et ledd i juleselskapeligheter, eller som en foregripelse av grev Carl von Schmettows fødselsdag den 25. desember. Tilsynelatende dreier det seg altså om en selskapelig anledning. Betegnelsen “Comedien” tilsier ikke nødvendigvis at det ble oppført en komedie. Ordet kunne angi en teaterhendelse uavhengig av sjanger.

Enda et drøyt år senere, i januar 1793, forelå det en ny dansk-norsk komedie, skrevet spesielt for teatret på Rotvold. Igjen var Johan Nordahl Brun dramatikeren. Brun forteller selv at han var blitt tilskrevet høsten 1792 av sin tidligere elev, “grevinne Schmettau”, som gjerne ville ha et nytt stykke, “lignende Endres og Sigrids Brøllup. Jeg skrev Republikken paa Øen.”⁶⁸ Det er derfor alminnelig akseptert at dette skuespillet ble oppført på Rotvold på den tiltenkte datoen den 28. januar – kronprinsens fødselsdag. Det er imidlertid nødvendig å ta et lite forbehold, ettersom det ikke finnes kilder som kan bekrefte at den tilsiktede oppførelsen faktisk fant sted.⁶⁹ Forfatterens utsagn om at stykket ble skrevet med tanke på Rotvold-scenen gjør det imidlertid etter mitt syn relevant og nødvendig å vurdere skuespillet for en mest mulig helhetlig forståelse av residensteatrets konvensjoner og kontekst.

Republikken paa Øen forstås gjerne som en politisk satire, skrevet over en klassisistisk komedie-lest med forviklinger, bortkomne slektninger og inversjon av samfunnsordenen. Stykket må imidlertid ses på bakgrunn av revolusjonshandlingene i

⁶⁷ *Adresseavisen*, No. 51, 23.12. 1791.

⁶⁸ Johan Nordahl Brun, “En smule Drammatico-Politicum” *Folkevennen* 28(1794): 434.

⁶⁹ Stykket ble imidlertid oppført i Bergen samme dato, og fikk grundig avisomtale der. *Bergens Adresseavis*, Num. 5, 02.02. 1793. Se også avsnitt 10.5. Brun takket Det dramatiske Selskab i Bergen i verseform for oppsetningen, med en tekst som kan gi inntrykk av at det ikke var blitt oppført i Trondhjem. Johan Nordahl Brun, *Eventyr, fortaalt over Bordet den 22de April for de Selskaber, som i Bergen havde opført Sørgespillet Einer Tambeskielver og Skuespillet Republikken paa Øen* (Bergen: Rasmus Dahl, 1793).

Frankrike og den følbare bekymringen for liknende hendelser i det absolutistiske Danmark-Norge.

8.2.3. "Ballet Danset af 8te Par": Kongelig fødselsdag i Mølmannsgården

Republikken paa Øen representerer den siste (mulige) teateroppførelsen på Rotvold Gaard som det finnes kildegrunnlag for. Det kan likevel ikke konkluderes med at teatertilstelningene opphørte.⁷⁰ I januar 1794 ble kongens fødselsdag feiret med kanefart for byens embetsmenn "og andre Conditionerede" fra familiens byresidens, Mølmannsgården på Torvet, til Rotvold.⁷¹ Her møtte gjestene en æresport illuminert med 1700 lamper, med urner, girlandere og kongelige transparenter, som hyllet kongen, kronprinsen og den danske bondes nyvunne frihet. Tilbake i byen ble gjestene "paa det prægtigste beværtet", før det ble holdt ball.

Ballet ble åpnet med en "til denne Dags Høytidelighed componeret Ballet og Danset af 8te Par; Damerne vare klædde i hvit Dragt med grønne Kranser, udi Balleetus Dans blev 2de Gange vist de Kongelige Ciffre". Formuleringen "til denne Dags Høytidelighed componeret" tyder på at noen hadde koreografert balletten for anledningen.⁷² Beskrivelsen av damenes antrekk understreker, som hos von Krogh i 1788, en festspill-relatert funksjon, i likhet med fremvisningen av de "Kongelige Ciffre". Arkitekten Guthorm Kavli mente for øvrig at opptredenen fant sted på en liten scene i den ene enden av ballsalen i andre etasje.⁷³

⁷⁰ I desember 1797 rykket von Schmettow inn en avisannonse som sa at man hadde funnet et bind av serien "Nye Originale Skuespil" her paa Rotvold, hvis Ejer ikke har været at opsørge hidetil. "Adresseavisen, No. 48, 01.12. 1797. Annonseren ble misforstått av Hornemann som at det var funnet "en Del nye originale Skuespil", noe han tok som bevis for at teaterinteressen var stigende. Hornemann, "[Udkast]", 22:4. Men det dreide seg altså ikke om nyskrevne komedier, men om en trykt skuespillsamling som noen hadde glemte igjen.

⁷¹ Grevvinnens mor, stiftamtmaninne Gudlov Mølmann (f. Hveding 1722-1799), residerte stadig i gården. Igjen ga været problemer: "noget Sneec, som faldt i Middagsstunden, fyldte tildeels Lamperne, og en skarp Synden Vind efter Solens nedgang, gjorde det umuligt at faae Lamperne tændte". *Adresseavisen*, No. 5, 31.01. 1794.

⁷² Det er nærliggende å tenke på dansemester Johan Heschier, som annonserte for sine tjenester i 90-årene. Et par år etter ballettforestillingen ble han for øvrig holdt for å tilhøre et politisk "opprørs" miljø. Se avsnitt 17.4.1.

⁷³ Guthorm Kavli, *Trønderske trepaléer: Borgerlig panelarkitektur nordenfjells*, Norske minnesmerker (Oslo: Riksantikvaren, J.W. Cappelens forlag, 1966), 139, 150, 369. Det har imidlertid vært reist tvil om denne scenen virkelig skrev seg så langt tilbake som til 1790-årene. Se Eivind Hokstad, "De eldste norske teaterbygg fra 1800 til 1839: Fra de dramatiske selskaper til de offentlige teatre" (Hovedoppgave, Universitetet i Oslo, 1978), 163-164.

8.3. Teatret i Schøllergården

Den nåværende Stiftsgården, oppført i 1770-årene av geheimrådinne Cecilie Christine Schøller (f. Frølich 1720–1786), er det eneste gjenværende bygg som med sikkerhet har rommet en av Trondhjems tidlige dilettant-scener. Teatret i denne gården er nevnt flere steder, og er dermed noe bedre kildebelagt enn teatret på Rotvold. Det later til at det eksisterte i minst en femårs-periode, mellom 1794 og 1800. Det er først og fremst reisebeskrivelser som gir konkrete opplysninger, selv om det også forekommer henvisninger i avisen. Teatret er omtalt av nederlenderen Cornelius de Jong som overvintret i byen i 1795/96, og i korte trekk også av Edward Daniel Clarke, som var der sommeren 1799.⁷⁴

De Jong oppgir at teatret lå i amnen etasje.⁷⁵ Han lokaliserte ikke værelset nærmere, men vurderte teatret til å kunne romme 3-400 tilskuere.⁷⁶ De Jong forteller videre at det ble spilt teater om vinteren, i hvert fall de fleste år.⁷⁷ Etersom de Jong skrev dette i mai 1796, kan det synes rimelig å anta at teatret da hadde eksistert i minst et par-tre års tid (den første kjente forestillingen fant sted i 1794; se neste avsnitt). Tre år senere kunne Clarke altså opplyse at general von Krogh ga “grand entertainments” til byens innbyggere i paléet, hvor teaterforestillinger ble fremført av byens fremstående damer og herrer, etterfulgt av storslåtte måltider.⁷⁸ Clarke gir inntrykk av at teateranledningene ikke var regelmessige, men at de var et etablert innslag i Trondhjems sosiale liv, som ledd i en videre ramme av selskapelighet.

8.3.1. “Hans Excellence General von Kroghs Theater”: To *Soldatendrama*

Den første kjente teateroppførelsen i Schøllergården fant sted våren 1794. En trykt epilog er den eneste kilden til en oppføring av skuespillet *Den taknemmelige Søn* av den tyske dramatiker og filosofen Johann Jakob Engel (1741–1802), på “HANS

⁷⁴ de Jong, *Reizen naar [...] Noorwegen*, II; Clarke, *Travels* III.

⁷⁵ de Jong, *Reizen naar [...] Noorwegen*, II, 215 [115].

⁷⁶ Kavli hevdet at teatret lå i den store midtre salen, eller ballsalen, med henvisning til riksantikvar Harry Fett, “Vernerne” i *Foreningen til norske fortidsminnesmærkers bevarings aarsberetning* (Kristiania: Grøndahl & Søn, 1921), 77. Jeg kan imidlertid ikke se at Fett uttaler seg på dette punktet.

⁷⁷ de Jong, *Reizen naar [...] Noorwegen*, II, 315. Gjengitt hos Koren, *Fra Fordums Dage*, 88.

⁷⁸ Clarke, *Travels* III, 261.

EXCELLENCE GENERAL VON KROGHS THEATER”.⁷⁹ Ifølge denne ble epilogen fremført den 30. april 1794 av Georg Friderich von Krogh, generalens yngste sønn. Stykket later dermed til å ha inngått i en tilstelning for å feire en privat anledning, nemlig den seksten år gamle fenriken Georg Friderichs gjenkomst til familiehjemmet. Forbindelsen mellom skuespillets tittel og epilogens tema – den hjemvendte sønns lykkelige gjenforening med sine foreldre – var neppe en tilfeldighet. Skuespillet omhandler nettopp en lykkelig gjenforening mellom et aldrende foreldrepar og deres heltmodige soldatsønn, en ung rittmester.⁸⁰

Takket være Cornelius de Jong er enda en oppførelse i Kroghs teater kjent. Denne må ha funnet sted i løpet av vinteren 1795/96, mens de Jong oppholdt seg i byen. De Jong gjenga tittelen på skuespillet som *Baron van Schleiswyk* (Slesvig), og hevdet at general von Krogh selv hadde skrevet det.⁸¹ Liv Jensson har imidlertid påpekt at det dreier seg om *General Schlenzheim* og *Hans Familie*, et skuespill i fire akter av den tyske forfatteren Christian Heinrich Spiess (1755–1799).⁸² De Jongs reisedagbok gir en unik beskrivelse av oppsetningen. Han beskriver stykkets handlingsgang, nevner flere av skuespillerne og skriver dessuten om hvilket inntrykk stykket gjorde på publikum. I likhet med *Den taknemmelige Søn* har *General Schlenzheim* militært motiv, noe som kan ha bidratt til de Jongs oppfatning av at general von Krogh selv hadde skrevet det. Også i dette tilfellet dreier det seg om en heltmodig ung rittmester og hans gjenforening med sin far.

8.3.2. Epilog til stiftamtmanden – og en tapt beverhatt

Den 30. desember følgende vinter ble det trykket en anonym epilog i *Adresseavisen* til ære for den danske grev Gebhart Moltkes (1764–1851) ankomst til byen som ny stiftamtmand. Den har følgende overskrift: “EPILOG til Komeden, opført paa HANS Excellence Hr. GENERAL von KROGHS THEATER, den XII. DECEMBER”.⁸³ Den oppførte komedien er ukjent. Epilogen innledes med en hyllest til komediens

⁷⁹ Johan Otto von der Osten, *Epilog til den taknemmelige Søn, deklameret paa Hans Excellence General von Kroghs Theater i Tronhjem den 30. April 1794 af Georg Friedrich von Krogh* (Tronhjem: [s.n.], 1794).

⁸⁰ Militær offisersgrad i kavaleriet som tilsvarende kapteins rang.

⁸¹ de Jong, *Reizen naar [...] Noorwegen*, II, 315. Gjengitt hos Koren, *Fra Fordums Dage*, 80.

⁸² Jensson, *Teaterliv i Tronhjem*, 16.

⁸³ *Adresseavisen*, No. 53, 30.12. 1796.

muse Thalia og en forsikring om teatrets uskadelighed, fortsetter med en apologi for de kunstneriske tilkorkommenheter, og går over til å bli en hyllest og en patriotisk fundert formaning til Moltke:

De see, Tilskuere! Hvorledes gamle Vane
Os atter leder frem paa spögefulde Bane,
Hvor Næstens Fejl man frit gir Latteren til Priis
Og Laster föle maae Satyrens skarpe Riis.
Talia hvidskede mig engang i mit Öre:
“Du Folkes Daarlighed dig maae til Nytte före.”
Nu maae jeg tilstaae, at jeg ingen Fordeel seer
For mig af disse Fejl, undtagen naar jeg leer.
Hvi maae man ikke lee og stundum sig fornöje,
Og med lidt Spög iblant forsöde Livets Möje?
Mon Himlen vredes? Mon den seer misundelig
Paa egen Skabning ned, naar denne glæder sig?
Nej! Den uædle Tvivl skal ej vort Hjerte nære,
Mens glad Erfaring kan os denne Sandhed lære,
At Himlen ynder os, og smiler til vort Land,
Og frugt bargjör vor Jord, og signer vores Strand.
Og er det Taarer værd, at under Fredens Skygge
Ved roligt Arnestæd beskjermede vi bygge?
O! gyldne Tid, o! Held for elskte Födeland!
Ej skal dit Minde döe hos skjönsom nordisk Mand.
Og, om Talia end kun Spög og Skjemt os lærte
Saa fylder Skjönsomhed dog mindre ej vort Hjerte;
Thi sure Miner dog ej stedse Fromhed var,
Og skjönne Maske tit kun Grimhed dækket har.
Vi er Naturens Börn, og dölge ej vor Glæde
Naturligviis vi og vil heller lee end græde
Gid kun saasandt det ej Naturen var imod,
Naar ogsaa Dem vi os at more understod!
Men, naar Höjstærede! De veed at overbære,
Skal Deres Yndest dog os denne Klogskab lære,
At ej ved Misbrug vi vanære bör en Gunst,
Som med Lemfældighed vil rette paa vor Kunst.
Flid kan og skal engang vor svage Kunst forbedre
Da Bifald meer fortjent, os ogsaa meer skal hædre.
O! blide Dag dig glad vort Selskab iler til
Da Upartiskhed skal os lönne med en Smil.
Vort Spög da ogsaa skal den ædle Mand behage
Som förste Gang i Dag vi glade her modtage,

Af Statens Byrder træt naar han maaske iblant
 Erfare skal, at her han glad Afvexling fandt.
 Dog! Öjebliklig Fryd Talia Dig kun yder
 Din store Virkekreds en bedre Dig tilbyder.
 En Lykke som Du Selv forstaaer at skabe Dig
 Forsög O! MOLTKE kun, og Du er lykkelig.
 See! Æren vinker Dig; Dens aabne Porte byder
 Sin Yndling træde ind. Dit Hjerte villigt lyder;
 Og i dens Tempel seer Du Dyden kronet boer,
 Den Dyd, der ene gör Dig lykkelig og stor.
 Ved herlig Daad Du kun dit store Kald skal ære;
 Ved den Du elsket af et skjönsomt Folk skal være.
 Kjend dette kjække Folk, og Du vil agte det,
 Det Naade trygler ej, men kun forlange Ret.
 Viis Patriotens Mod, naar tunge Byrder trykke;
 At lindre Brödres Nöd er ædle Sjeles Lykke.
 Hör den Fortrængtes Röst, og hævn Uskyldighed,
 Opdag forborgen List, kue frække Voldsomhed.
 Ej giftig Smigger naae dit uforförte Hjerte,
 Som slibrig Fristelse at böje end ej lærte.
 Af disse Fölelser besielet stedse vær
 O! MOLTKE, og Du blir vort Norge evig kjer.

Anledningen for forestillingen den 12. desember 1796 var som nevnt mottakelsen av grev Moltke. Teateroppsetninger som element i offisiell festivitas rundt høyt ansette gjester var et veletablert fenomen i hoff- og embetsmannsliv. Stiftamtmannens ankomst var en offisiell anledning, og mottakelsen føyer seg dermed inn i en ramme av representativ festspillkultur. Epilogen fungerer imidlertid også som en apologi eller legitimering av teatret selv, ut fra dets evne til å oppdra og samtidig glede:

Hvor Næstens Fejl man frit gir Latteren til Priis
 Og Laster föle maae Satyrens skarpe Riis.
 [...]

Nu maae jeg tilstaae, at jeg ingen Fordeel seer
 For mig af disse Fejl, undtagen naar jeg leer.
 Hvi maae man ikke lee og stundum sig fornöje,
 Og med lidt Spög iblant forsöde Livets Möje?

Flere momenter i epilogen peker på at den sosiale rammen for forestillingen hadde preg av joviale omgangsformer og fortrolighet. Epilogens midterste parti ("Men, naar

Højstærede!”) er av særlig interesse i denne sammenhengen. Her etableres både et kunstnerisk ansvarlig og et sosialt “vi” (“vor Kunst”/”vort Selskab”), som både identifiseres med de agerende på scenen og med den sosiale gruppering som hilser stiftamtmanden velkommen.

Dette fellesskapet vektlegger riktignok sin egen kunstnerisk ufullkomne dilettantstatus (“Flid kan og skal engang vor svage Kunst forbedre/[...]/O! blide Dag dig glad vort Selskab iler til/Da Upartiskhed skal os lönne med en Smil.”). Her forutsettes altså at publikum *ikke* er upartisk, men høyst velvillig, ettersom det nettopp inngår i det sosiale “vi” som allerede er etablert gjennom felles deltakelse i teaterhendelsen. Epilogen uttrykker slik sentrale elementer av teateraktivitetens sosiale funksjon som en skaper av fellesskapsfølelse.

Dette fellesskapet inviteres nå den nye stiftamtmanden Moltke inn i (“Vort Spøg da ogsaa skal den ædle Mand behage/Som første Gang i Dag vi glade her modtage,/Af Statens Byrder træt naar han maaske iblant/Erfare skal, at her han glad Afvexling fandt.”). Her manes det frem et bilde av den trette embetsmannen – en skikkelse enhver hardtarbeidende og patriotisk borger kan kjenne seg igjen i – samtidig som det loves flere muligheter til atspredelse og oppmuntring i von Kroghs teater. I dette ligger også en antydning av at forestillingene forekom jevnlig.

Epilogen ved mottakelsen av Moltke er et tydelig uttrykk for det skjæringspunktet mellom representative og sosiale funksjoner residensteatret synes å stå i. I hyllesten til von Schmettows pantomime mer enn seks år tidligere er preget av privat sosiabilitet mer entydig. I begge dikt vektlegges teatrets rolle i etableringen av en sosial krets. Ved pantomimen er denne kretsen først og fremst *venneselskaps*. Her skapes en forestilling hos leseren av en eksklusiv gruppe, hvor den interne identiteten og fellesskapet som etableres via teateropplevelsen også hviler på intimiteten i en lukket forsamling. At de “frie stansene” faktisk ble offentliggjort, understreker en ytre demonstrasjon av denne indre eksklusiviteten, noe som trolig hadde en klar identitetsskapende virkning blant de involverte selv.

Det “vi” som etableres ved mottakelsen av Moltke har et mer offentlig preg; det er embetsstandens patriotiske selvforståelse som kommer til uttrykk, sammen med en

nasjonalpatriotisk identitet ("Ved [herlig Daad] Du elsket af et skjönsomt Folk skal være./Kjend dette kjække Folk, og Du vil agte det,/Det Naade trygler ej, men kun forlange Ret.) I Moltkes velkomsthyllest ligger altså både et inkluderende, sosiabelt vi som samles til atspredelse i teaterkunsten, men også et profilert vi i en krets som trolig besto av trondhjemske embetsmenn og eligerte, og hvor den elskverdige velkomsten ikke prøvde å tildekke en tydelig selvbevissthet, både som nasjonalt folkeslag og som politisk gruppering. Residens-teatret ser her ut til å ha vært ledd i en større identitetsskapende diskurs blant norske embetsmenn.

To år senere var det stadig aktivitet ved von Kroghs teater. I en avisannonse den 7. desember 1798 opplyses følgende: "Ved Comoedien hos Hans Excellence Hr. General von Krogh er mistet en Bæverhat, mærket J.S. Den Fejltagende ombedes, at levere den, mod at bekomme sin egen, udi Adressecontoiret."⁸⁴ Dette er den siste konkrete henvisningen til at en forestilling var blitt spilt i dette teatret.

Den siste referansen til teater hos familien von Krogh ble gjort av den allerede nevnte Edward D. Clarke i 1799. Etersom han besøkte Trondhjem om sommeren er det usikkert om han selv faktisk overvar en forestilling – alt tyder på at teater bare ble spilt i vinterhalvåret. Uansett ser det altså ut til at det ble spilt teater i Schøllergården i hvert fall frem til vinteren 1798/99. I 1800 ble gården solgt til staten av dens egentlige eier, Stie Tønsberg Schøller von Krogh. Etter en ombygging ble gården tatt i bruk som embetsmannsbolig for stiftamtmanden.⁸⁵

⁸⁴ *Adresseavisen*, No. 49, 07.12. 1798.

⁸⁵ I 1810 ble grev Frederik Christopher Trampe stiftamtmand i Trondhjem. Han giftet seg samme år med von Schmettow-familiens yngste datter, Amalia Ulrica. De var begge førende skikkelser i byens dilettantteater, men engasjementet fikk utløp innenfor Det forenede dramatiske Selskab.

Kapittel 9. *Endres og Sigrids Brøllup*, 1790

9.1. Teaterhendelse, kilder og tekstgrunnlag

Den 24. september 1790 kunne følgende leses i *Adresseavisen* i Trondhjem:

Den 22nde hujus lod Hr. Generalmajor Greve af Schmettow, paa hans Sommerbolig Rotvold, ½ Miil herfra Byen, opføre 2de nationale Syngestykker, nemlig: Endres og Sigrids Bryllup, paa Vers i 3 Acter, med Entree af Finner af Hr. B*** og et norsk Bondegjæstebud i I Act med dertil hørende Dands. I det sidstmældte Stykke, som var forfattet til Erindring af Hs. Kongel. Højhed Kronprints Friedrichs, samt, hendes Kongel. Højhed, Prinsesse Marias, Høje Formælingsdag, vistes Bogstaverne F. og M. med Kongel. Kroner over, malede i transparent, og satte i Theatrets Baggrund, Adskillige dertil hørende Arier blev sjungne, og under Skaalerne for det Høj Kongel. Brudepar bleve affyrede 2de Gange 27 Canon-Skud. I begge Stykker havde Frue Grevinden og Hr. Greven Hovedrollerne.⁸⁶

Den lange artikkelen fortsetter med en inngående beskrivelse av en illuminert æresport Schmettow hadde latt oppføre, “indrettet med en særdeles god Smag efter den Romerske Bygningsorden”, dekorert med kronprinsparets portretter i profil og malte transparenter, og opplyst med “nogle tusende” kulørte lamper. Det hele ble etterfulgt av supé og ball i Mølmannsgården, hvor ytterligere en illuminasjon i form av et Amors tempel ble “vedligeholdt den ganske Nat, og Ballet varede til Kl. 6 om morgenen.”

Eventuell tvil om forfatteren Hr. B***s identitet ble ryddet av veien da *Endres og Sigrids Brøllup: Et Syngestykke i tre Handlinger* ble utgitt året etter av Johan Nordahl Brun (1745-1816). Den trykte utgaven inneholder en lang dedikasjon til kronprinsesse Maria Sophia. Stykket har også en “Forerindring” med forfatterens kommentarer til skuespillet og til selve oppførelsen. Dermed er kildesituasjonen for denne bestemte teaterhendelsen unik. Vi vet hvor og når det ble spilt, vi kjenner det ene tekstlige forelegget, vi kjenner den sosiale og offisielle anledningen, vi vet hvem hovedrolleinnehaverne var, og vi har dramatikerens egne betraktninger. Ut fra avisomtalen kjenner vi også enkelte av de sceniske virkemidlene, som et danseinnslag med personer i samedrakt (“Entree af Finner”). Når det gjelder musikere er det

⁸⁶ *Adresseavisen*, No. 39, 24.09. 1790.

naturlig å tenke på *Det Trondhjemske Musikalske Selskab*, som besto av diletanter, men som også samarbeidet med byens profesjonelle musikere, kantor og stadsmusikus.⁸⁷

At det første navngitte skuespillet som ble oppført av diletanter i Trondhjem var skrevet av en nordmann – til og med en trønder – kan ses som et uttrykk for personlige relasjoner. Brun hadde vært huslærer for grevinne von Schmettow og kusinene hennes i familien Meincke på midten av 1760-tallet, og det finnes en teoretisk mulighet for at grevinnen kan ha hatt skuespillet i sin besittelse. Senere hadde Brun oppnådd en viss posisjon i dansk-norsk teater, og hans dramatiske karriere berører flere sentrale institusjoner og praksiser i perioden. Han skrev både for Det kongelige Theater i København og for dilettantteatret, og bidro til dannelsen av Det dramatiske Selskab i Bergen.⁸⁸ Bruns dramatiske produksjon strekker seg over et tidsspenn på mer enn 30 år, fra 1768 (*Jomfrue Pecunia*) til 1808, og omfatter både klassisistiske komedier, nasjonale syngespill, politisk satire og leilighetsdramatikk.⁸⁹ Hans tilknytning til ulike teaterkontekster i norsk provins og København gjør tekstene hans til verdifulle kilder til teaterpraksiser og -konvensjoner i helstatens slutfase. Disse arbeidene er likevel bare i begrenset grad blitt studert i forhold til en norsk teater- eller oppsetningspraksis.

Stykkets tittelblad fastslår at syngespillet var blitt oppført “paa Rotvold ved Tronhiem” i anledning kronprinsparets inntog i København i september året før. Ifølge forfatterens dedikasjon til hennes “kongelige Høihed Maria Sophia Fridericha” skjedde oppføringen uten hans vitende, men han leste om oppførelsen i “Offentlige Tidender” – etter alt å dømme ovenstående avisomtale.⁹⁰ “Private Efterretninger” hadde dessuten fortalt ham at stykket “havde givet noget Lys i en liden Kreds.” Hvorvidt det var

⁸⁷ Håkon Sivertsen, *Det Trondhjemske Musikalske Selskab av 1786* (Trondheim: Ringve museum, 1975).

⁸⁸ Det dramatiske Selskab i Bergen ble stiftet i 1794, i etterkant av private oppsetninger av to av Bruns skuespill, *Einer Tamberskielver* og *Republikken paa Øen*. Brun ønsket imidlertid å nedtone sin betydning for Det dramatiske selskap. Brun, *Eventyr*; Brun, “En smule Drammatico-Politicum”, 433–436.

⁸⁹ Det er nå allmenn enighet om at det anonyme *Jomfrue Pecunia* fra 1768 bør regnes blant Bruns arbeider. Jan Ragnar Hagland, “Kva tid debuterte Johan Nordahl Brun som dramatiker?” *Edda*, nr. 3 (1980): 165–169. Det siste dramatiske skrift fra Bruns hånd jeg har kjennskap til er Johan Nordahl Brun, “Dialog til Skuepladsens Aabning 23 September 1808”, ([Bergen]: Upubl., 1808).

⁹⁰ Dette og de etterfølgende sitatene er alle hentet fra dedikasjonen til prinsessen. Brun, “[Dedikasjon]” i *Endres og Sigrids Brøllup: Et Syngestykke i tre Handlinger, opført paa Rotvold ved Tronhiem i Anledning af den 14de September 1790*. (Kjøbenhavn: Christian F. Holm, 1791), [upag.].

grevinne von Schmettow som forsikret ham om dette er en ren spekulasjon, men Brun ga i 1793 uttrykk for at han stadig sto i kontakt med henne.⁹¹ Forfatteren skriver for øvrig i dedikasjonen at stykket lenge "laae som en foragtet Lampe, længe siden bestemt til evig Forglemmelse." Skuespillet forelå derfor trolig en god stund før fremføringen på Rotvold, og det er vanskelig å foreta en eksakt datering av dets tilblivelse.⁹²

I forordet påpeker Brun at syngespillet var skrevet for en privat teatersammenheng, i eksplisitt motsetning til en *offentlig*: "Ogsaa bør jeg sige Dramaturgen, at jeg for længst har ophørt med at skrive for den offentlige Skueplads, at dette Stykke var bestemt og blev omsider brugt til at fornøie et privat Selskab".⁹³ Brun uttrykker her en operasjonell forståelse av begrepene privat/offentlig, som kan leses som en anmodning om ikke å bli bedømt som en dramatiker med større pretensjoner.⁹⁴ Kledelig beskjedent hevdet Brun at nå som stykket likevel var blitt fremført, og dessuten var blitt omtalt i avisen, "maatte man troe, at Stykket inneholdt Besynderligheder, eller at Forfatteren besad en alt for egensindig Tilbageholdenhed, om han ikke lod det trykke, og om han ikke offentlig bevidnede sin Glæde over den Brug, tænkende Velyndere og Venner gjorde deraf."⁹⁵ Den private "venne-konteksten" som beskriver diletタントøverne på Rotvold er en gjenkjennelig retorikk fra pantomimen samme vår.

Det andre, ukjente syngespillet i avisomtalen, "et norsk Bondegjæstebud i I Act", var altså et syngestykke skrevet for anledningen. Det siste understrekes av beskrivelsen av sluttscenen, med "Bogstaverne F. og M. med Kongel. Kroner over, malede i transparent, og satte i Theatrets Baggrund".⁹⁶ Her ble altså transparenter med kongelige insignia integrert i en teaterforestilling. Denne virkemiddelbruken er et

⁹¹ Brun, "En smule Drammatico-Politicum", 434; Brun (1839–1909) og Brun (1745–1816), *Gammelt nyt*, 11.

⁹² Hornemann mente at *Endre og Sigrid* kan ha blitt til i andre halvdel av 1760-årene, som et resultat av kontakt mellom Johan Nordahl Brun og den senere direktør ved Det kongelige Theater, dramatikeren og borgermesteren Niels Krog Bredal (1733–1778) i Trondhjem. Hornemann, "[Udkast]", 16:3. I så fall ble stykket skrevet i den tidlige perioden mens Brun underviste den unge frøken Mølmann og skrev og utga *Jomfrue Pecunia*.

⁹³ "Den offentlige Skueplads" er å forstå som Det kongelige Theater (Den kongelige danske Skueplads) i København. Johan Nordahl Brun, "Forerindring" i *Endres og Sigrids Brøllup: Et Syngestykke i tre Handlinger, opført paa Rotvold ved Trondhjem i Anledning af den 14de September 1790* (Kjøbenhavn: Christian F. Holm, 1791), [upag.].

⁹⁴ Brun hadde i sin ungdom gjort suksess på Det kongelige Theater med sørgespillet *Zarine* i 1772, men det oppsto strid om hans neste stykke, *Einer Tambeskielver*.

⁹⁵ Brun, "[Dedikasjon]", [upag.].

⁹⁶ *Adresseavisen*, No. 39, 24.09. 1790.

tydelig eksempel på residensteater innenfor en ramme av festspill.⁹⁷ Med “Bondegjæstebudet” fulgte en “dertil hørende Dands”, et av flere eksempler på scenisk dans i von Schmettow-familiens krets.

De to oppførte syngespillene omtales begge som “nationale”. Interessen for det norsk-nasjonale var et distinkt trekk ved Johan Nordahl Bruns forfatterskap. Hans ry som dramatiker var trolig underordnet hans berømmelse som forfatteren av den nasjonalpatriotiske sangen *Norges Skaal* (1771), bedre kjent som *For Norge, Kiæmpers Fødeland*, som ble skrevet under hans tid i Det norske Selskab i København og trykket for første gang i Trondhjem tolv år senere.⁹⁸ Sangen uttrykte en sterk nasjonal selvbevissthet og et ønske om å bryte “Lænker, Baand og Tvang”.⁹⁹ Den skal ha fungert som uoffisiell norsk nasjonalsang, og var misbilliget av statsadministrasjonen.

Endres og Sigrids Brøllup foregår i Norge, og har handling fra vikingtiden. Stykkets nasjonale preg understrekes av Brun selv, både gjennom en henvisning til nordmenns folkekarakter i dedikasjonen, og gjennom det han mener er særnorske ord i stykket.¹⁰⁰ I forordet gjør Brun rede for forholdet mellom det historiske forelegget og sine egne dikteriske tilføyelser. Interessen for den nasjonale fortiden åpner et fortolkningsperspektiv som berører norsk identitet og selvforståelse innenfor en politisk og retorisk kontekst. Også det ukjente “Bondegjæstebudet” omtales i avisen som “norsk”. Ideen om det nasjonale eller norske skal likevel ikke nødvendigvis forstås som en motsetning til den helstatspatriotismen som for øvrig kom til uttrykk i feiringen av det kongelige bryllupet.

Gunnerusbiblioteket har to eksemplarer av *Endres og Sigrids Brøllup*. Ingen av dem har merknader som knytter dem til teateraktivitet – den ene kjente oppsetningen fant uansett sted før stykket ble trykket. Det finnes heller ingen rollehefter. Musikk og komponist er ukjent.

Som syngespill veksler stykkets tekst mellom talte replikker og sanginnslag. Talepartiene er skrevet over en aleksandrinsk versfot (seks jamber med cesur mellom

⁹⁷ Tilsvarende virkemiddelbruk finner vi også i Bergen i 1794. Se avsnittet 10.5.

⁹⁸ *Adresseavisen*, No. 21, 23.05. 1783.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ F.eks. redd (“Ræd”), granne (“Grande”), og granbar (“Granvar”). Brun, “Forerindring”, [upag.].

de tre første og tre siste), tidvis med en feminin ending i form av en tilleggsstavelse, og med regelmessige parrim (aabb). Sangpartiene går også på parrim, men følger ikke samme rytmiske skjema. Det første møtet med teksten bekrefter slik en generell oppfatning av Brun som en tradisjonell dramatiker som etterlevde veletablerte fransk-klassisistiske teaterkonvensjoner.

9.2. *Endres og Sigrids Brøllup*: Dramatisk forløp

Handlingen i *Endres og Sigrids Brøllup* er hentet fra norsk sagatid noen tiår inn på tusentallet. Scenen settes “paa Gaarden Ringenæs i Norge”, og det fremgår av en senere replikk (“Guds fred i huset her!”) at handlingen foregår innendørs.¹⁰¹ Altså fordres en dekorasjon som kan gi inntrykk av et eldre norsk gårdsinteriør.

Handlingen innledes som en dialog mellom de to vennene **Sigurd** og **Haldor**. Haldor vil gifte seg med Sigurds søster **Sigrid**, men søsknenes far, **Ketill Kalv**, ønsker at Haldor, som nekter å si noe om sitt opphav, først skal bære jernbyrd som bevis for at han ikke allerede har krenket Sigrids ære. Men Haldor sier at hans egen far har lært ham at jernbyrd er gammel overtro, og at ingen kan bestå prøven, uansett uskyld. Både Haldor og hans ukjente far virker med andre ord som “opplyste” menn. Da Sigurd har gått sin vei, kommer Sigrid inn, og de to elskende innrømmer sin kjærlighet gjennom en sanglig “Duetto.”¹⁰² Etter at Sigrid har forlatt scenen, kommer Sigurd tilbake med sin far Ketill. Faren liker Haldor, som han tror må være av høvdingætt, men holder på sitt krav om jernbyrd. Diskusjonen blir imidlertid avbrutt når det kommer bud om at et stort, velutrustet og bevæpnet skip er i ferd med å legge til land. Alle gjør seg umiddelbart klar til å stå imot et angrep, før det blir klart at skipet føres av Ketills gamle venn og stridsbror, **Einar Tambeskielver**, som kommer inn på gården.¹⁰³ Da Einar ser Sigrid, foreslår han straks ekteskap mellom henne og sin egen sønn, den heroiske **Endre**. Ketill går med på dette, og de to synger en drikkevisе sammen til ære for gammelt vennskap.

¹⁰¹ Brun, *Endres og Sigrids Brøllup*, 1, 16.

¹⁰² Ibid., 8.

¹⁰³ Bruns stavemåte er ikke konsekvent. Sørgespillet fra 1772 har tittelen *Einer Tambeskielver*, mens stavemåten i *Endres og Sigrids Brøllup* er “Einar”.

I andre akt snakker Sigrids og hennes yngre søster **Brithe** om de nye utsiktene til giftermål. Sigrid frykter et blodbad når hennes elskede Haldor får vite at hun nå er lovet til en annen. Søstrene forlater scenen, og inn kommer Einar og hans våpendrager **Biarke**, og etter hvert Kalv. Einar venter på at den omtalte Haldor skal dukke opp. Han er motstander av jernbyrd, en prøve han vet ingen kan bestå. Han deler altså påfallende nok oppfatning med Haldors ukjente far. Einar er også bekymret for å gifte bort sønnen til en motvillig brud. Han vil derfor hente Endre så Sigrid får møte ham, og Endre kan gå i tvekamp med Haldor. Det brygger opp til uenighet mellom Kalv og Einar idet Brithe kommer inn og rapporterer et underlig syn: Haldor har gått om bord i Einars skip og blitt mottatt som en gammel venn. Like etter kommer Sigrud og forteller at Haldor nå fører Einars hær opp mot gården, angivelig for å hevne seg og ta bruden tilbake med makt. Snart høres også buldring og rop utenfra. Einar stivner til da han hører en stemme utenfor. Døren blir brutt opp, og inn kommer Haldor med hevet sverd, som han imidlertid straks senker og sier: "For Endre Haldor viger/Og Haldor da sin Ret til Sigrids Haand frasiger."¹⁰⁴ Den "ukjente" Haldor er ingen ringere enn Endre, Einars sønn, og Sigrud og Endre kan nå synge en ny kjærlighetsduett.

Stykket slutter imidlertid ikke her. I tredje akt tilsier sceneanvisningene et scenskift til en "anden og større Sahl, besat med Bar og Løv og Hegg."¹⁰⁵ Her gjør Brithe og Sigrud klar til at bryllupsgjestene kan danse, mens Sigrud synger en lystig vise om unge piker og brudesenger. Bryllupsfølget toger inn til lyden av en "Norsk Marsch, hvortil Trommer bruges."¹⁰⁶ Einar tar fatt på en lang monolog om hvordan striden mellom norske kong Magnus Olavsson (Magnus den gode, Einar Tambarskjelves fostersønn) og danske kong Knut ("Hardeknut") er blitt bilagt: "Den eene Konge nu den andens Arving er/Og Dansk og Norsk er eet og evig Pagten vær."¹⁰⁷ Alle aktørene istemmer en sanglig hyllest til den evige pakt. Foreningen mellom de to land understrekes av ekteskapsinngåelser: "Og nu skal Nordmands Søn sin Brud fra Slætten tage,/Og norske Piger skal den danske Mand behage;/Her fødes skal en nye og ædel Kiempeslægt,/Til Tvilling-Rigets Fred og Tronens Varetægt."¹⁰⁸

¹⁰⁴ Brum, *Endres og Sigrids Brøllup*, 34.

¹⁰⁵ *Ibid.*, 37.

¹⁰⁶ *Ibid.*, 39.

¹⁰⁷ *Ibid.*, 42.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 43.

Deretter kommer “Fire Findlapper [...] dandsende med deres Ruunebommer omkring Brudeparret.”¹⁰⁹ “Finnlappene”, eller samene, gransker sine runer, og fremsynger en spådom hvor “Pagten” – mellom Norge og Danmark eller mellom brudefolkene? – loves “Lykke og Hæld.”¹¹⁰ Vi vet fra omtalen i *Adresseavisen* at innslaget med “Findlappene” var med i forestillingen på Rotvold, men ikke hvorvidt aktørene virkelig var samer, eller om de behersket å spille på bomme.¹¹¹

Disse siste opptrinnene løfter tematikken opp fra lokal bryllupsfest til en overgripende idé om nasjonenes enhet. Guttekongene Magnus og Knut, som brudeparet Sigrid og Endre, blir et bilde på Danmarks og Norges forening, altså en liknelse for den (idealiserende) politiske situasjonen. En slik fremstilling var en etablert konvensjon for 1700-tallets publikum, som var vant til å forstå fiksjon innenfor en allegorisk ramme.¹¹² Det er likevel en stilistisk nivåforskjell mellom at en scenisk fremstilling *tolkes* allegorisk, og at forestillingen benytter allegoriske sceniske virkemidler.

I *Endres og Sigrids Brøllup* blir urinnvånerens “mystiske” krefter og magiske ritualer en direkte foranledning til innføringen av et nytt scenisk stilnivå: “Som ved Finnernes Sang og Kunster sees det Inderste af Skuepladsen forandret. I Midten Søen. Paa den eene Side Pynten af en Øe, paa den anden Side et Bierg. Fra Øen springer frem en Havfrue, fra Bierget en Huldre.”¹¹³ Det gjenkjennelige gårdsinteriøret blir dermed delvis erstattet av et mytisk-symbolisk landskap med to fabelfigurer. Fra å være et nasjonallhistorisk drama fra vikingtiden, med handling og figurer fra en “sannsynlig” middelalderverden, blir teatrets fiksjon eksplisitt allegorisk. Samtidig forblir de øvrige rollefigurene på sine plasser i scenebildet slik at det historiske og det allegoriske nivået opptrer simultant. Havfruen på øya og huldra fra berget – Danmark og Norge – kommer med løfter om de jordiske gaver som finnes i dobbeltriket, og som skal deles

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ Ibid., 44.

¹¹¹ Samer var et vanlig syn i bybildet både i Trondhjem og på Røros, der grev von Schmettow hadde interesser i gruvedriften. I 1807 ble det også benyttet samedrakter i forbindelse med et opptrinn på Rotvold. Se avsnitt 13.2.

¹¹² Om politisk-allegorisk dramatisk fremstilling i perioden, se Rolv Nøtvik Jakobsen, *Den firfoldige fader: Allegori og sjølvframstilling i spenning mellom klassisisme og romantikk med særleg vekt på tekstar av Johan Nordahl Brun (1745–1816)* (Doktoravhandling, Universitetet i Oslo, 1996), 168.

¹¹³ Brun, *Endres og Sigrids Brøllup*, 45.

av de to folk: “For begge Rigers Folk skal Fisker blive Guld./Og begge Rigers Folk een Fader blive huld.”¹¹⁴ Deretter fullføres allegorien som et patriotisk tablå:

Huldren og Havfruen, som have staaet, den ene paa Øen, den anden paa Klippen, række Hænderne over Vandet til hverandre, som for at sige hverandre Farvel, men i det de slippe Hænder, beholde hver sin Ende af en gylden Lænke, som de holde over Vandet, og i den anden Haand fremrækker Havfruen et Flag, hvori det danske Vaaben, og Huldren et Flag, hvori det norske. Midt over det dybest nedhængende af Kiæden sees i Luften en Krone.¹¹⁵

Tablået symboliserer den ubrytelige forbindelsen mellom de to landene, representert ved kvinneskikkelser og flagg med nasjonale våpenskjold, holdt sammen av gullenken og “forseglet” av kongekronen. Det hele avsluttes med et sangnummer fremført av alle rollefigurene, som hyller den kjærlige forening i den absolutistiske helstats-familien: “Og Danmark tillige/Med Norge skal sige,/Hvad Himlen os alle tillader:/Eet Hierte! een Konge! een Fader.”¹¹⁶

9.3. Forhandlinger om farsfigur og nasjonal identitet

I skuespillets siste akt går den historiske handlingen over til å bli en allegori for Danmark-Norge med bildet av Magnus den gode og Hardeknut som symbolet på “pakten” mellom de to landene. Her går skuespillet ut over den historiske fortellingen om Endre og Sigrid, og peker i stedet på en idealisert politisk virkelighet utenfor fiksjonen – helstatens lykkelige forbund mellom Danmark og Norge. Det historiske elementet inngår som et bidrag til nasjonal selvforståelse innenfor en ramme av dansk-norsk statspatriotisme.

Selve sceneskiftet ser ut til å ha vært ment som et skift for åpen scene, et *changement à vue*, hvor bare “det inderste” av scenerommet skulle endres. Dette var en teknisk enklere løsning enn et fullt sceneskift. Ifølge teaterhistorikeren Torben Krogh var et “partiell *changement*” særlig vanlig i “Teatre, hvor Maskineriet ikke var saa

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ Ibid., 46. Hvordan lenken med kronen og de to flaggene plutselig skulle dukke opp i sagnskikkelsenes hender, gis det ingen nærmere teknisk forklaring på.

¹¹⁶ Ibid., 47.

udviklet”.¹¹⁷ Det er nærliggende å tenke at dette var tilfellet for et privat teater på en lystgård utenfor Trondhjem. Et partielt sceneskift kunne for eksempel utføres ved at et bakteppe (Krogh kaller det “mellomgrunnsteppet”) ble heist opp, slik at det nye landskapet kom til syne som en “bakscene”.

Tilsynelatende motiveres endringen i scenebildet og overgangen til et allegorisk stilmivå gjennom stykkets handling: “Som ved Finnernes Sang og Kunster sees det inderste af Skuepladsen forandret”.¹¹⁸ Sang og “kunster” får slik et sjamanistisk element. En annen og “høyere” virkelighet blir tilgjengelig når det “sannsynlige” gårdsinteriøret viker for en allegorisk dekorasjon med tilsvarende figurer. Danmark og Norge, i form av en havfrue og en hulder, gir symbolsk og verbalt uttrykk for sine nasjonale identiteter og sin uløselige forening gjennom kongekronen. Den ledsagende teksten maner samtidig frem visjoner av fornyet fruktbarhet gjennom landbruk, fiske og gruvedrift, og gjennom ekteskap på tvers av grensene. Det hele munner ut i en panegyrisk allsang i hyllest til kongen som tvillingnasjonenes felles far.

1700-tallsforskeren Rolv Nøtvik Jakobsen har pekt på farsbildets betydning i *Endres og Sigrids Brøllup*, slik det kommer til uttrykk i Ketill og Einars ulike holdninger: “Stykket som skildrar konflikten mellom to typar fedre, ein som tar omsyn til æra og ein som også tar omsyn til kjenslene til dei som skal gifte seg, munnar ut i ein hyllest til kongen som far for alle.”¹¹⁹ Her antydes det at farsskikkelsen ble tematisert i teatret gjennom forhandlinger om relasjonen mellom foreldre og barn – eller monark og undersått. Skulle kongen styre som enerådende patriark i henhold til gamle prinsipper, eller som forståelsesfull autoritet innenfor et nytt følsomhetsregime, med respekt for borgerens individualitet? Denne tematikken ble stadig sirkulert femten år senere, da Det offentlige Theater satte opp Thomas Thaarups *Høstgildet*.¹²⁰

Bildet av den velgjørende, eneveldige kongen som en farsskikkelse for helstaten var en vel etablert forestilling som ble aktivt opprettholdt av kongemakten.¹²¹ Bruken av skikkelser fra en spesifikt norsk erfaringsverden, som samer og folketroens hulder, er imidlertid uvanlig i en teatersammenheng. Det finnes bare få eksempler på liknende

¹¹⁷ Krogh, *Danske Teaterbilleder*, 38.

¹¹⁸ Brun, *Endres og Sigrids Brøllup*, 45.

¹¹⁹ Jakobsen, *Den firfoldige fader*, 163.

¹²⁰ Se avsnitt 18.2.2.

¹²¹ Damsholt, *Fædrelandskærlighed og borgerdyd*, 112-113.

scenisk bruk av særnorske elementer i perioden.¹²² Det samiske innslaget kan selvsagt forstås som et uttrykk for eksotisme, men føyer seg hos Brun inn i en generell orientering mot og fremheving av det spesifikt norske. Bruns skuespill kan slik forstås som et uttrykk for en særnorsk identitet innenfor det dansk-norske statspatriotiske uttrykket. Til tross for det helstatspatriotiske og absolutistiske hovedbudskapet tyder tematikk og virkemidler innskrevet i *Endres og Sigrids Brøllup* på at forestillingen forvaltet identitetsrelaterte sosiale energier knyttet til en norsk-nasjonal selvbevissthet innenfor helstatens rammer.

9.4. Scenisk allegori og festspillteatrets utopi

Allegoriske avslutninger av denne type var en godt etablert klassisistisk teaterkonvensjon på 1700-tallet med røtter tilbake til de europeiske hoffenes festspill i barokken. Her var hensikten ikke bare å kaste glans over kongen eller fyrsten, men å fremstille samfunnsordenen som ukrenkelig og gitt av forsynet. Denne tradisjonen var kjent og akseptabel for publikum et godt stykke ut på 1700-tallet. Ettersom skuespillet ble valgt for å feire den kongelige ekteskapsinngåelsen hos grevparet von Schmettow, må det ha blitt vurdert som relevant og passende for anledningen og forsamlingen. Et par år senere ba grevinne von Schmettow Brun skrive et liknende stykke, hvilket trolig bekrefter at oppsetningen ble opplevd som vellykket.¹²³

Et karakteristisk trekk ved festspilletts sluttscene er at den bidrar til å åpne teaterfiksjonen mot publikum. Når de fiksjonelle rollefigurene fra vikingtiden står i samme scenebilde og synger sammen med de allegoriske skikkelsene, innlemmes det opprinnelige fiksjonsnivået i det allegoriske nivået. Gjennom eksplisitte referanser til en ytre verden som rommer publikums egen virkelighet – livet i den dansk-norske helstaten – inkluderes også “verden” i den mytologiserte scenevirkeligheten. Et slikt

¹²² I København ble “nasjonale” drama med handling fra vikingtid eller norrøn mytologi først introdusert med trondhjemmeren Niels Krog Bredals syngestykke *Gram og Signe*, som hadde privat urpremière i 1757, med dekorasjoner av teatermaleren Peter Cramer. På Det kongelige Theater var den første fremførelsen av et dansk taledrama Johannes Ewalds *Balders død* i 1778/79, også dette med dekorasjoner av Cramer. *Balders død* la grunnen for en ny, “nordisk” scenestil. På overleverte avbildninger ser man overgangen i scenisk fremstilling av nordiske motiver fra en ren klassisistisk stil i 1757 til en begynnende interesse for det “historisk korrekte”. Både Ewalds sceneanvisninger og Cramers scenebilder legger handlingen i *Balders død* til et distinkt norsk landskap. Krogh, *Danske Teaterbilleder*, 250–267; Live Hov, “Sagatid på scenen” *Kunst og kultur*, nr. 2 (2000): 83.

¹²³ Brun, “En smule Drammatico-Politicum”, 434. Se ellers avsnitt 10.1.

sammenfall mellom verdener er et gjenkjennelig trekk i festspillteatrets struktur. I sluttscenen av *Endres og Sigrids Brøllup* blir den allegoriske myten virkelig, og den politiske virkeligheten blir myte.

Både den historiske fremstillingen og det allegoriske scenebildet kan forstås som en fremstilling, ikke av hvordan de sosiale og politiske forholdene faktisk *var*, men av hvordan aktørene innenfor en bestemt teaterkultur i en bestemt periode ville *fremstille* dem. Fiksjonen bidro til å skape og opprettholde et idealbilde, og til å gi dette bildet et konkret scenisk uttrykk. Slik blir *Endres og Sigrids Brøllup* et eksempel på hvordan et lokalt teateruttrykk kan si noe om samfunnsforhold og verdigrunnlag i uttrykkets større kontekst, og samtidig hvordan uttrykket selv bidro til å konstituere denne konteksten. Jacky Bratton har pekt på at kilder ikke må uttrykke historisk "sannhet" for å være gyldige kilder – ikke nødvendigvis til hvordan de historiske forholdene faktisk *var*, men til hvordan man ønsket å fremstille dem, som uttrykk for en selvforståelse eller ambisjon: "There is, I would suggest, a world of historical meaning in what they say about themselves, whether or not we have tangible proof of its truth."¹²⁴ Oppsetningen av *Endres og Sigrids Brøllup* er dermed en relevant kilde til det sene 1700-tallets politiske og identitetsmessige idéer, og samtidig til hvordan teatret kan ha vært et bidrag til disse idéenes utforming.

Den systemlojale sceneutopien *Endres og Sigrids Brøllup* kan uansett ikke løsrives fra samtidens realpolitiske bilde høsten 1790. Ett år inne i den franske revolusjon var behovet for å holde fast på verdiene i den absolutistiske helstatens *ancien régime* trolig påtakelig i det von Schmettowske "venneselskapets" krets. Samtidig demonstrerte forestillingens tematikk og virkemidler stillferdig at disse verdiene allerede var under press, innenfra så vel som utenfra. I skuepilllet som et par år senere ble skrevet spesielt for teatret på Rotvold, var dette implisitte presset blitt et eksplisitt premiss for det kunstneriske prosjektet.

¹²⁴ Bratton, *New Readings in Theatre History*, 131.

Kapittel 10. *Republikken paa Øen*, 1793

10.1. Teaterhendelse, kilder og tekstgrunnlag

Det finnes to sentrale kilder til en mulig teaterhendelse på Rotvold i 1793. Den ene sto Brun selv for, høsten 1794: "Grævinde Schmettau i Tronhiem, som endnu bevarer mig sin Gunst fra den Tid jeg i hendes Børneaar var hendes første Lærer, bærede mig med et Brev mod Høsten 1792 og forlangte noget, lignende Endres og Sigrids Brøllup. Jeg skrev Republikken paa Øen."¹²⁵ Den andre hovedkilden er det trykte skuespillet som ble utgitt i 1793 med følgende angivelse på tittelbladet: *Republikken paa Øen: Et Skuespil i Fem Handlinger, bestemt til en 28de Januarii 1793.*

Republikken paa Øen er dermed blitt knyttet til teatret på Rotvold på denne datoen, og siden Hornemann har tradisjonen forstått skuespillet som en del av teatervirksomheten der. Denne antakelsen ble for eksempel delt av Bruns biograf og etterkommer ved samme navn.¹²⁶ Til tross for at det ikke finnes dokumentasjon for at en forestilling av *Republikken* faktisk fant sted på Rotvold, gjør den dokumenterte tilknytningen til Schmettow-familiens teater at jeg vil betrakte stykket som del av Trondhjems tidlige teaterhistorie. Jeg vil i det følgende behandle *Republikken paa Øen* som tekstgrunnlag for en forestilling som var tenkt realisert på Rotvold i 1793, uten å ta endelig stilling til hvorvidt den faktisk ble det. Gunnerusbiblioteket har ett eksemplar av det trykte stykket. Dette kan ikke knyttes til noen konkret oppføring (eksemplaret har tilhørt boksamleren Thorvald Boeck (1835–1901), og kom til vitenskapsselskapets bibliotek i 1899). Det finnes ingen rollehefter.

Det er imidlertid hevet over tvil at en oppsetning av skuespillet faktisk fant sted på den anviste dato. Dette skjedde i Bergen, hvor forfatteren selv kunne overvære forestillingen.¹²⁷ Det finnes en fyldig omtale av denne teaterhendelsen i *Efterretninger fra Adresse-Contoïret i Bergen i Norge (Bergens Adresseavis)*.¹²⁸ Omtalen er et viktig bidrag til aktuelle teaterkonvensjoner i norske handelsbyer på 1790-tallet. Kjennskap

¹²⁵ Brun, "En smule Drammatico-Politicum", 434.

¹²⁶ Brun (1839–1909) og Brun (1745–1816), *Gammelt nyt*, 109.

¹²⁷ Brun, "En smule Drammatico-Politicum", 434.

¹²⁸ *Bergens Adresseavis*, Num. 5, 02.02. 1793. Se også avsnitt 10.4.

til den faktiske fremføringen i Bergen kan slik gi en bedret forståelse av den mulige Rotvold-forestillingen og dens sceniske og sosiale funksjon.

I motsetning til *Endres og Sigrids Brøllup* er *Republikken paa Øen* skrevet som et rent taledrama på prosa. Fraværet av bundet versemål gir ved første øyekast skuespillet et mer “moderne” preg: “teksten og dialogane er mykje friskare og meir ‘moderne’ enn i dei andre skodespela”, skriver Rolv Nøtvik Jakobsen.¹²⁹ Samtidig er det flere aspekter ved stykket – grunnstemning, typegalleri, personkonstellasjoner og den implisitte publikumsrelasjonen – som tydeliggjør innflytelsen fra Holberg og den klassisistiske komedien. Slik sett er prosatekst i seg selv ikke et spesifikt “moderne” trekk. Under den muntre grunnstemningen finnes imidlertid alvorlige undertoner som står i kontrast til den etablerte komedieformen. Skuespillet er en politisk satire med åpenbare referanser til den franske revolusjon og innføringen av republikansk styreform. Handlingen er kompleks med en serie intriger som ikke nødvendigvis har avgjørende betydning for det endelige utfallet. I den følgende fremstillingen er handlingen derfor trukket en del sammen, med særlig vekt på de momentene jeg vil fremheve.

Alle fem akter finner sted innendørs i rom av varierende størrelse. Det visuelle scenebildet byr dermed på en viss variasjon, men også på overkommelige tekniske utfordringer. Overgangen fra en mindre stue til en større sal kan for eksempel ha foregått ved å endre bakgrunnsdekorasjonen, uten at sidekulissene ble skiftet. Perspektivisk maleteknikk kunne “forleng” værelset uten at den faktiske scenedybdens måtte økes.¹³⁰

Jeg forstår denne formen for “interiørkomedie” som en videreføring av den klassisistiske tradisjonen fra Molière og Holberg, hvor handlingen drives frem gjennom dynamikken som oppstår når rollefigurene ankommer og forlater scenen. Allerede tidlig i teksten etableres et bestemt mønster i vekslingen mellom scener. Hver replikkveksling slutter av ulike grunner med at bare én person blir stående igjen. Den gjenværende har dermed anledning til å uttrykke seg direkte til publikum. I disse monologene oppsummeres handlingen eller rollefigurens intensjoner og følelser.

¹²⁹ Jakobsen, *Den firfoldige fader*, 164.

¹³⁰ Torben Krogh viser til at flere stykker skrevet for Det kongelige Theaters tidlige fase, da maskineriet ennå ikke var optimalt, ble utformet med slike partielle sceneskift i tankene. Krogh, *Danske Teaterbilleder*, 38.

Denne måten å etablere publikumskontakten på understøttes av bruken av avsidesreplikker andre steder i stykket.¹³¹ Dette var en konvensjonalisert struktur som tillot en umiddelbar utveksling mellom sal og scene.¹³²

Brun anfører for øvrig at "Øen skal ingen Columbus opdage".¹³³ Det dreier seg altså om et fiktivt sted, skjønt det er åpenbart at det henspilles på Frankrike.¹³⁴ Samtidig utspiller begivenhetene seg innenfor en hjemlig ramme, med referanse til en gjenkjennelig virkelighet. Spillet mellom fantasi og forestilling på den ene siden, og realitet og politikk på den andre, er slik et karakteristisk trekk ved denne dramateksten og et premiss for resepsjonen av forestillingen.

10.2. *Republikken paa Øen: Dramatisk forløp*

Første og andre akt foregår i "Leonard Pettis Huus", i det man kan gå ut fra er et konvensjonelt stueinteriør.¹³⁵ Handlingen åpner med at en mystisk besøkende, **Dorant**, ber om losji i huset hos **Leonard Pettis**, en ledende republikaner og stykkets *pater familias*. Stuepiken **Lise** kritiserer imidlertid gjesten for hans "hoffstil" og ærbødige talemåter, så vel som for at han gir henne ordrer. Under den nyopprettede republikken på øya er alle sosiale distinksjoner avskaffet. Allerede innledningsvis fremheves republikkens potensial for sosialt og moralsk kaos når etablerte rangordener oppheves, ikke minst skillet mellom adel og allmennhet:

Jeg er, sandt at sige, kun Pige i Huuset efter den gamle Cancellie-Stiil, men nu begiegnør Fruen mig, som en Søster, og Manden som jeg kunde være hans Frue. All fornemhed, al Adel, alle Titler og Baand og Stierner og Ordener. Og Gud veed hvad de heede alle disse Menneskelighedens Frynser, ere reent afskaarne.¹³⁶

¹³¹ For eksempel: "Amalia (avsides) (O! gid jeg var alt borte) Hør, Lise! Her passerer dog intet i Dag." Johan Nordahl Brun, *Republikken paa Øen: Et Skuespil i Fem Handlinger bestemt til den 28. Januarii 1793* (Bergen: R.Dahl, 1793), 31.

¹³² Svend Christiansen skriver at en forutsetning for den klassiske skuespillkunsten var *fraværet* av en "fjerde vegg" som et usynlig skille mellom publikum og aktører. Skuespillerens mål var tvert imot å gjøre publikum til sin fortrolige. Svend Christiansen, *Klassisk skuespillkunst: Stabile konventioner i skuespillkunsten 1700-1900* (København: Akademisk Forlag, 1975), 18.

¹³³ Brun, *Republikken paa Øen*, [upag.].

¹³⁴ Jakobsen, *Den firfoldige fader*, 167-168.

¹³⁵ Brun, *Republikken paa Øen*, 1.

¹³⁶ *Ibid.*, 1-2.

Leonard Pettis aksepterer Dorant som påstår at han selv er på flukt fra “Aristokratene”. Leonards egen lojalitet til den nye samfunnsordningen viser seg imidlertid å ha sine begrensninger: Når han i likhetens navn trues av å måtte rive en etasje av sitt eget hus så det skal fremstå mindre aristokratisk, reagerer han skarpt: “Mit Huus [...] Nei! Det gaaer for vidt - rive en Etage af mit Huus - Den Egalite hører Fanden til.”¹³⁷ Og når han straks etterpå blir alene på scenen, blir det tydelig at hans materielle ambisjoner er enda større: “Godserne skal nok til sist blive min Odel og Eiendom - Tiene Republikken er vel nok - men Gratis - det maatte Fanden.”¹³⁸ Det private initiativ lar seg altså ikke så lett underkue av det egalitære, statlige fellesskap som allerede her har fått et begynnende totalitært preg.

Tre unge menn og en ung kvinne presenteres etter hvert. Den ene er Leonards idealistiske sønn **Carl**, som har fullstendig tiltro til republikken og som støtter de nye lovene som oppløser den private eiendomsretten. I Leonards hus finnes også den ressurssterke, men beskjedne tjeneren **Valentin**. Hans antagonist er akademikeren **Mentor**, som sitter i republikkens råd - det såkalte “Octoviratet” - sammen med Leonard.¹³⁹ Mentor mener seg så begavet at han ikke anerkjenner andre autoriteter enn seg selv. Men Valentin, som i likhet med Carl også tror på idealet om likeverd, vil ikke bøye seg for den selvhøytidelige Mentor. Derimot nærer Valentin stor respekt for husets unge frøken, Leonards niese **Amalia**. Hun betror seg til Valentin om sitt forsett om å flykte fra republikken, som hun omtaler som “en Daarekiste.”¹⁴⁰ Hennes far, **baron von Leverpol**, må ha blitt forledet da han overlot både sine eiendommer og sin datter til sin svoger Leonard. Den siste merkverdighet man nå har funnet på i republikken, er at hun ikke lenger skal tiltales med sin rettmessige tittel “Frøken”, men må ta til takke med det mer demokratiske “Jomfrue”.¹⁴¹ I tillegg skal navnet hennes forenkles - fra von Leverpol til Lever. Hun ber derfor Valentin legge en plan for hennes flukt. Alene på scenen funderer hun over hva som er Valentins egentlige opphav, ettersom ingen kjenner hans herkomst.

¹³⁷ Ibid., 5.

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ Ibid., 2.

¹⁴⁰ Ibid., 8.

¹⁴¹ Ibid., 9.

Amalias tante på farssiden, **Fru Pettis**, gjør narr av Amalia som holder på sin adelsstand og demnes kodekser. Gjennom forbindelsen med Leonard Pettis har hun selv giftet seg under sin stand, men nå benekter hun enhver sosial rangordning. Fru Pettis vil at Amalia skal gifte seg med hennes sønn Carl. Amalia konstaterer imidlertid at ingen av dem elsker den andre, og påpeker at selv om “Byrd er ligegyldig til Ægteskab, saa burde dog nok ikke Kierlighed være det.”¹⁴² Amalia fremstår likevel med en konservativ grunnholdning som ikke stiller spørsmål ved samfunnets etablerte rangskiller.

Både republikken og Leonard har problemer med en misfornøyd bondestand som er i ferd med å gjøre opprør; én godseier har allerede mistet livet i kamp med bøndene. Både Carl, Dorant og Valentin er klar over situasjonen, og det snakkes om “Menneskeblod som rinder langs gaden”.¹⁴³ Dorant og Valentin begynner nå å legge felles planer: De skal redde Amalia ved å bortføre henne. Alene på scenen innrømmer Valentin at han elsker Amalia, skjønt uten håp. Når Amalia kommer, insisterer hun på at Valentin må bli med henne på flukten. Han kysser hennes hånd, og Amalia blir plutselig oppmerksom på et helt spekter av nye, foruroligende følelser. Kysset på hånden fungerer dermed som en scenisk performativ handling som både endrer og manifesterer den nye relasjonen mellom rollefigurene.

Også Lise og Amalias gamle amme, **Brontis**, reiser kritikk mot republikken. Octoviratet har nå besluttet at for å utviske alt adelig blod i samfunnet, må alle ugifte adelsdamer umiddelbart gjøre seg tilgjengelige for ekteskap. Med mindre de selv velger en ektemann, vil en bli valgt for dem av staten. Lise påpeker at selv om ekteskapet i seg selv er attråverdig, er dette “næsten at voldtage alle adelige Frøkener”.¹⁴⁴ Dermed synliggjøres en skremmende mulig konsekvens av det “egalitære” samfunnet; en undergraving av (de øvre) samfunnsborgernes rettigheter. Disse er basert på en forutsetning om en privat livssfære der familien (om ikke kvinnen selv) har selvråderett, og hvor den statlige autoritet ikke skal utøve makt. Med trusselen om systematisk tvangsgifte – eller seksualisert vold – fremsettes en dystopi hvor den private sfæren ikke lenger finner noen beskyttelse, og hvor enkeltindividet er utlevert til

¹⁴² Ibid., 13.

¹⁴³ Ibid., 20.

¹⁴⁴ Ibid., 31.

statens forgodtbefinnende på alle livsområder. Trusselen konkretiseres idet den intrigante Mentor kommer inn på scenen og tilbyr seg som ektemann for Amalia, som føler seg tvunget til å love å overveie tilbudet.

Idet tredje akt begynner skifter scenen til Leonards kontor vegg i vegg med rådssalen. Sammen med Lise lytter den foretaksomme Dorant til Octoviratets høylytte og tilsynelatende kaotiske rådslagninger rett innenfor: “Lise: Ja vil De kun høre, hvilken helvedes Allarm der inde. De skulle tænke, det var en Svenne-kroe, og deres frie Mandag. Lægg Øret til Væggen, saa skal Deres Siel ret inddrikke Respect for Republikkens Majestæt”.¹⁴⁵ Dorant har nå skaffet seg rådets tillit, er blitt utnevnt til militær kommandant og blitt gitt nøklene til byen.

Amalia og Valentin møtes i det samme scenebildet. For å unnslippe et tvangsekteskap med Mentor inngår Amalia et hemmelig pro forma-ekteskap med Valentin. De tar Gud til vitne på at kontrakten er illegitim utenfor republikkens maktområde, ettersom den er undertegnet i nødverge. Likevel innrømmer Amalia at om hun ikke på noen måte kan unnslippe ekteskap, er Valentin den eneste mann i verden hun kunne la seg overtale til å leve sammen med. Og hun tilføyer: “[var] Deres Byrd, lige med min, saa valgte mit Hierte Dem maaskee blant alle ugifte Adelsmænd”.¹⁴⁶

Et aspekt av republikkens samfunnsnedbrytende virkning viser seg gjennom at flere av karakterene, frivillig eller ufrivillig, føres bort fra alminnelig dekorum.¹⁴⁷ Det sosialt uakseptable ekteskapet med Valentin representerer slik en potensiell trussel mot Amalias dekorum. Et særlig tilfelle av manglende dekorum er imidlertid fru Pettis som i tredje akt kommer inn på scenen med et nytt krav: *likestilling*, ikke bare klassene imellom, men mellom de to kjønn. Med argumenter som for dagens ører lyder selvfølgelig, fremsetter hun kravet om kvinners frigjøring og fullstendige likeverd: “Altsaa paastaer jeg i Nationens Qvinders Navn, at alle Døttre efterdags skulle arve

¹⁴⁵ Ibid., 34.

¹⁴⁶ Ibid., 39.

¹⁴⁷ Kravet om dekorum i teatret var siden den romerske dikteren Horats (65–8 f.Kr.) og gjennom renessansen og klassisismen knyttet til en forståelse av hva som var egnet tematikk for scenisk gjengivelse, sammen med et krav om at rollefigurene måtte oppføre seg innenfor de sosiale rammene deres kjønn, alder og stand tilsa. Se Marvin Carlson, *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1993), 24, 55.

lige med Sønner, og have alle de samme personlige Rettigheder.”¹⁴⁸ Hun vil gå til krig for disse rettighetene, tar tittelen “general” og sier seg villig til å dø “I Spidsen af mine Amazoner”.¹⁴⁹ I fjerde akt bringes fru Pettis’ krigervilje til scenisk virkelighet idet hun på ny kommer inn på scenen, nå med “Hat og Cokard, samt Kaarde hængende i en Bandeleers Rem”.¹⁵⁰ Med fruene som krigerkledt general manifesteres også scenisk de “absurde” konsekvenser av republikkens idealer når disse blir ført til sin logiske avslutning – som full kjønnsmessig likestilling. Både den grove Carls tilnærmelser til adelsdamen Amalia, og Lises manglende anerkjennelse av en stuepikes “rette plass”, representerer ytterligere brudd på dekorum som et resultat av de republikanske ideenes dårskap.

I fjerde akt flyttes handlingen tilbake til familien Pettis’ hus hvor nyhetsrapportene strømmer inn. Begivenhetene utfolder seg nå i rask rekkefølge og med hyppige inn- og utganger av de mange medvirkende: En horde av sinte bønder inntar gatene, og en krigsflåte med fremmede skip er observert ved kysten. Valentin har vært nær ved å bli skamslått under opptøyene. To konstabler kommer inn på scenen for å gifte bort Amalia, noe som tvinger henne til å presentere ekteskapskontrakten med Valentin. Dette gir fru Pettis anledning til å håne Amalia for å ha ofret sine egne høye standarder. Alene på scenen innrømmer Amalia at det er en glede å bli elsket – selv av en lavtstående tjener. Inn kommer nå to bevæpnede menn, visstnok Valentins utsendinger, og Amalia går med dem.

Når Valentin snart etter kommer inn, aner han imidlertid ikke hvor det er blitt av Amalia, og han skjønner at hun er bortført. Mentor har i mellomtiden oppdaget at Dorant og Valentin er forbundsfeller, og at de later til å stå i ledtog med den fremmede flåten. Han beskylder Valentin for å ha forrådt republikken, og Valentin må trekke sverdet. Begivenhetene vender seg imidlertid mot Mentor når det blir oppdaget

¹⁴⁸ Brun, *Republikken paa Øen*, 49. Fru Pettis’ argumenter får noe av den samme anakronistiske klang i moderne ører som Lysistratas får i Aristofanes’ komedie med samme tittel. Gjennom den komiske dramatikerens inversjon av sosiale hierarkier fremsettes argumenter som i dag synes gyldige. Slik kan skuespillets hovedbudskap fortone seg mer radikalt og samfunnsomveltende enn det i samtiden var ment. Samtidig er det mulig å lese inn latente subversive muligheter i verker som ellers stiller seg på den etablerte samfunnsordenens side.

¹⁴⁹ Ibid., 51.

¹⁵⁰ Ibid., 52. En “Cokard” eller kokarde er en rosett eller sløyfe i patriotiske farger festet til hatten.

at han har gitt en konstabel ordre om å drepe Dorant (som lykkeligvis unnslett). Dermed ender Mentor selv opp med å bli arrestert.

Den utenlandske flåten viser seg i løpet av fjerde akt å være utsendt av kongen av Danmark. Dermed rykker de fiktive begivenhetene nærmere tilskuernes egen virkelighetssfære. Ingen Columbus skal nok oppdage republikkens øy, men den er innen rekkevidde for den danske flåte. Om bord befinner det seg en høytstående minister som ønsker å snakke med Leonard.

Idet femte akt åpner, samles hovedpersonene i Leonards store umøblerte sal ("som en Audience-Sahl").¹⁵¹ Alle har historier om de ville tilstandene i byen. Fru Pettis skal ha bidratt til kaoset ved å bryte seg inn i fengselet og slippe ut alle fangene, mens et bondeopprør er i full gang.¹⁵² Alle klager over republikkens mangler, mens Leonard venter nervøst på den høytstående gjesten. Når den mystiske utsendingen til slutt kommer, opptrer han maskert og krever å få treffe Amalia. Hvis republikken kan fremskaffe henne, lover kongen av Danmark å løse republikkens problemer. Til alles lettelse kommer Amalia plutselig inn på scenen etter å ha unnslett Mentors håndlangere. Når hun har forklart bakgrunnen for sin *mesalliance*, avslører ministeren sin sanne identitet. Han er ingen ringere enn baron von Leverpol, Amalias lenge fraværende far.¹⁵³ Far og datter gjenforenes lykkelig. Von Leverpol vender nå interessen mot Valentin ettersom han drar kjensel på sverdet hans. Det tilhørte en gang hans egen bror, og von Leverpol forstår at Valentin er identisk med hans egen forsvunne nevø.¹⁵⁴ Han velsigner ekteskapet mellom Amalia og Valentin, og lover på vegne av Danmarks konge å etterlate 400 norske soldater på øya for å gjenopprette ro og orden.

Von Leverpol fortsetter deretter å lovprise det faderlige monarkis fortrinn. Fremfor alt roser han den danske kronprins Frederik som arbeider for å gjøre den danske bonde like lykkelig som den norske. Her refererer baronen til de populære landboreformene som ved inngangen til 1790-tallet var i ferd med å fristille de danske bøndene fra

¹⁵¹ Ibid., 69.

¹⁵² Ibid., 72. Lise omtaler fruene som "den anden Zarine", med referanse til sacernes dronning og hærfører - den tragiske tittelrollen i J.N. Bruns eget lovpriste sørgespill fra 1772.

¹⁵³ Ibid., 80.

¹⁵⁴ Ibid., 86.

livegenskapen.¹⁵⁵ Von Leverpol forsikrer til og med: “en Norsk selveier Bonde er det lykkeligste Medlem af Staten, som jeg kiender i Europa”.¹⁵⁶ Dermed var både dansk-norsk politikk og internasjonale forhold utvetydig satt på spill i residensteatret.

10.3. Politikk og privatliv

Republikkens “Ø” er et erklært fantasifoster. Slik kan hendelsene som utspiller seg i Leonard Pettis’ hus betraktes som en fabel hvor de opptredende og begivenhetene som utspiller seg er symbolske størrelser. Hovedinteressen ligger dermed i hvordan fiksjonsverdenens meningsinnhold kan overføres til de medvirkendes og publikums egen virkelighet. Stykket inviterer altså til en allegorisk resepsjon hvor forestillingen forstås som et bilde på samtidens historiske og politiske virkelighet. Lokaliseringen til et familiehjem utgjør en interessant relasjon til det bakenforliggende “storpolitiske” problemfeltet som skuespillet kretser rundt. Nettopp forholdet mellom privatliv og offentlig eller statlig inngripen er en sentral tematikk i stykket.

Republikken er en muntret anrettet dystopi, en bekreftelse på overklassens bange anelser i forhold til de frihetsidealer som var i sirkulasjon i Europa på slutten av 1700-tallet, og som hadde fått et dramatisk uttrykk i den franske revolusjon. At disse strømningene også nådde Trondhjem, bekreftes for eksempel i en reiseskildring av Thomas Malthus. Under sitt besøk i Trondhjem i 1799 beskrev han et møte på grev Schmettows landsted med en “very sensible & intelligent man”, som fortalte ham om den politiske interessen blant trønderske bønder: “The farmers read the gazettes & talk on political subjects. They are at present contented; which was not quite the case at the commencement of the French Revolution.”¹⁵⁷ Malthus’ ukjente samtalepartner gir dermed et bilde av en viss politisk spenning på den tiden stykket ble skrevet og oppført. Dette er en viktig del av konteksten både for *Republikken* og for oppsetningen av *Endres og Sigrids Brøllup*.¹⁵⁸ Den planlagte forestillingsdatoen 28.

¹⁵⁵ Frigjøringsprosessen ble for øvrig også hyllet hos von Schmettow-familien året etter. Da ble kongens 45-årsdag feiret med kanefart til Rotvold hvor en illuminert æresport var reist. Blant flere kongelige deviser i transparent fantes også ordene “Og den danske Bonde Frihed”. *Adresseavisen*, No. 5, 31.01. 1794.

¹⁵⁶ Brun, *Republikken paa Øen*, 84.

¹⁵⁷ Malthus og James, *The Travel Diaries of Thomas Robert Malthus*, 173, 175.

¹⁵⁸ Se også artikkelen “Frihedssværmerie” som refererer til farene som oppstår “naar man miskjender og angriber kronede Hoveder”: *Adresseavisen*, No. 24, 14.06. 1793; *ibid.*, No. 44, 01.11. 1793.

januar 1793 falt for øvrig nøyaktig en uke etter at Ludvig 16. ble halshugget i Paris. Da denne begivenheten ble kjent, må den ha påvirket resepsjonen av forestillingen, også i nær ettertid.

Som dramatiker stilte Johan Nordal Brun seg i *Republikken paa Øen* på det offisielle Danmark-Norges side. Troen på et tvillingrike under eneveldig styre trumfet tilsynelatende hans tidligere norskpatriotiske orientering. Lovprisningen av de fire hundre *norske* utplasserte soldatene ble dermed et uttrykk for nasjonal identitet innen en helstatspatriotisk ramme. Som forestilling kan *Republikken paa Øen* derfor ha fungert som en støtte til den etablerte samfunnsorden, og med en sterk advarsel mot å hengi seg til subversive frihetsidealer. Samtidig sikret komedieformen at forestillingen kunne bli en munter opplevelse, egnet til å more deltakerne innenfor en selskapelig ramme. *Republikken paa Øen* demonstrerer dermed hvordan residensteater kunne utspilles både med det offentlige, politiske Danmark-Norge som forståelsesramme, og samtidig innenfor "venneselskapets" sosiale kontekst.

Den postrevolusjonære øy-republikken fremstilles i stykket som et totalitært samfunn som til tross for sine påståtte idealer om frihet og likhet er preget av føydale strukturer, hvor enkeltmennesket ikke har noen individuell integritet.¹⁵⁹ Habermas hevder at det innenfor et føydalvelde ikke kan eksistere et reelt skille mellom et privat og offentlig liv.¹⁶⁰ I *Republikken paa Øen* demonstreres nettopp hvordan beskyttelsen av individet og familien faller bort. En privat livssfære utviklet seg langsomt i Europa gjennom 1500-, 1600- og 1700-tallet.¹⁶¹ I de øvre samfunnsklassene skapte denne utviklingen en forventning om egenstyring på livsområder som eiendomsrett, mulighet til å drive kommersiell virksomhet og familiens indre autonomi i personlige anliggender. Disse perspektivene må ha vært viktige for et teaterpublikum som for en stor del besto av personer hvis velstand var basert på næringsdrift, og som var vant til selv å foreta sine disposisjoner samtidig som de nøyde overklassens sosiale privilegier.¹⁶² Den pragmatiske

¹⁵⁹ Fra det 21. århundrets perspektiv kan man mene at Brun var treffsikker i sin kritikk av den totalitære kommunismens svakheter, som tapet av individuell autonomi og potensialet for maktovergrep. At republikkens innvånere har adoptert den franske revolusjons bruk av betegnelsen "kamerat" som tiltaleform, bekrefter inntrykket av et historisk "frempek".

¹⁶⁰ Habermas et al., *Borgerlig offentlighet*, 4.

¹⁶¹ Chartier, *Passions of the Renaissance*.

¹⁶² Von Schmettow og von Krogh hadde betydelige næringsinteresser, og begge var kjent for sin fremtidsrettede gårdsdrift. På den ene siden representerte disse to en klasse av aristokratiske

Leonard erklærer selv mot stykkets slutt: “naar alt kommer til alt, er dog nok en formuende Borger mest sikker i et saadant Monarchie”.¹⁶³ I *Republikken paa Øen* fremstilles kongemakten og aristokratiet ikke som borgerskapets motstandere, men tvert imot som garantier for disses rettigheter under idealet om et opplyst enevelde.¹⁶⁴ Til og med republikaneren Carl uttrykker motvillig at en borger kan forvente både menneskelig hensyntagen og individuell behandling fra sin konge: “Disse Undtagelser, disse Formildelser høre just til Monarchiets skønne Rariteter.”¹⁶⁵ Stykkets moral er dermed at fred og orden under en velgjørende monark er å foretrekke over demokratisk tyranni forkledt som frihet.

10.4. Den lille og den store verden

Med moderne øyne kan det oppleves pussig at en teaterforestilling med til dels storpolitisk tematikk utspiller seg som rene interiørscener hvor alle tildragelser “der ute” – i gatene og på havnen – rapporteres via aktører som til stadighet løper av og på scenen. Som publikum er man bare vitne til det som med rimelighet (eller *sannsynlighet*) kan foregå innendørs. Dette må åpenbart ses i forhold til klassisistiske teaterkonvensjoner. Kravet om dekorum anviste at voldelige og anstøtelige handlinger skulle finne sted utenfor scenen, så ytre dramatikkk måtte gjengis av øyenvitner eller budbringere.¹⁶⁶ Læren om “de tre enheter” tilsa også at hele handlingen skulle utspilles på ett sted.¹⁶⁷ Skjønt handlingen i *Republikken* har et par forflytninger underveis, bærer skuespillet tydelig preg av arven fra klassisismens formkrav.¹⁶⁸ Bruken av interiørscenen kan i dette stykket imidlertid også forstås som et scenisk virkemiddel – tilsiktet eller ikke – som understreker stykkets tematikk.

embetsmenn; på den andre kan begge betraktes som representanter for tidens privatborgerlige økonomiske driftighet.

¹⁶³ Brun, *Republikken paa Øen*, 88.

¹⁶⁴ Samtidig kamuflerer Bruns idylliske løsning at også under eneveldet er individet underordnet den overgripende samfunnsordningen: Det er bare Valentins status som bortkommen adelsøms som sikrer hans og Amalias lykke.

¹⁶⁵ Brun, *Republikken paa Øen*, 41.

¹⁶⁶ Carlson, *Theories of the theatre*, 24.

¹⁶⁷ Doktrinen om de tre enheter var løselig basert på Aristoteles’ beskrivelse av den greske tragedien i *Poetikken*. Kravene om stedets og tidens enhet ble også begrunnet i kravet om sannsynlighet. Ettersom publikum visste at de befant seg på ett sted i et visst tidsrom, ville det angivelig forstyrre forestillingens troverdighet hvis handlingen forflyttet seg fra sted til sted eller foregikk over et lengre tidsspenn enn den faktiske fremføringstiden. *Ibid.*, 47–49.

¹⁶⁸ *Republikken* ble imidlertid kritisert nettopp for disse forflytningene. Jakobsen, *Den firfoldige fader*, 168.

Her kan Molières *Tartuffe* fra 1664 tjene som en klassisistisk “rollemodell”. Den samfunnsatriske intrigekomeden utspiller seg i én dekorasjon – et borgerlig hjem – og hovedtematikken kan knyttes til *trusselen mot familien*. Komeden ser handlingen fra kvinnes og tjenernes perspektiv – de hvis hele tilværelse utspiller seg innenfor hjemmet – og det er fra dette hjemmeperspektivet trusselen fra inntrengeren Tartuffe først blir synlig. Også her er det et uønsket ekteskap for husets datter som utgjør konfliktens omdreiningspunkt, mens de ytre omstendighetene stadig eskalerer og til slutt utgjør en nært forestående sosial og økonomisk katastrofe for familien.

Republikken paa Øen oppviser en tilsvarende bruk av interiørscenen som bilde på den familiære trygghet som angripes utenfra. Dette kommer direkte til uttrykk i pålegget om at Pettis må rive husets øverste etasje. Hjemmet som et sted truet av offentlighetens inngripen får gjennom interiørscenen en konkret scenisk manifestasjon.

I *Tartuffe* vender handlingen i siste øyeblikk fra ulykke til lykke gjennom en kongelig utsending. I *Republikken* oppheves trusselen mot familien idet den adelige farsfigur von Leverpol – kongens stedfortreder – kommer inn på scenen. I tråd med komedien tradisjon sørger han for en lykkelig slutt og en garantert lykkelig fortsettelse, både ved å velsigne de nygifte og peke på den danske kronprinsregenten. Her gjenkjennes det barokke festspillet dramaturgi idet kongen som forløseren bringes inn på scenen i siste akt – i form av en dansende Solkonge, en allegorisk lovprisning eller en kongelig utsending.

Når republikkens innbyggere slik ble frelst av det danske kongehusets inngripen, kunne forestillingens aktører og publikum samtidig prise seg lykkelige over at de selv var omfattet av den samme trygghet. Stykkets avsluttende replikk, lagt i munnen på baron von Leverpol, faller slik som det logiske punktum: “Hr. Dorant! Det er just i Dag Kronprindsens Fødsels-Dag. Han vilde finde den Maade nye og maaskee behagelig, paa hvilken man her udmærker den.”¹⁶⁹ Denne replikken utgjør den endelige foreningen mellom teaterfiksjonens figurer og venneskabet i teatersalen.

Allerede i fjerde akt, når det blir klart at den danske flåten har lagt til kai, rykker virkeligheten litt nærmere republikkens fiksjonsfigurer. Hvis den danske flåten kan ankre opp i republikkens havn, befinner den seg åpenbart ikke i et rent fiksjonelt

¹⁶⁹ Brun, *Republikken paa Øen*, 88.

univers. Idet von Leverpols avsluttende replikk faller, innhentes teaterforestillingen av kontekstens her og nå, eller snarere der og da: Den 28. januar i 1793, hvor publikum og aktører befant seg i en sal på grev Schmettows landsted på Rotvold eller i Det harmoniske Selskabs konsertsal i Bergen, i anledning av kronprins Frederiks 25-årsdag.¹⁷⁰ Teatrets verden og publikums smeltet sammen. Teatrets fiksjon åpnet seg og omfattet publikum, teatersituasjonen og det borgerlige samfunnet.

Sammensmeltningen mellom teaterfiksjon og sosial situasjon kan forstås som et ekko av det barokke festspillteatrets dramaturgiske struktur. I den engelske *court masque* fant gjerne en forening av den mytiske verden og hoffets verden sted ved at de kostymerte aktørene – hoffets egne medlemmer – steg ned fra scenen og førte de øvrige hoffmedlemmene opp til dans.¹⁷¹ I *Republikken paa Øen* ble en liknende sammensmeltning av fiktive karakterer og virkelige personer, fiktiv hendelse og aktuell sosial og politisk anledning, understreket av at teaterhendelsen skulle finne sted på den aktuelle dato, kronprinsens faktiske fødselsdag. Det tidsspesifikke elementet understreket slik forestillingens karakter av performativt ritual. Slik kunne noe av festspillets representative funksjonalitet, som uttrykk for et politisk fellesskap, repeteres også innenfor residensteatrets sociable ramme.

Ytterligere en fortolkningsramme kan antydes ut fra forutsetningen om at stykket ble skrevet for å presenteres i grev og grevinne von Schmettows egen gård. Som vertskap sto greveparet i spissen både for forestillingen og for feiringen av kronprinsen. Dermed var det ikke bare baron von Leverpol, men også Carl von Schmettow selv, som opptrådte – kanskje også i konkret betydning – som kronens forlengede arm. Glansen fra kronprinsen kunne slik ha kastet gjenskin over grevens egen person og husholdning, og dermed forskjøvet teaterforestillingens funksjon fra absolutistisk hoffteater til en selvbekreftende iscenesettelse av greven og hans nærmeste familie og krets. Slik kan også den sociable rammen rundt residensteatret ha rommet et dobbelt representativt potensial, hvor kronprinsen i København ble det mytiske forbildet og det elegante vertskapet på Rotvold det sceniske og sosiale midtpunktet.

¹⁷⁰ *Det harmoniske Selskab* ble stiftet i 1769. Fra 1774 hadde selskapet sin konsertsal i den såkalte Altonagården. Selvik, *Kjendere og Liebhabere*, 221, 171-172.

¹⁷¹ Se ellers avsnitt 7.3.2.

10.5. *Republikken* i Bergen

Oppsetningen av *Republikken paa Øen* i Bergen fant sted den 28. januar 1793 i Det harmoniske Selskab, for selskapets interessenter “og andre indbudne Embedsmænd og Borgere”, ifølge den grundige omtalen i *Bergens Adresseavis*.¹⁷² Av de navngitte initiativtakerne til forestillingen var flere også med i den første medlemsoppteignelsen for Det dramatiske Selskab i Bergen.¹⁷³ Avisartikkelen berømte både initiativtakere, aktører, publikum, skuespillet, lokalet, dekorasjonene og finalesangen, og gir følgende beskrivelse av forestillingens avslutning:

Som de sidste Ord i Skuespillet vare udtalte, hvilke indeholde en Anmeldelse om Hs.K.H. Kronprindsens Fødsels-dag, faldt et Dække ned, bag hvilket stod een med en grøn Krands behængt norsk Marmor Pyramide, hvori ved transparent Illumination forestiltes indhugget Hs.K.H. Kronprindsens Ciffre med Krone, og paa Foedstykket 28 Januarii 1793, hvorpaa hørtes Musik fra Orchesteret, og istemmedes da denne Sang, ligeledes af hr. Nordahl Brun forfattet:

Orden vi ønske, adlyde vi kunde!
Friede og Tryghed og Fred er vor Løn;
Ja selv Republikken skal Danmark misunde,
Misunde den Dag, som gav Kongen en Søn.

Den Kongesøn Krands vi flette,
Naar Fader han blev for sit Land;
Han Enkernes Kummer skal lætte,
Og Pigen i Fred faae sin Mand.¹⁷⁴

Som med det ukjente syngestykket på Rotvold i 1790, utgjør her virkemidler fra festspilletts visuelle språk – en pyramide (av norsk marmor), en krans, og transparenter med kongelige insignia – en del av selve teaterforestillingen. Denne virkemiddelbruken demonstrerer igjen forbindelsen mellom det tidlige diletantteatret og en eksisterende festspillkultur. Samtidig uttrykkes også en overlapping mellom en offentlig,

¹⁷² *Bergens Adresseavis*, Num. 5, 02.02. 1793. Se også Brun, "En smule Drammatico-Politicum", 434; Brun, *Eventyr*.

¹⁷³ Medlemsfortegnelsen er trolig fra 1795, og finnes gjengitt hos J. A. Michelsen, *Det dramatiske Selskab i Bergen 1794-1894: Et Festskrift i Anledning af Selskabets Hundreaarige Bestaaen* (Bergen: John Grieg, 1894), 159-161.

¹⁷⁴ *Bergens Adresseavis*, Num. 5, 02.02. 1793.

representativ og en sosiabel sfære, der et politisk budskap fremføres innenfor rammen av et privatborgerlig initiativ for et invitert publikum.

Den avsluttende sangen var skrevet spesielt til forestillingen i Bergen på aktørenes oppfordring, til Johann Schultz' musikk fra Thaarups populære og patriotiske syngespill *Høstgildet*. Her befestes budskapet om kronprinsens faderlige hånd over nasjonen som en forutsetning for borgerskapets – ikke minst kvinnenens – trygghet og integritet.¹⁷⁵ Både den avsluttende replikken, de beskrevne sceniske virkemidlene og sluttsangen understreket sammenfallet mellom scenisk fiksjon og politisk og sosial virkelighet. Idet kronens forlengede arm viste seg som republikkens frelser og påkalte den faktiske kronprinsen og hans pågående fødselsdagsfeiring i København, kunne også aktører og publikum føle seg som *en del av* denne feiringen, i et forestilt fellesskap med hoffet i København og ledende kretser i dansk-norske byer i hele riket.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Brun, "En smule Drammatico-Politicum", 434.

¹⁷⁶ I København var man ikke nødvendigvis like begeistret for slike overganger fra dramatisk handling til allegorisk markering. Ved en oppførelse av *Dyveke* på Det kongelige Theater i 1796 gikk spillplassen brått over fra å forestille Dyvekes stue til å bli en minnelund for den nylig avdøde dikteren Ole Johan Samsøe. Den ledende teaterkritikeren Knud Lyne Rahbek klaget i anmeldelsen over at illusjonen ble brutt, og at sceneskiftet gjorde at man ble mest opptatt av å tenke på maskinmesteren. Referanser til utenforliggende omstendigheter ble altså ikke lenger automatisk akseptert som en gangbar konvensjon. Krogh, *Danske Teaterbilleder*, 39.

Kapittel 11. *Den taknemmelige Søn*, 1794

11.1. Teaterhendelse, kilder og tekstgrunnlag

Ved kronprinsbesøket i 1788 fremsto generaløyntnant Georg Frederik von Krogh som en sentral skikkelse innenfor festspillkulturen i Trondhjem.¹⁷⁷ Regulært teater i Schøllergården finnes det imidlertid ikke kildebelegg for før i 1794. Da ble det trykket et lite hefte med overskriften “EPILOG TIL DEN TAKNEMMELIGE SÖN, DECLAMERET PAA HANS EXCELLENCE GENERAL VON KROGHS THEATER”.¹⁷⁸ Epilogen ble fremført av Georg Friderich von Krogh (1777–1826), generalens yngste sønn, den 30. april 1794.

Prologer og epiloger var lenge et vanlig element i forbindelse med teateroppføringer, også blant dilettanter. Den amerikanske teaterhistorikeren Janine Haugen har studert prologer og epiloger i engelsk privatteater på 1700-tallet. Ofte er disse eneste kjente kilde til en teaterhendelse. Fordi de er leilighetsdiktning, gir de også informasjon om forestillingens funksjon og ulike kontekster:

As occasional pieces, engaged with the specifics of particular theatricals and functioning as commentary on them, prologues and epilogues can provide a lens by which we can gain a greater understanding of the theatricals, their significance residing in the mediating role that they perform between the amateur players and their audience, between the private stages and their patent counterparts, and between private and public spheres of discourse.¹⁷⁹

Hva kan epilogen til *Den taknemmelige Søn* fortelle om teaterhendelsen i Schøllergården sist i april 1794? Det trykte heftet er den første eksisterende kilden til teatervirksomhet i Schøllergården, og den eneste kilden til at denne teaterhendelsen fant sted. Haugen påpeker at prologer og epiloger er leilighetsdiktning og dermed kan gi utfyllende informasjon om en teaterforestillings kontekst og sosiale funksjon. I dette

¹⁷⁷ Georg Frederik von Krogh ble generaløyntnant i 1781 og kommanderende nordenfjells general i 1788. *Norsk biografisk leksikon* (1999–2005), https://nbl.snl.no/Georg_Frederik_Von_Krogh, s.v. Georg Frederik Von Krogh, Offiser. Lastet ned 14.01. 2015.

¹⁷⁸ Osten, *Epilog til den taknemmelige Søn*. Løyntnant Johan Otto von der Osten, som skal ha skrevet epilogen, var muligens også unge von Kroghs fetter.

¹⁷⁹ Janine Haugen, “‘To Please is Our Desire’: Prologues and Epilogues Written for Private Theatricals” (paper presentert på *What Signifies a Theatre 3: Private Theatricals and Amateur Dramatics in Britain and Abroad*, University of London, 2012).

tilfellet understreker epilogen nettopp at en bestemt sosial anledning var ramme for teateroppsetningen:

Modtag min Fader her og Moder Deres Søn,
Som, om han bringer med et ufordervet Hjerte,
Da er det Frugten af, hvad De hans Ungdom lærte
Og Deres egen Dyds og ömme Forsorgs Lön.
I Ungdoms förste Vaar det blev min tunge Lod
At fra et elsket Hjem jeg maatte Afskeed tage,
Og paa usikre Fod, til fierne Egne drage,
Uvis hvad Skjebne der miu [sic] Ungdom forestod,
Gud! Hvilke Fölelser omspendte da mit Bryst,
Jeg bad, endskjönt jeg knap endnu forstod at bede,
Jeg sukkede, at dog mig Himlen vilde lede,
Og Himlen gunstig var og hörte denne Röst.
Ej Modgangs Skye endnu mit Öje mörknet har,
Mig Verden hidindtil modtog med aabne Arme,
Min Uskyld yndet var, jeg fölte Venskabs Varme.
Og, skjönt blant Fremmede jeg stedse hjemme var,
Dog fölte jeg iblandt jeg veed ej hvad Uroe
Og hvad for Traurighed der sneg sig til mit Hjerte,
Og ofte blendede min Fryd med lönlig Smerte,
Og qualte Munterhed og al min Glædskabs Roe.
Men denne Lidelse blev kostbar for min Sjel;
Thi hvordan kunde jeg de bedste Fædre glemme,
Naar midt i al min Fryd jeg hörte denne Stemme:
Ak! Fader, Moder, mon det ogsaa Dem gaaer vel?
Ja! Kjere Sorg, hvor tit var Du min ömme Tröst,
Og Vidne for mig selv om kjerligt Sönnelhjerte;
Og denne Fölelse, om den end födte Smerte,
Var Smerten selv dog söd og kjer for dette Bryst.
Men denne Sönneligt var den og værd den Lön,
Som jeg modtaget har af faderlige Hænder?
Nej! Eader [sic], Moder, nej! frimodig jeg erkjender:
De meer end Fædre var, jeg var ej meer end Sön.
O! Vær velkommen da du höjtidsfulde Dag,
Da glad jeg Dem kan skue og omfavne,
Som sorgfuldt Öje hist for længe maatte savne,
O! blide Himmel du mig skjenkte denne Dag.
Du min Velgjörer var, o! Gud og Deres vær,
Som eene efter Dig mit Liv, mit Alt jeg skylder,
Og, naar Du Deres Bryst med rolig Glæde fylder,
Da först fuldkommen glad og lykkelig jeg er.¹⁸⁰

¹⁸⁰ Osten, *Epilog til den taknemmelige Sön*. Gjengitt etter beste evne i henhold til originalens ortografi.

Georg Friderich var 16 år våren 1794, og tydeligvis nylig hjemvendt etter lang tids fravær, trolig som ledd i hans offiserutdanning. Oppsetningen av *Den taknemmelige Søn* markerer dermed ikke en kongelig begivenhet, som flere av de tidligere omtalte teaterhendelsene, men en familiær anledning.¹⁸¹ I teksten forsones erfaringen av sorg og savn i tidlig ungdom av sønnens ømme følelser for sine foreldre, og av gleden over gjensynet. Bildet av den lengtende sønnen, fremført av den hjemkomne selv for foreldre og øvrige familie og omgangskrets, preget sannsynligvis resepsjonen av det forutgående teaterstykket.

Skuespillet *Den taknemmelige Søn* (*Der dankbare Sohn* 1771) er en komedie i én akt skrevet av den tyske dramatiker og moralfilosofen Johann Jakob Engel (1741–1802).¹⁸² Engel knyttes til tysk opplysningsfilosofi og formulerte blant annet en “kongeteori” i verket *Der Fürstenspiegel* (1798). *Den taknemmelige Søn* er et tidligere verk, utgitt i 1771. Stykket har opphav i det tyske reformdramaet fra midten av 1700-tallet. Reformdramaet var knyttet til opplysningstidens ideer, ikke minst gjennom den franske filosofen og dramatiker Denis Diderots (1713–1784) forslag til en oppmykning av klassisismens strenge sjangerinndeling i komedie og tragedie. Inspirert av den sentimentale mellomsjangeren “tårefylt komedie” (*comédie larmoyante*) og den nye engelske borgerlige tragedien argumenterte Diderot for et spektrum av blandingssjangre, som *genre sérieux* eller *drame*.¹⁸³

Diderots egne skuespill *Le Fils naturel* (1757) og *La père de la famille* (1758) la grunnlaget for et borgerlig drama (*drame bourgeois/bürgerliches drama*) hvor interessen flyttes fra adelige og historiske helteskikkelser til hovedpersoner fra borgerskapet. I Tyskland var det Johann Elias Schlegel (1719–1749) som først definerte nye sjangerinndelinger med liknende trekk som hos Diderot.¹⁸⁴ Schlegel åpnet både for lattervekkende personer av høy rang og for sosialt lavere skikkelser som innga sympati, noe klassisismens strengt rangbaserte karakter typer ikke ga rom for. Han tok også til orde for blandingssjangre som rommet både lattervekkende og seriøse

¹⁸¹ Natt til 1. mai har tradisjonelt vært feiret som en vårfest. Hvorvidt datoen også ble jevnlig markert med teater er usikkert, men også andre private forestillinger denne datoen er kjent. Se for eksempel avsnitt 13.1.1.

¹⁸² Johann Jakob Engel, *Den taknemmelige Søn: Comoedie i een Act*, overs. Frederik Schwarz (Kjøbenhavn: Gyldendal, 1776).

¹⁸³ Carlson, *Theories of the Theatre*, 154–155.

¹⁸⁴ Svein Gladsø et al., *Dramaturgi: Forestillinger om teater* (Oslo: Universitetsforlaget, 2005), 87.

roller i samme stykke. Schlegels nye drama var imidlertid fortsatt forenlig med en absolutistisk, stenderdelt samfunnsforståelse. Dette er også utgangspunktet for Engels drama.

Den taknemmelige Søn ble for øvrig også satt opp på Det offentlige Theater høsten 1809.¹⁸⁵ Gunnerusbiblioteket har ett eksemplar av stykket. Dette har tilhørt Selmers boksamling, men er ellers uten merknader. Ved bonden Rodes navn i rolleoversikten finnes en liten og vanskelig tydbar notasjon, muligens et navn. Det finnes ingen rollehefter.

11.2. *Den taknemmelige Søn*: Dramatisk forløp

Engels enakter krever bare én dekorasjon. I utgangspunktet kan dette ha vært fordelaktig for et mindre teaterlokale som sannsynligvis hadde begrensede tekniske ressurser. Scenebildet “forestiller en eenlig Plads, besat med Træer, hvorimellem sees et Bondehuus, og i Enden af Theatret en liden Høi”.¹⁸⁶ Et utendørs scenebilde med et bondehus kan regnes som en standarddekorasjon i perioden. I fonden skal det stå et lite høydedrag. Dette kan ha vært et flatt settstykke med en trapp på baksiden som gjorde det mulig å “bestige” bakketoppen.

Bondeparet **Rode** og **Lene** kommer ut av bondehuset om morgenen. De snakker om sin sønn soldaten **Frederick**, som raskt har steget i de militære gradene til rittmester og fått sin egen skvadron. Men Lene bekymrer seg for hans sikkerhet:

Han er Soldat, Farlille! En Soldat er ikke et Øieblik sit Liv sikker. Hvilken Sorg og Angst forarsager det mig ikke! Tit, naar jeg hører hans Breve læse, og I troer, at jeg græder af Glæde, saa græder jeg af Bedrøvelse: Det er maaskee hans sidste, tænker jeg da; og de Penge, Faer, som altid følge med – jeg kan ikke tænke derpaa, uden at blive angst og bange – med disse Penge, tænker jeg, betaler Kongen ham hans Blod; og vi, hans Forældre, skulde tage derimod og gjøre os til gode dermed? Ah, Faer!¹⁸⁷

Men Rode svarer at gutten ikke er kjøpt som en leiesoldat; han tjener jo nettopp kongen: “og skylder han ham ikke alt for længe siden baade hans Liv og hans Blod?”

¹⁸⁵ *Adresseavisen*, No. 85, 24.10. 1809.

¹⁸⁶ Engel, *Den taknemmelige Søn*, 3.

¹⁸⁷ *Ibid.*, 4.

Er han ikke hele Landet det skyldig?”¹⁸⁸ Slik slår Rode fast undersåttens ubrytelige plikt overfor tronen.

De to får besøk av **Degnen** (klokkeren), bondeparets skrivekyndige husvenn. Denne spør også om nytt fra Frederick, som han har høye tanker om. Dermed husker foreldrene at datteren **Grethe** kvelden før kom hjem med et brev. Grethe hentes ut av hytten. Hun har med seg både brev, penger og vin som Frederick har sendt. På oppfordring fra faren bærer hun bord, stoler, glass og vinflaske frem på scenen, men går selv bort for å spise frokost med sin forlovede. Degnen leser brevet høyt. Det inneholder en rekke gode nyheter; krigen er over, freden er inngått, og kongen har ikke bare gitt Frederick lønnspålegg, men har beæret ham ved å la ham spise ved sitt eget bord. Kongen skal så ha spurt etter Fredericks familie mens de satt til bords. Frederick har svart med å fortelle om sin stolthet over sin far: “det bedste og retskafne Hierte, som elsker sin Konge, og er ham meest troe”, om han er aldri så “fattig og ringe”.¹⁸⁹ Dette skal ha gjort kongen så rørt at han hevet glasset og skålte for bonden Rode.

Ifølge sceneanvisningene får denne nyheten Rode til å hoppe av glede.¹⁹⁰ Han omfavner sin kone, og de tre på scenen løfter glassene og skåler høytidelig for kongen. Denne fysiske handlingen kan leses som en performativ gest som gjennom konkret scenisk handling etablerer en gjensidig lojalitet og respekt i relasjonen mellom konge og undersått.¹⁹¹ Slik utgjør denne scenen forestillingens verdikjerne som blir uttrykt gjennom en enkel fysisk handling; en symbolsk kommunion mellom herre og tjener. Den påfølgende intrigen fungerer mest som et hendelsesfylt etterspill til det sentrale tablået; den sceniske manifestasjonen av forholdet konge–undersått. Denne handlingen må også ha virket bekræftende for publikums egen opplevelse av kongetroskap, ut fra elementet av gjenkjennelse. Skåler for konge og fedreland inngikk som fast element og sentrale handlinger i ulike høytidelige sammenhenger. Dette var en praksis borgerskapet var svært fortrolig med, hvor nærheten til et fysisk fraværende

¹⁸⁸ Ibid., 4–5.

¹⁸⁹ Ibid., 14.

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ Om den meningsbærende fysiske gest i perioden, se forøvrig også Christiansen, *Klassisk skuespilkunst*, 102.

kongehus ble markert og etablert som et forestilt fellesskap. Dermed kunne publikum også speile sin egen patriotisme i bondens Rodes.

Rode vil nå at degnen straks skal skrive til Frederick og fortelle at de har drukket kongens skål, og om hans egen kjærlighet til kongen. Dette skal Frederick så gjenta for majesteteten. For “Kongen er jo et Menneske ligesaavel som vi andre, og altsaa maae det vel glæde ham, tenker jeg, at han er elsket av Mennesker?”¹⁹² Gjennom Rodes erklæring dannes et bilde av en konge som ikke bare fremstår som en lovmessighet eller et abstrakt prinsipp, men som en *person*. Kjærligheten til monarken er dermed en personlig kjærlighet.

Rode og Lene mener at hvis det faktisk er fred, må vel Frederick komme hjem snart – forhåpentligvis innen søsteren Grethe skal gifte seg med sin forlovede **Mikel**. Men idyllen rundt bordet tar slutt idet Grethe kommer styrtende inn med beskjed om at Mikel er tatt av ververe for kongens hær. I hælene på henne kommer Mikels fortvilte mor, enken **Kirsten**. Ververen kommer snart også inn på scenen med den fangne Mikel, ledet av **ververen Skeersandt**. En gruppe **bønder** fra landsbyen følger også med for å bestride ververens ordre. Rode protesterer også mot tvangsvervingen ettersom det skal være inngått fred. Underveis i samtalen viser det seg imidlertid at ververen tilhører samme regiment som Frederick, og Rode vil nå drikke vin med ververen i håp om å få nytt om sønnen. I små avsidesreplikker irriterer degnen seg over at den gode vinen nå forsvinner ned i ververens strupe.

Ververen krever 30 daler for å la Mikel gå, og forlater scenen med beskjed om at familien har et kvarter på seg til å skaffe pengene. Rode og Lene håper at Frederick kan ordne opp når han kommer hjem. De går for å følge Mikel et stykke på veien, mens degnen blir igjen for å drikke resten av vinen og lese ferdig brevet. Han roper imidlertid raskt Rode og Lene tilbake – Frederick skriver at han skal komme hjem nettopp i dag! Rode bestiger det lille “høydedraget” bakerst på scenen for å se etter sønnen. Derfra roper han ut at han ser soldattoget og den ridende Frederick, som straks etter kommer inn på scenen og omfavnes av foreldrene.

¹⁹² Engel, *Den taknemmelige Søn*, 16.

Straks etter kommer både Grethe, verversoldatene, den fangne Mikel og bøndene inn igjen. I kraft av offiser vil Frederick se ververens ordreseddel, som han straks avslører som falsk. Han kjenner ververen som en desertør som prøver å lure penger ut av bøndene. På Fredericks ordre tar bøndene “verversoldatene” i arrest. Rittmesteren lover å komme i søsterens bryllup, og bøndene trykker hånden hans og erklærer stolt at “han skammer sig ikke ved os.”¹⁹³ Før pliktene kaller og han må gå, ber Frederick foreldrene komme og bo hos ham. Men de to vil heller tilbringe resten av livet i den lille hytten der han ble født, bare han kommer og besøker dem. Stykket slutter med Lenes takknemlige ord: “Gud, at han gav os en saadan Søn.”¹⁹⁴

11.3. Kongen og undersåtten

Ut over den dramatiske teksten er den trykte epilogen den eneste kilden vi har til *Den taknemmelige Søn* som teaterhendelse. Den sier først og fremst noe om den sosiale konteksten for oppsetningen, men lite om de kunstneriske virkemidlene. Ikke desto mindre er det mulig å foreta noen observasjoner ut fra dramateksten og kontekstuelle forhold.

Skuespillet er som allerede antydnet en representant for det tyske reformdramaet. Den tyske teaterreform-bevegelsen fra midten av 1750-tallet hadde et aristokratisk teater som forbilde når det gjaldt litteraritet og teatrets dannende virkning, men var likevel preget av borgerlige impulser som kom til uttrykk på scenen. Norbert Elias er en av flere som har påpekt hvordan ulike dramaturgier kan leses som uttrykk for ulike mentaliteter.¹⁹⁵ Han knytter den fransk-klassisistiske, strengt regelbundne tragedien til absolutismen og hoffkulturen, mens det tyske reformdrama, som blant annet sto i gjeld til Shakespeares “uordentlige” tragedier, forbinder han med den tyske middelstandens gradvise fremvekst. Elias har beskrevet hvordan den tyske intellektuelle “oppvåkningen” på 1700-tallet ble drevet frem av borgerskapets middelklasse.¹⁹⁶ Denne oppvåkningen representerte likevel ikke noen politisk reformbevegelse.

¹⁹³ Ibid., 41.

¹⁹⁴ Ibid., 42.

¹⁹⁵ Elias et al., *The Civilizing Process*, 15–17.

¹⁹⁶ Ibid., 17–18.

Den taknemmelige Søn kan gi inntrykk av å være et mer “moderne” stykke enn Bruns *Endre og Sigrids brøllup*, selv om den litterære opprinnelsen trolig ikke ligger langt fra hverandre i tid. Rent formalt finner hele handlingen sted innenfor en sannsynlig eller tidlig-realistisk ramme. Her er ingen avvik fra fiksjonens etablerte elementer (rom, tid, karakterer, fabel), og ingen “usannsynlige” innslag som dans, sang eller allegoriske figurer. Hendelsene på scenen ligger innenfor rammen av det gjenkjennelige eller sannsynlige. Skuespillet skiller seg også ut fra den klassisistiske komedien med sin medfølelse med de “lavtstående” personene og de alvorlige tematiske undertonene relatert til teamikk som tvangsverving og soldatens lodd.

Det er ingen adelige blant rollefigurene, og heller ingen snakk om adelskap som et kriterium for dyd. De opptredende hovedpersonene er “vanlige folk” – for det meste bønder. Stedets klokke er eneste representant for den lokale øvrigheten, men det faktum at han opptrer som en slags husvenn, setter ham ikke veldig mye over de øvrige personene. Hans viktigste dramatiske funksjon er det faktum at han kan lese. Hans forkjærlighet for bordets gleder, og potensialet for scenisk komikk som ligger her, gjør ham samtidig til en blandingskarakter, altså en skikkelse som rommer både “høye” og “lave” trekk.¹⁹⁷

Bøndenes sceniske motstykke er soldatene (både den ekte og de “falske”). I scenene med soldatvervene blir dette fysisk konkretisert ved at både bønder og soldater opptrer sammen på scenen, med familien Rodes personlige drama i sentrum. Her konkretiseres spenningen mellom de to gruppene, soldater og bønder – manifestasjonen av kongens myndighet satt opp mot hans sivile undersåtter – og Rode-familiens kompliserte plass i dette spenningsfeltet. På den ene siden er de stolte av sin rittmester-sønn, på den andre vil de for alt i verden ikke at den kommende svigersønnen skal hales av gårde i kongens klær. Bildet av soldaten som tegnes i *Sønnen* er dermed undersåttens, i motsetning til den patriotiske soldat Damsholt skisserer som det nye idealet fra slutten av 1780-årene.¹⁹⁸

Til tross for sin uttrykte kongetrohet finnes det i stykket – og trolig også i forestillingen – en manifestasjon av samfunnsmessige interessemotsetninger i den fysiske

¹⁹⁷ Det tyske reformdramaet var til dels inspirert av Shakespeare, som også er kjent for sine “blandingskarakterer” som bryter med klassisismens stramme sjangerstyrte inndeling av rolletyper.

¹⁹⁸ Damsholt, *Fædrelandskærlighed og borgerdyd*, 220.

konfrontasjonen mellom de ulike gruppene. Det var en smertefull realitet at bøndene som lojale undersåtter måtte sende fra seg sine unge menn til en usikker soldatskjebne. Dette målbæres gjennom Lenes bekymring i første scene. Slik kunne teatret peke på den latende spenningen i et samfunnsforhold uten å fremstå som subversivt eller bli rammet av sensur. I dette tilfellet løses konflikten idyllisk da det viser seg at det ikke var kongen som hadde gitt ordre om utskrivning.

Kongen selv portretteres – om enn indirekte – som en usnobbet, jordnær og rettskaffen mann, en fredselskende hærfører som ikke holder seg for god til å drikke en enkel bondes skål. Forholdet mellom konge og bonde blir fremstilt som personlig og umiddelbart, til tross for at kongen aldri viser seg. På den ene siden holdes han altså verdig opphøyet utenfor scenen som noe nesten abstrakt; kongen som *idé*. På den andre siden understrekes hans menneskelige natur gjennom Rodes karakteristikk. Rodes skål med kongen *in absentia* konkretiserer nærheten mellom monark og undersått. Men en *undersått* er bonden Rode likevel.

I dette stykket trenger man likevel ikke være av adelsstand for å kunne oppnå direkte kontakt med monarken. Frederick har fortjenstfullt kommet seg frem i verden – han har tatt steget opp fra bondestanden og er blitt kongens betrodde offiser. Dramaturgisk tar Frederick – som kongens mann – også over fyrstesykkelsens etablerte funksjon som redningsmann i stykket. Idet ulykken truer og Mikel står i fare for å bortføres eller bli avkrevd store summer i løsepenger med påfølgende økonomisk ruin for hans gamle mor, er det med kongens forlengede autoritet bondesønnen Frederick trer inn på scenen. På et øyeblikk avslører han svindelen og bringer orden i rekkene. Dermed vender handlingen fra nært forestående ulykke til komediens forventede lykkelige avslutning. Likevel glemmer ikke den unge helten sitt opphav eller sin familie, men forblir en kjærlig og takknemlig sønn og bondebefolkningens venn. Han beholder sin beskjedenhet og lojalitet mot sin herkomst. Dette uttrykker også fremveksten av en verdig, men nøktern og beskjeden fremferd som en borgerlig dyd.¹⁹⁹

Foruten den uttrykkelig kongetro grunnholdningen gjenfinnes ikke de eksplisitte allegoriske eller festspillpregede virkemidlene i *Den taknemmelige Søn* som i *Endres*

¹⁹⁹ "People no longer attempted to cut a figure, to create an appearance, to assert themselves; they behaved properly in order to discourage attention, to pass almost unnoticed." Ariès, "Introduction", 4–5.

og *Sigrids Brøllup* og *Republikken paa Øen*. Dette skuespillet er skrevet av en tysk forfatter med en orientering mot nye tendenser i europeisk dramatikk. Dette kan blant annet ses i bruken av blandede karakter typer, som det enkle, hederlige bondeparet som diskuterer den sosiale kontrakten mellom konge og undersått, og hvis kjærlighet til sønn og fedreland innbyr til respekt og sympati. Også degnen viser "bandede" trekk; på den ene siden kirkens og embetsstandens skriveføre og lojale representant, på den annen side lavest på den eklesiastiske rangstigen og med en entusiastisk holdning til alkoholholdig drikke. Samtidig introduseres en annen type helt på scenen; en bondesønn med potensial for en moralsk og faktisk klassereise.

11.4. Navnebrødre i familiedrama

At skuespillet var et soldatdrama har høyst trolig hatt en særlig resonans i generalens hjem, og kan ha bidratt til en identifikasjon mellom familien von Krogh og familien Rode. Det samme gjelder stykkets hovedmotiv, den hjemkomne sønn. I Schøllergården ble stykkets lykkelige slutt etterfulgt av en epilog hvor den faktiske far og mor ble anmodet om å motta sin faktiske hjemkomne sønn. Epilogen bidro dermed til å oppløse skillet mellom fiksjonsverden og sosial virkelighet. Det er uvisst hvorvidt Georg Friderich, i tillegg til å lese epilogen, også spilte rollen som rittmesteren, men i så fall kan dette ha understreket den symbolske sammenhengen mellom fiksjonens familie på scenen og den virkelige familien i Schøllergården. Det at de to hjemvendte sønnene også var navnebrødre, må ha styrket identifikasjonen mellom tittelrolle og sosial hovedperson, uansett hvem som sto på scenen. På samme måte må parallellen mellom de to kongetro farsskikkelsene ha vært vanskelig å overse, selv om det er usikkert hvorvidt von Krogh selv opptrådte i stykket. Slik kan oppsetningen av *Den taknemmelige Søn* ha videreført noe av den samme funksjonen som barokkens hoffteater, som en avspeiling av en idealisert virkelighet: en (re)presentasjon av den patriotiske, lojale familie.

Et kontinentalt teaterstykke, representativt for tidens felleseuropeiske repertoar, fikk slik funksjon av å markere noen helt bestemte personlige relasjoner. Disse personlige relasjonene eksisterte innenfor en familie som i kraft av sin sosiale posisjon like mye utgjorde en representativ som en privat enhet. Epilogen Georg Friderich leste

uttrykker til dels sterke følelser, både av lengsel, savn og ømhet. På den ene siden understreker epilogens tekst det personlige og inderlige forholdet mellom barn og foreldre. På den andre siden fikk disse følelsene uttrykk gjennom en annens penn (Johan Otto von der Osten), ble fremført foran et publikum som kan ha omfattet flere hundre personer, og ble trykket og bevart for ettertiden. Slik demonstrerer residensteatret at grensen mellom det personlige eller private og det felles eller offentlige hverken var klare eller entydige. I en familie som von Kroghs kan det tilsynelatende ha vært passende å uttrykke personlige familieanliggender fra en teaterscene, i selskap av et par hundre av ens "nærmeste venner", for så å sette det hele på trykk. Slik var det ikke historien om én familie som ble iscenesatt, men to. Gjennom teatret etableres familien von Krogh som noe mer enn en privat familiegruppe – dette er den *representative* familien som gjennom sin sceniske praksis peker på sin egen plass i den absolutistiske helstaten.

I oppsetningen av *Den taknemmelige Søn* møtes det familiære, "private" univers med en politisk tematikk, både innen skuespillets fiksjon og i forestillingens kontekst. Som offentlig skikkelse var general von Krogh del av en representativ offentlighet, og en teaterforestilling i hans hjem var også en erklæring om politisk ståsted. Om skuespillet ikke er skrevet i en ytre allegorisk form, hindret dette neppe publikum i å forstå fiksjonens konge som et bilde på den dansk-norske kongemakten. Det personlige forholdet mellom familie og konge ble understreket gjennom skuespillets sceniske virkemidler, spesielt i skålhandlingen som etablerer relasjonen mellom Rode og kongen. Samtidig var dette også en understreking av von Kroghs samfunnsmessige betydning som kongens nærmeste mann – og som familiefar. Epilogen og dens vekt på personlige familierelasjoner som bakgrunn for oppsetningen utgjorde slik et viktig element i stykkets resepsjon, og bidro til å gjøre det politiske personlig, og det personlige politisk – og dermed offentlig.

Kapittel 12. *General Schlenzheim og Hans Familie, 1795/96*

12.1. Teaterhendelse, kilder og tekstgrunnlag

Det var som allerede nevnt nederlenderen Cornelius de Jong som i etterkant av sitt besøk i Trondhjem vinteren 1795/96 fortalte i sin reisedagbok om en teaterforestilling hjemme hos familien von Krogh, som han kalte *Baron van Schleiswyk*.²⁰⁰ Stykket ble senere identifisert som *General Schlenzheim og Hans Familie (General Schlenzheim und seine Familie, 1786)* av den tyske forfatteren og dramatiker Christian Heinrich Spiess. De Jongs beskrivelse er eneste kilde til at denne forestillingen fant sted. Som øyevitnebeskrivelse av en bestemt forestilling er den en unik kilde. I tillegg til å gi et fylldig handlingsreferat, identifiserer de Jong enkelte av aktørene og vurderer deres innsats (ikke overraskende i rosende ordelag), og beskriver oppførelsens virkning på publikum. Skildringen av forestillingen er tilsynelatende nedtegnet i ettertid, da han hadde forlatt Trondhjem og befant seg til sjøs igjen. Reiseskildringen ble utgitt i Haarlem i 1802, etterfulgt av en tysk oversettelse i 1803.²⁰¹ Et utdrag ble oversatt til norsk av Kristian Koren i 1896 og publisert i 1900, trolig på bakgrunn av den tyske teksten.²⁰²

De Jong tidfester ikke forestillingen, som må ha funnet sted i tidsrommet mellom 6. oktober 1795 og 20. mai 1796, mens han oppholdt seg i Trondhjem. Vi vet derfor lite om konteksten for forestillingen. De Jong har likevel et par interessante tilleggsopplysninger. Etter at den dramatiske forestillingen var ferdig, heter det i Korens oversettelse: “Et komisk Efterspil og en liden Dans bragte atter Sindene i Ligevægt”.²⁰³ Koren utelater imidlertid et siste ledd i denne setningen, som så vidt jeg kan se ikke tidligere har vært oversatt hverken til tysk eller norsk. Jeg har fått hjelp av tidligere spesialbibliotekar Gerridina Bovenhoff ved Gunnerusbiblioteket. I hennes oversettelse lyder det siste setningsleddet slik: “og fordi stykket ble gjentatt tre ganger,

²⁰⁰ de Jong, *Reizen naar [...] Noorwegen*, II, 315–317.

²⁰¹ Cornelius de Jong, *Reisen nach dem Vorgebirge der guten Hoffnung, nach Irland und Norwegen in den Jahren 1791 bis 1797*, 2 vol. (Hamburg: Benjamin Gottlob Hoffmann, 1803).

²⁰² Koren, *Fra Fordums Dage*, 17–92.

²⁰³ de Jong, *Reizen naar [...] Noorwegen*, II, 91–92.

hadde generalen fornøyelsen av å traktere nesten alle byens beste familier på dette.²⁰⁴ Hornemann har fått med seg denne interessante detaljen, men den er ikke ført videre i senere teaterhistoriske fremstillinger, som trolig hviler på Korens oversettelse.²⁰⁵

De Jongs skildring kan bidra til en litt mer utfyllende forståelse av konteksten for *General Schlenzheim og Hans Familie* og av residensteatrets praksiser. For det første gjelder dette opplysningen om et etterspill og en dans. Kombinasjonen etterspill/pantomime og dans/ballett ser ut til å ha vært en etablert måte å avrunde en teaterhendelse på, og kan ha forekommet hyppigere i Trondhjem enn de enkeltstående kildene viser. Dette er samtidig et av få kjente tilfeller av scenisk dans i Trondhjem som ikke er forbundet med familien von Schmettow.²⁰⁶

Opplysningen om at forestillingen ble gjentatt tre ganger er også det eneste kjente tilfellet av at en residensforestilling ble oppført mer enn én gang. Hvis Clarke hadde rett i sitt anslag om at teatersalen kunne romme 3–400 personer, kan antydningvis onlag ett tusen publikummere ha fått invitasjon til forestillingen. I en by på i underkant av 10.000 innbyggere kan dette løse anslaget godt bety “nesten alle byens beste familier”, slik de Jong antyder.

I likhet med den trykte epilogen til *Den taknemmelige Søn* kan gjentakelsene av forestillingen bidra til en nyansering av vår oppfatning av residensteatrets status som *privat*. At en teaterforestilling ble spilt flere ganger, svekker inntrykket av selskapelig motivert leilighetsteater, samtidig som inntrykket av en konvensjonalisert, begynnende “autonom” teaterpraksis tiltar. Dermed justeres også bildet av residensteatret som en lukket praksis, begrenset til en engere, sluttet krets. Også de to innrykkene i *Adresseavisen* i desember måned i 1791 og 1798, som rapporterte om forbyttede klesplagg i henholdsvis teatret på Rotvold og i Schøllergården, kan tyde på at publikumssammensetningen gikk ut over den rene “vennekretsen”, ettersom det var nødvendig å sette inn en avisannonse for å få kontakt med rette vedkommende.

²⁰⁴ "en daar het stukje driemaal gegeven wierd, had de Generaal het genoegen, van 'er bijna all de beste familien der stad op te onthalen." Ibid., 317. Oversatt av Gerridina Bovenhoff.

²⁰⁵ Hornemann, "[Udkast]", 22:2.

²⁰⁶ Et annet tilfelle var kjøpmannen Michael Sternbergs oppsetning av *Den snedige Brevvexling* i rådstuesalen i 1807, som ble avsluttet med "en Pantomime[sic.] og til Slutning Dands." *Adresseavisen*, No. 33, 24.04. 1807. Sternberg var skuespiller ved Det offentlige Theater, men satte ved enkelte anledninger opp egne forestillinger.

På samme måte var innholdet i betegnelsen “offentlig” relativt. I 1793 kunngjorde Det Kongelige Norske Videnskabers Selskab for eksempel at det i anledning kongens fødselsdag ville bli holdt en “offentlig Tale, [...] hvortil Byens respective fornemme Indvaanere indbydes”.²⁰⁷ Offentlig betød i denne sammenheng ikke “for alle”, men snarere noe i retning av “alle dannede”.²⁰⁸ Det var altså snakk om en begrenset offentlighet, som bare omfattet *fornemme* innvånere – trolig det Melton ville kalle en *opplyst* offentlighet, eller for den del “nesten alle byens beste familier”. Oppsetningen av *General Schlenzheim* kan slik betraktes innenfor rammen av sosiabel omgang innen byens ledende sjikt; en anledning som ikke var offentlig, men som heller ikke var begrenset til venneskapets krets. Uttrykket *halvoffentlighet* får her igjen aktualitet.

Cornelius de Jong mente at general von Krogh selv hadde skrevet – eller “tenkt ut” – skuespillet, som han altså ga tittelen *Baron van Schleiswyk*.²⁰⁹ I Kristian Korens oversettelse kalles forestillingen *Baron von Slesvig*. Det finnes selvsagt en mulighet for at von Krogh selv hadde oversatt stykket, skjønt det ble utgitt på dansk i 1788.²¹⁰ Tittelendringen fra *General Schlenzheim* kan ha skyldtes et ønske om å gi stykket tilknytning til dansk-norsk territorium. Byttet av hovedpersonens tittel fra *general* til *baron* er imidlertid påfallende, nettopp fordi von Krogh selv bar tittelen general. Skyldtes tittelbyttet en tanke om at et for tydelig sammenfall mellom tittelrollen og von Krogh selv ville fremstå ubeskjedent? Eller forvekslet simpelthen de Jong selv titlene?

Christian Heinrich Spiess var en tysk romanforfatter og dramatiker. Han knyttes til en tidlig-romantisk form som rommet spenningsvekkende, “gotiske” elementer. *General Schlenzheim* og *Hans Familie* er skrevet i tradisjonen fra den sentimentale eller tårefylte komedien (*comédie larmoyante*) hvor dyden alltid belønnes, og hvor en

²⁰⁷ Ibid., No. 4, 25.01. 1793.

²⁰⁸ I en liknende annonse tre år senere presiseres det at innbydelsen til foredrag gjelder “*Byens distingverede Indvaanere af begge Kjøen*”. Ibid., No. 5, 29.01. 1796.

²⁰⁹ “ook nu, had deze brave oude Officier een heerlijk stuk uitgedacht”. De Jong, *Reizen naar* [...] *Noorwegen*, II, 315. Gerridina Bovenhoff oversetter utdraget slik: “også nå hadde denne prektige gamle offiseren tenkt ut et herlig (teater)stykke”. Koren bruker uttrykket “selv skrevet”. Koren, *Fra Fordums Dage*, 88.

²¹⁰ Fortegnelsen over bøkene som ble solgt på auksjon etter von Kroghs død i 1818 rommer hverken dette stykket eller noen av de andre stykkene som ble satt opp på teatret i Schøllergården. Oversikten inneholder så vidt jeg kan se bare tre skuespill som vi vet ble satt opp i Trondhjem i hans levetid, nemlig den tyske utgaven av August Ifflands *Jægerne* (*Die Jäger*), første del av Oehlenschlägers *Poetiske Skrifter* med syngespillet *Freyas Altar*, samt Niels Thoroup Bruuns *Hittebarnet*. *Fortegnelse over Hans Excellence General v. Kroghs Sterboes Bøger: som ved Auction i Sterboegaarden bortsælges først i December Maaned* (Tronhjem: [s.n.], 1818).

eventuell lykkelig slutt først kommer etter en følelsesladd trussel om katastrofe, der helten har svevd i den ytterste fare. Formen var i samtiden utsatt for kritikk, men fengtet et stort antall lesere og teaterpublikummere. Sjangeren er også et typisk uttrykk for bevegelsen mot et nytt kunstnerisk ideal i retning av økt følsomhet og naturlighet på scenen.

Uten nærmere kjennskap til hvilket tekstgrunnlag von Krogh-familien brukte, har jeg benyttet den danske skuespillteksten som kilde. Det finnes ingen eksemplarer av stykket ved norske universitetsbiblioteker. Jeg har derfor lest et av eksemplarene til Det kongelige Bibliotek i København. Det finnes ingen rollehefter.

12.2. *General Schlenzheim*: Dramatisk forløp

Ifølge Spiess' sceneanvisninger åpner forestillingen på "En aaben Plads med Trær, paa den ene Side et Bondehuus med to Skildevagter uden for, allerbagerst nogle Telte."²¹¹ Publikum ser altså en militærleir. På et velutstyrt teater tilhørte et bondehus standarddekorasjonene, og scenebildet kunne vært realisert ved hjelp av den samme dekorasjonen som eventuelt ble benyttet til *Den taknemmelige Søn*. To skiltvakter trer frem og begynner å diskutere nattens krigshandlinger. De rekker så vidt å nevne den respekterte unge **rittmester Erlau** før denne selv kommer inn på scenen og får beskjed om at **Kongen** vil snakke med ham for å takke ham for hans tapperhet. Rittmesteren har nemlig greid å ta til fange et helt, fiendtlig korps, samt korpsets tilårskomne, men våpenføre general. Inn på scenen kommer bondeparet **Mikkel** og **Ane**. De har lånt ut huset sitt til losji for kongen, noe de ser på som en stor lykke. Det gledesstrålende paret utgjør en parallell til Lene og Rode i *Den taknemmelige Søn*, men forsvinner snart ut av handlingen. Kongen kommer ut av bondehuset og klager over at han har sovnet så altfor godt i bondens seng. Han belønner rittmester Erlau med en orden for hans tapperhet. Dette kan betraktes som en scenisk manifestasjon av nærheten i relasjonen mellom soldat og konge, en parallell til skålen i *Den taknemmelige Søn*.

Den tilfangetagne **general von Schlenzheim** kommer inn på scenen. Som den ekte soldat han er, ber han straks om å få tilbake sin beslaglagte kårde, noe kongen

²¹¹ Christian Heinrich Spiess, *General Schlenzheim og Hans Familie, et Skuespil i fire Acter* (København: Sønnichsens Forlag, 1788), 3.

innvilger. Kongen blir imponert av den gamle kjempen, og spør etter navnet hans. Generalen forteller at han heter von Schlenzheim etter et gods hans egen konge har gitt ham, sammen med barontittelen. Tidligere het han *Erlau*. Han hadde en gang også en kone og sønn, men disse døde for mer enn tyve år siden, da de besøkte ham i vinterforlegningen og fienden satte ild på huset hvor de oppholdt seg. Kongen påpeker straks det åpenbare: "Jeg vilde agte mig lykkelig, om Deres Friheds Forliis kunde forsødes Dem ved en Opdagelse; maaske er denne Erlau Deres Paarørende, maaskee endog Deres Søn?"²¹² Erlau tilkalles, og det blir raskt klart at han ganske riktig er generalens tapte sønn, Fritz.

Generalen lar seg lett formilde da han oppdager at det var hans egen sønn som tok ham til fange: "Du er min Søn, tag mig til Fange endnu engang", erklærer han, og viser stolt frem sine sytten gamle sår mot Erlaus to ferske.²¹³ Da han får vite at Erlau selv er gift og far til en liten gutt – og han selv både far og bestefar – og at Erlaus mor, generalens egen hustru *Wilhelmine*, fortsatt lever, tar han hatten av og uttrykker bekymring for sin egen forstand.

Kongen gir Erlau permisjon så han kan besøke familien, som han ikke har sett på to år. De bor alle i byen *Obstetten*, som ligger rett i nærheten. Generalen skal innkvarteres samme sted, inntil en utveksling av krigsfanger kan finne sted. Far og sønn forlater lykkelige scenen. Kongen ber bondeparet om brød og smør til frokost, som han inntar på en skammel ved et lite bord som *Mikkel* bærer inn. Han takker dem både med penger og med løfte om å stå fadder for deres første barnebarn. Idyllen avbrytes imidlertid idet det ropes alarm! Hærens store magasin brenner, og alle rollefigurene forlater scenen.

Andre akt åpner med en forandret scene; publikum ser nå "Et net meubleret Værelse",²¹⁴ trolig en standarddekorasjon supplert med praktikable møbler. En idyllisk hjemmescene utspiller seg mellom Erlaus kone **Sophie**, hennes svigermor **Wilhelmine** (fru Erlau) og lille **Fritz**. Sophie lengter etter ektemannen, som hun på grunn av krigen ikke har sett på flere år. Når Erlau og generalen kommer, utløses store gledescener og omfavnelser mellom Erlau og hans hustru, sønn og mor. Generalen avslører imidlertid

²¹² Spiess, *General Schlenzheim*, 19.

²¹³ *Ibid.*, 24.

²¹⁴ *Ibid.*, 31.

ikke straks sin identitet, og kommenterer hendelsene med små sidebemerkinger, uhørt av de andre rollefigurene. Disse har trolig hatt en komisk virkning, som når han bemerker om sin aldrende kone: "Hm! Hun er skrumpet brav sammen".²¹⁵ Avhengig av hvordan disse replikkene er blitt spilt, har de ikke på boksiden umiddelbart samme karakter av monolog som dem vi finner i *Republikken paa Øen*. De er heller ikke typiske avsidesreplikker som etablerer direkte kontakt over scenerampen. Snarere fremstår de som små bemerkninger rollefiguren "tenker høyt".

Generalen vil ikke umiddelbart røpe hvem han er, og foreningens etterlengtede øyeblikk utsettes. Men da han får høre om Wilhelmines mangeårige sorg, blir generalen så grepet at han vil forlate rommet. Han stanses imidlertid av lille Fritz, som kommer med tinnsoldatene sine. Generalen blir begeistret og kaster seg lekende ut på gulvet, ifølge sceneanvisningene: "(ganske overladt til sin Følelse, i det han løber omkring i Værelset med Barnet.)"²¹⁶ Han kysser og klemmer Fritz så de to kvinnene tror han har gått fra forstanden, inntil han omsider avslører sin identitet. Dette får Wilhelmine til å besvime, siden hun tror han er et spøkelse. Generalen blir selv så overveldet at han må sette seg. Deretter følger forklaringer, oppklaringer og begeistrede utrop, før bestefaren gjenopptar leken med stor entusiasme. For å feire gjenforeningen vil han også leie musikere og holde et stort ball sammen med Wilhelmine.

En offiser og en vakt kommer imidlertid til huset med befaling om å arrestere den intetanende Erlau, som er mistenkt for å ha tent på et stort militært magasin. Han følger tappert med, til tross for fortvilte protester fra de to kvinnene.²¹⁷ Generalen er knust, men beslutter seg for å følge etter for å se om sønnen kan renavaskes for anklagene. På dette punktet i handlingen bemerker de Jong: "Familiens pludselige Overgang fra den høieste Glæde til dyb Sorg er ubeskrivelig."²¹⁸ Her kommenterer han for første gang forestillingen fra et resepsjonsperspektiv. Elementet av følelsesmessig bevegelse hos publikum er fremtredende i de Jongs fremstilling.

²¹⁵ Ibid., 37.

²¹⁶ Ibid., 42.

²¹⁷ de Jong skriver: "Midt under disse glædelige Begivenheder kommer en Adjutant med en Vagt". I skuespillet står vekten igjen nede på gaten mens offiseren kommer inn i leiligheten. De Jong, *Reizen naar [...] Noorwegen*, II, 316. Gjengitt hos Koren, *Fra Fordums Dage*, 90.

²¹⁸ de Jong, *Reizen naar [...] Noorwegen*, II, 316. Gjengitt hos Koren, *Fra Fordums Dage*, 90.

I tredje akt er scenen igjen lagt til militærleiren. Idet akten åpner, er Erlau alt dømt til henging av en krigsdomstol, og kongen og offiserene snakker om saken. Det dyrebare forrådsmagasinet er brent til grunnen, og Erlau må være den skyldige. Man har nemlig tatt en spion til fange, med et brev til fiendens konge. Brevet leses høyt på scenen; det inneholder en tilståelse om å ha satt fyr på magasinet mot en lovet belønning på 10.000 dukater, hvorav 1000 allerede skal være mottatt i forskudd. Brevskriveren forteller også at han egentlig er fiendekongens "fødte Undersaat" (altså landsmann).²¹⁹ Brevet er skrevet med Erlaus håndskrift og segl. Blant Erlaus eiendeler har man også funnet en større pengesum. Kongen er fortvilet, men må tro på bevisene, selv om Erlau nekter for illgjerningen. For å forsikre seg om at det ikke skal begås et justismord ønsker kongen imidlertid at Erlau skal forhøres en siste gang før dommen fullbyrdes. Han er også grepet av den ulykkelige von Schlenzheims tragedie.

Den gamle generalen kommer inn, skjønt "han kan ikke tale for Graad", og faller på kne foran kongen.²²⁰ Han nekter å tro at sønnen er skyldig. Da kongen sier han ikke har mulighet til å vise nåde, bønnfaller generalen ham om at sønnen ikke må henrettes ved henging, men ved en eksekusjonspelotong, noe kongen innvilger.²²¹ Generalen trykker hans hånd av takknemlighet.²²²

Omgitt av vakter føres Erlau bort til teltet sitt. Sophie og lille Fritz følger etter. Hun kneler og bønnfaller vekten om å få snakke med sin mann, men blir holdt tilbake. Også den lille sønnen ber om å få komme til sin *Papa*. Det er bare en time igjen til henrettelsen. Med barnet på armen går Sophie nærmest spissrotgang gjennom militærleiren mens hun ber for sin mann. Først når generalen kommer, får de lov til å snakke med Erlau. Erlau mistenker sin nylig deserterte "Vagtmester" (adjutant) for å ha skrevet det ulykksalige brevet, men kan ikke bevise det. Mange fortvilte kjærlighetserklæringer utveksles før offiserene kommer for å hente Erlau. Erlau lykkes ikke i å frigjøre seg fra Sophie, og generalen "vil rive hende bort med Magt, men hun sætter sig derimod af alle Kræfter. Erlau gaaer til Side, og i det samme segner Sophie

²¹⁹ Spiess, *General Schlenzheim*, 65.

²²⁰ Ibid., 70, 71.

²²¹ de Jong bruker uttrykket "galge", som Koren oversetter med "hænges". De Jong, *Reizen naar [...] Noorwegen*, II, 316; Koren, *Fra Fordums Dage*, 90. I den danske oversettelsen av skuespillet brukes imidlertid uttrykket "døe ved Bøddelens Haand". Spiess, *General Schlenzheim*, 72.

²²² Spiess, *General Schlenzheim*, 74.

ned.”²²³ Etter en siste omfavelse mellom far og sønn går Erlau gråtende bort med “Commandoen” (eksekusjonspelotongen). På dette tidspunkt bemerker de Jong: “mange øyne var tårevåte, og hvorfor skulle jeg nekte for det: jeg kjente også tårene presse på”.²²⁴ Den kroppslige reaksjonen hos ham selv og de andre publikummerne blir hos de Jong dermed et direkte uttrykk for deres bevegelse og forestillingens betydning.

Midt i tredje akt kommer et nytt sceneskift. Scenearvisningene lyder på “En Bondestue”, og handlingen gjør det klart at det dreier seg om interiøret i en vaktstue. Inn kommer to offiserer. De forteller at man har fanget en soldat som trolig var i ferd med å desertere. Når den fangne soldaten, **Vagtmester Zelle**, føres inn, blir han forferdet over å få vite at rittmesteren straks skal henrettes for å ha satt fyr på magasinet. Han tilstår straks at det var han selv som sto bak. Han innrømmer også å ha skrevet det beslaglagte brevet til fienden, hvor han utga seg for å være rittmesteren i håp om å oppnå de 10.000 dukatene og rang av major. Pengene som ble funnet hos Erlau ble lagt der av Zelle, som en takk til Erlau for alt han hadde gjort for ham. Zelle bønnfaller nå offiserene om å stanse henrettelsen. En husar blir sendt av gårde med beskjed – hvis det ikke allerede er for sent.

Enda et sceneskift viser “En aaben Plads, paa den høyre Side bag i Skuepladsen har Commandoen allerede sluttet Kredsen.”²²⁵ Dette er retterstedet, som trolig bare krever den første utendørsdekorasjonen.²²⁶ **Major Saalen**, som skal lede eksekusjonspelotongen, prøver å vinne tid, men kan til slutt ikke lenger utsette det uunngåelige, og ber om Erlaus tilgivelse. Deretter lyder scenearvisningene: “En lang Pause. Erlau gaaer ind i Kredsen. Majoren giver Soldaterne et Vink. I det de lægge an, høres der et Skud.”²²⁷ De Jongs beretning korresponderer så å si til punkt og prikke: “Allerede stod Rittmesteren paa Skafottet; han har taget Afsked fra sine hulkende Venner, han knæler, Geværerne rettes mod ham, endnu et Øieblik – men, da hører

²²³ Ibid., 93.

²²⁴ “vele ogen schreiden, en ook in de mijne, waarom het ontveinst, voelde ik eene traan”. De Jong, *Reizen naar [...] Noorwegen*, II, 317. Oversatt av Gerridina Bovenhoff.

²²⁵ Spiess, *General Schlenzheim*, 103.

²²⁶ de Jong bruker ordet “schavot” (“skafottet” i Korens oversettelse).

²²⁷ Spiess, *General Schlenzheim*, 104.

man et Skud. Der kommer Befaling til ikke at fuldføre Henrettelsen. Han er uskyldig.”²²⁸

I sceneanvisningene står generalen “uden for” scenen mens dette skjer, og er ikke vitne til at henrettelsen stanses.²²⁹ Idet han kommer inn på scenen ser han soldatene bære bort en kiste, og han segner forferdet om. Umiddelbart etterpå kommer budbringeren inn på scenen med oppklaringen og benådningen. Den gamle blir så hjulpet tilbake til bevissthet. Han tror sønnen er død, og virker et øyeblikk forstyrret. Sannheten går imidlertid opp for ham da Sophie og Fritz kommer inn på scenen og hun kaster seg om Erlaus hals.

Kongen kommer etter å ha mottatt rapport om det inntrufne. Han vet at henrettelsen ville ha funnet sted dersom ikke major Saalen hadde utsatt den så lenge han kunne, og erklærer at denne ikke bedrev ordrenekt, men at han tvert imot “handlede uvilkaarlig, Forsynets viise og retfærdige Arm styrede Deres.”²³⁰ Kongen har også selv kommet til en erkjennelse, og erklærer: “for Fremtiden skal i mit Rige, uden en godvillig Bekiendelse, ingen Misdæder døe. Fra nu af vil jeg heller benaade hundrede Skyldige, end lade een Uskyldig aflive.”²³¹ Kongen lover Erlau oppreisning og vennskap, men først skal han tilbake til sin familie for å heles og vinne tilbake likevekten. I likhet med *Sønnen* avsluttes stykket med en replikk som bekrefter familiebandets betydning. Av takknemlighet for at han utsatte henrettelsen så lenge som mulig, vil generalen nemlig at major Saalen fra nå av skal se på Erlau som en bror: “han vil vist være Deres Broder, ellers var han ikke min Søn.”²³² Cornelius de Jong avsluttet sin skildring av forestillingen med nok en bekreftelse på dens bevegende virkning: “Den unge v o n K r o g h som Ritmesteren og Generalens Niece som hans Hustru spillede sine Roller saa fortræffelig, at de vakte almindelig Rørelse. – Et komisk Efterspil og en liden Dans bragte atter Sindene i Ligevægt”.²³³ Denne opplysningen bidrar til å fylle ut bildet av forestillingen som sosial hendelse, hvor det gripende dramaet ble etterfulgt av sceniske innslag som lot publikum gjenvinne fatningen.

²²⁸ de Jong, *Reizen naar [...] Noorwegen*, II, 317. Gjengitt hos Koren, *Fra Fordums Dage*, 91.

²²⁹ Spiess, *General Schlenzheim*, 105.

²³⁰ *Ibid.*, 109.

²³¹ *Ibid.*, 110.

²³² *Ibid.*, 111.

²³³ de Jong, *Reizen naar [...] Noorwegen*, II, 317. Gjengitt hos Koren, *Fra Fordums Dage*, 91-92. De Jongs utheving.

12.3. Fra militærleir til familiehjem

Strukturelt har både *General Schlenzheim* og *Den taknemmelige Søn* en oppbygning hvor de sentrale relasjonene slås fast allerede i løpet av stykkets eksposisjon. Det påfølgende dramaet med sine forviklinger har primært en spenningsskapende funksjon og endrer ikke forholdet mellom rollefigurene vesentlig. Oppdagelsen og gjenforeningen av tapte slektninger bidrar mer til å etablere en tematikk – slektsbåndets betydning – enn til å oppklare en dramatisk knute. Det samme gjelder de respektive løsningene av intrigen, som i begge tilfeller sikrer en lykkelig utgang. Ut over avsløringen av en litt tilfeldig motivert fiende, bekreftes forholdet mellom rollefigurene og deres identitet som et resultat av dette forholdet. Til sammenlikning kommer avsløringene og gjenkjennelsen i *Endres og Sigrids Brøllup* og *Republikken paa Øen* først mot slutten av handlingen, og er vesentlige ikke bare for å sikre en lykkelig utgang, men også for å oppklare de riktige forhold mellom personene både på individ- og samfunnsnivå. I de tyske soldatdramaene i Schøllergården har familien fått en annen betydning enn i oppsetningene på Rotvold, noe som ikke minst kommer til uttrykk gjennom relasjonene familiemedlemmene imellom.

Dette understrekes særlig i *General Schlenzheim* gjennom interiørscenens funksjon. Både sceneanvisningen i seg selv (“Et net meubleret Værelse”) og den påfølgende handlingsgangen skaper et kvalitativt annet inntrykk enn miljøet mellom hjemmets fire (eller snarere tre) vegger i for eksempel *Republikken*. Leonard Pettis’ gård har først og fremst preg av å være et sted hvor rollefigurene går inn og ut for å avgi beskjeder som driver handlingen videre, som i en klassisistisk komedie. Hjemme hos fru Sophie er vekten lagt på “det møblerte hjem”, både i konkret og overført betydning. I stedet for en “intrige-salong” skapes en intim stue – et *hjem*. Her interagerer familiens medlemmer fritt og utvungent med hverandre, og det kroppslige samspillet mellom dem anvises gjennom sceneanvisningene i nøyaktige og innfølte detaljer.

I tiden etter 1760 kom scenetekniske endringer som la til rette for gjengivelsen av et mer intimt, gjenkjennelig stueinteriør. Før denne tiden kunne en “stuedekorasjon” være et visuelt prospekt av et interiør konstruert ved hjelp av sidekulisser og malte baktepper hvor møbler og andre detaljer gjerne var malt rett på flatene, og inn- og utganger skjedde gjennom åpningene mellom kulissene. Fysiske møbler ble

hovedsakelig satt på scenen bare når de hadde en konkret dramatisk funksjon (som bordet Orgon gjenner seg under i *Tartuffe*). Fra 1760 finner vi imidlertid en økende grad av *praktikable* sceneelementer – det vil si dører, vinduer og møbler som kunne benyttes på samme måte som tilsvarende gjenstander i det virkelige liv.²³⁴ I Tyskland ble et *lukket* scenearrangement først introdusert fra omkring 1790. Her var det ikke lenger åpne passasjer mellom sidekulisser som sto parallelt med billedflaten. I stedet dannet sammenhengende settstykker side- og bakvegger i værelset, med praktikable dører og vinduer satt inn. Denne utviklingen gjorde at scenen i stigende grad utviklet seg fra et bilde med tredimensjonal dybdevirkning til et faktisk tredimensjonalt *rom* hvor rollefigurene agerte med miljøet rundt seg på en måte som ble opplevde som “naturlig”.

Den virkelighetsnære interaksjonen gjaldt også rollefigurene imellom. Særlig slående i *General Schlenzheim* er general-bestefarens spontane og inderlige lek med sønnesønnen (fig. 5). Bruken av barn på scenen er i seg selv et markant element når teatret skaper en intim idyll som ikke er et *bilde på*, men snarere en *avbildning av* familiens indre liv. De Jongs beskrivelse bekrefter at et barn faktisk var en del av forestillingen i Schøllergården.²³⁵ Den verdige militære lederen er som forvandlet; han kysser og klemmer barnet, løper omkring på stuegulvet, leker soldat og opptrer nærmest selv som et barn.

Denne intime fremstillingen av familielivet har trolig skapt en følelse av *gjenkjennelse* hos publikum. Hvem ønsker ikke å kjenne seg igjen i en lykkelig familie – foreldre, besteforeldre, barn – i en lun og hjemmekoselig, “net meubleret” stue? Det var ikke et aristokratisk-idyllisk hjemmeliv med Marie Antoinette og hennes blondekledde barn i et pastoralt tablå publikum så inn i. Derimot fikk de oppleve et nøkternt småbyhjem tilhørende hederlige mennesker av middelklassen – slik publikum ønsket å se seg selv.

²³⁴ Gjervan, "Kulisseteatrets illusjonsverden", 35–45.

²³⁵ de Jong, *Reizen naar [...] Noorwegen*, II, 315. Gjengitt hos Koren, *Fra Fordums Dage*, 89. De Jong omtaler barnet som bare tre år gammelt, noe skuespillteksten ikke gir bestemte holdepunkter for. Kanskje valgte man å bruke et ganske lite barn for å kunne forenkle, eventuelt stryke, replikkene.

²³⁶ Engels bonde-undersått var hos Spiess blitt en *borger*, og dermed et historisk subjekt publikum kunne speile seg i.

Fremstillingen av et intimt og gjenkjennelig familieliv var selvsagt egnet til å frembringe følelser hos publikum. De Jong skriver at omslaget fra lykke til ulykke når Erlau helt uventet blir tatt i arrest er *ubeskriverlig*.²³⁷ Han skildrer også publikums gråt og sin egen kroppslige reaksjon idet henrettelsen synes uunngåelig. Følelsene skyldes ikke bare selve den dramatiske situasjonen. Han peker også på hvordan hovedrolleinnehaverne “spillede sine Roller saa fortreffelig, at det vakte almindelig Rørelse.”²³⁸ Denne orienteringen mot det sentimentale bekrefter en vektlegging av *det innlevde*, ikke bare hos publikum og i rolletolkningen, men også slik det er innskrevet i skuespillet. Sceneanvisningene gir gjentatte instruksjoner om et dramatisk uttrykksfullt kroppsspråk hos skuespillerne, med besvimelser, knefall, omfavnelser, tårer og utrop. Dette scenespråket ville i dag trolig bli ansett som “teatralsk” og overdrevet. I samtiden ble det trolig oppfattet som en del av bevegelsen i retning av større naturlighet, en mer innlevd spillestil som brøt med fransk-klassisistiske sjangerstyrte affekter og vekt på det deklamatoriske.²³⁹ I tillegg kommer at aktiveringen av publikums følelser – ikke minst evnen til medfølelse – ble forstått som et ledd i deres moralske og patriotiske dannelse.

I *General Schlenzheim* utgjør de to utendørsscenene, militærleiren og retterstedet, en kontrast til den familiære interiørscenen. Det åpne, utendørs rommet under militær kommando danner et motstykke til den innelukkede familiesfæren. Innenfor en habermasisk forståelse kan utendørsscenene, med militærleiren og kongens fysiske tilstedeværelse, tolkes som *sfæren for den offentlige makt*. Gjennom å knytte ulike dekorasjoner til ulike livsområder kunne teatret iscenesette og manifestere en forståelse av borgerens liv i spenningen mellom disse sfærene. Den ene (den offentlige makt) var uomtvistelig og uunngåelig, og den andre etterlengt og ettertraktelsesverdig; et tilfluktssted fra verdens press og farer, hvor individet kunne leve ut sin (private) identitet som familiemenneske.

²³⁶ Dette poenget understrekes av embetsmannen Christen Prams beskrivelse fra 1804 av de velhavende trondhjennernes hjem som moderne og smakfulle, men aldri virkelig kostbart utstyrte. Pram bruker nettopp uttrykket “net meublerede Værelser”. Se avsnitt 23.2.2.

²³⁷ “onbeschrijfelijk”. De Jong, *Reizen naar [...] Noorwegen*, II, 316.

²³⁸ Ibid., 317. Gjengitt hos Koren, *Fra Fordums Dage*, 91.

²³⁹ Se for eksempel Christiansen, *Klassisk skuespilkunst*.

Både i *Sønnen* og *General Schlenzheim* tematiseres forholdet mellom kongen og offiseren, i skjæringspunktet mellom undersått og borger. I begge stykker oppstår en allianse mellom konge og offiser som ikke forvanskes av rangsspørsmålet.²⁴⁰ Som i *Republikken*, bekrefter begge stykker kongens rolle som hjemmets beskytter og garant for det uforstyrrede livet i intimsfæren. Spiess' konge avbildes som et *menneke*, med kapasitet for medfølelse og tvil. Han viser også vilje til politisk reform, idet han innfører prinsippet om en humanistisk orientert rettsikkerhet. Slik gjøres også et forsøk på å gjenopprette kongens dramatiske funksjon som redningsmann.²⁴¹ Slik fungerer *General Schlenzheim* som et opplyst kongespeil, hvor regenten er stand til å modifisere sin regeringsmåte så den er i tråd med en offentlig opinion.

12.4. Familien spiller en rolle

Forestillingene på Rotvold med grevinnen og greven i hovedrollene kan bringe tankene hen på hoffteatret, hvor en anledning av offentlig betydning kunne anspore hoffets medlemmer til å opptre på scenen, kanskje med fyrsten selv som scenisk midtpunkt. Ved de to identifiserte forestillingene i Schøllergården er preget av hoffteater mindre iøynefallende, blant annet fordi forestillingene ikke åpenbart kan knyttes til en offisiell anledning av offentlig eller politisk betydning, og fordi det politiske elementet i form av kongehyllest var mindre fremtredende. De tyske stykkene har mer preg av å være undersøkelser av forholdet mellom konge/stat og individ/familiesfære enn av panegyriske hyllester. Dramaturgisk sett rommet forestillingene i Schøllergården heller ikke det sammenfallet av fiksjonsverden og sosial/politisk verden som Bruns dramatikkk la til rette for. Den selskapelige rammen for teaterhendelsene hos von Krogh kan imidlertid ha bidratt til en liknende funksjon. Clarke skriver som tidligere sitert at "The general gives grand entertainments [...]; they consist of plays, followed by magnificent suppers".²⁴² Det selskapelige måltidet, og ballet som eventuelt fulgte, hadde trolig funksjon av å være en sosial forening av aktører og publikummere i et identitetsbekreftende fellesskap.

²⁴⁰ Generalens barontittel er uvedkommende relasjonen mellom Erlau og kongen.

²⁴¹ Likevel avslører stykket, om enn utilsiktet, det absolutistiske systemets grunnleggende problem: at kongen er feilbarlig. Denne typen potensielt subversiv innsikt forekommer ikke rent sjelden i periodens repertoar. Spørsmålet er imidlertid om en slike tolkning forutsetter et moderne, demokratisk blikk.

²⁴² Clarke, *Travels* III, 261.

Cornelius de Jong skrev at skuespillet ble “mesterlig oppført av noen av byens fornemste unge mennesker”.²⁴³ Clarke bekreftet likedan etter sitt opphold i 1799 at “the parts in the dramas are performed by the ladies and gentlemen of the city”.²⁴⁴ De opptredende har altså vært en blanding av familiemedlemmer og sosiale forbindelser, kanskje av litt yngre årgang. Det er altså et åpenbart fellestrekk mellom von Schmettows og von Kroghs oppsetninger at det fantes familiære bånd mellom flere av de opptredende. De Jong oppga at hovedrolleinnehaverne i *General Schlenzheim* var “Den unge v o n K r o g h [...] og Generalens Niece”.²⁴⁵ Von Kroghs eldste sønn fra første ekteskap, Stie Tønsberg Schøller von Krogh, skal ha flyttet til København sammen med sin mormor, geheimrådinne Cecilie Christine von Schøller (1720–1786) allerede i 1783.²⁴⁶ Jeg holder det derfor som mer sannsynlig at det var tenåringen Georg Friderich som deltok ved begge de kjente forestillingene. Hans teaterengasjement kom også til syne i 1817, da han var blant lånyterne til Det forenede dramatiske Selskabs nye teaterbygning.²⁴⁷ Hans motspillerske ble av Hornemann identifisert som en Helena Margretha Nicolina Antonetta Tillisch (1759–1844), generalens niese, som også tilhørte husstanden.²⁴⁸ Hun var trolig 36 år da hun spilte rollen som den unge fru Erlau.²⁴⁹

Det er ingenting som kan dokumentere at general von Krogh eller hans kone selv opptrådte på scenen. Det ser likevel ut til at generalen ble personlig identifisert med teaterpraksisen. I samtiden omtales teatret i Schøllergården som “von Kroghs Theater”, i motsetning til “Comedien paa Rotvold”. De Jong oppfattet det også som om von Krogh selv hadde skrevet teksten til *General Schlenzheim*. Det er også et

²⁴³ “junge lieden en voornaamste menschen” – unge personer og fornemste mennesker. De Jong, *Reizen naar [...] Noorwegen*, II, 315. Oversatt av Gerridina Bovenhoff.

²⁴⁴ Clarke, *Travels* III, 261.

²⁴⁵ de Jong, *Reizen naar [...] Noorwegen*, II, 317. Gjengitt hos Koren, *Fra Fordums Dage*, 91. De Jongs utheving.

²⁴⁶ Hansen, *Das National-Theater in Odense*, 22, 201.

²⁴⁷ Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 104.

²⁴⁸ Hornemann, “[Udkast]”, 22:2. Både Hornemann og Jensson mente jomfru Tillisch var i slekt med von Kroghs hustru Margrethe (f. Lerche 1733–1807), men hun var datter av generalens søster Helene Margrethe von Krogh (1735–1767) og var blitt foreldreløs da moren døde. “Frøken Tilletset” nevnes også i 1790. Trygve Lysaker og Frederik Sneedorff, “Sneedorffs reise i Trøndelag 1790” *Trondhjemske samlinger* (1988): 141. Hun står også oppført som medlem av von Kroghs husholdning (“beslægtet”) i “Folketellingen 1801”, Digitalarkivet, <http://digitalarkivet.arkivverket.no/ft/sok/1801>. Lastet ned 14.01. 2015.

²⁴⁹ Jensson problematiserer frk. Tillisch’ alder. Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 15. Hun ser imidlertid ut til å ha blitt født i 1759. “Domkirken Frue i Stavangers Klokkebok nr. B 4: Født og døpte”, <http://www.arkivverket.no/URN:NBN:no-a1450-kb20070104350276.jpg>. Lastet ned 14.01. 2015.

påfallende sammenfall i samtidens fremstillinger av personen von Krogh og den elskelige og vitale gamle militær og fader, baron von Schlenzheim.²⁵⁰

12.5. Situert resepsjon

I forståelsen av residensteatret må *situert* tillegges stor betydning. I likhet med hoffets festspill var denne teaterpraksisen høyst person-, steds- og kontekstspesifikk. Når, hvor og av hvem det ble spilt hadde trolig direkte innvirkning på resepsjon og fortolkning. Uansett hvem som faktisk spilte rollen som Erlaus far på scenen, utgjorde trolig konteksten for forestillingen – “von Kroghs Theater” i von Kroghs gård – en viktig bakgrunn for publikums resepsjon. I den sceniske fordoblingen av presentasjon og representasjon, foran en forsamling som hadde øvelse i å forstå kunstuttrykk innenfor en allegorisk fortolkningsramme, lå forholdene godt til rette for en identifikasjon mellom rollefigurer og vertskap.

Den amerikanske teaterhistorikeren Mary Isbell argumenterer i sin doktoravhandling for at denne identifikasjonen i dilettantteatret må forstås ut ifra det hun med et lån fra Jane Austens roman *Mansfield Park* (1814) kaller “aggregatet” (*the aggregate*): “the performance that results when a fictional play interacts with the personal lives of performers. The effect of the aggregate hinges on a degree of intimacy between spectators and performers.”²⁵¹ Isbell vektlegger hvordan både det sosiale bekjentskapet og den materielle konteksten utgjør særlige forutsetninger for dilettantteatrets funksjon: “I argue that the material conditions of these productions – the private and sometimes public spaces in which they were staged *and* the fact that in most cases spectators knew performers personally – necessitate a new approach to amateur performance events.”²⁵² “Aggregatet” – forestillingen som et resultat av samspillet mellom fiksjonen og aktørenes sosiale identitet og relasjon til publikum – kan dermed knyttes til residensteatrets situerthet.

²⁵⁰ Ulike beskrivelser fra perioden gir et inntrykk av von Kroghs sosiale *persona* som en elskverdig og vital eldre offiser. Se for eksempel Malthus og James, *The Travel Diaries of Thomas Robert Malthus*, 161; Lysaker og Sneedorff, “Sneedorffs reise”, 131; de Jong, *Reizen naar [...] Noorwegen*, II, 189–190.

²⁵¹ Mary Isbell, *Amateurs: Home, Shipboard, and Public Theatricals in the Nineteenth Century* (Doktoravhandling, University of Connecticut, 2013), 5.

²⁵² *Ibid.*, 4.

At fortolkningen av det fiksjonelle sceniske forløpet skjedde på bakgrunn av de medvirkendes sosiale identitet – og kanskje vice versa – vil jeg kalle en *situert resepsjon*. En slik fortolkning kunne både gjelde på individnivå, som med de hjemkomne sønnene, og et tematisk eller kontekstuel nivå. I forestillingene hos greveparet von Schmettow ble for eksempel betydningen av adelskap og familiær og standsmessig tilhørighet vektlagt. Hos familien von Krogh var den militære rammen og den personlige relasjonen mellom offiser og kongemakt fremtredende. Samtidig ble von Kroghs sosiale “rollefordobling” mellom representativ offentlighet og selskapielig sosiabilitet utvidet til en trippelrolle, som inkluderte den ømme farsskikkelsen. Den sentimentalisererte, individualiserte familien ble dermed synlig som en sentral “ny” størrelse i teatrets sirkulasjon av identitetsskapende diskurser. Slik er det mulig å forstå residensteatrets situerte kontekst og skuespillets tematikk og sceniske virkemidler som gjensidig forbundet gjennom en etablering av og forhandling om sentrale kategorier som kongemakt og individ, offentlig og privat, stat og familie.

Kapittel 13. 1807: "Et Efterspil"

Dette kapitlet hører kronologisk sett hjemme i avhandlingens deler III-V, som tar for seg tiden etter 1800. De kontekstuelle forholdene gjør imidlertid at jeg har valgt å behandle dette materialet i forlengelsen av residensteatret på 1790-tallet. Den generelle (teater)historiske rammen for perioden blir imidlertid behandlet i begynnelsen av del III.

I løpet av 1800-tallets første tiår hadde teatersituasjonen i Trondhjem gjennomgått store endringer. Schøllergården var solgt og gjort til stiftsgård. To faste scener var blitt etablert, og virksomheten der ble drevet innenfor faste organisasjonsstrukturer. Et lukket dramatisk selskap av samme type som i Christiania og Bergen, Det forenede dramatiske Selskab, sto for driften av det ene teaterinitiativet. Organisasjonen Det dramatiske Interessentskab drev den andre teaterscenen, som fikk benevnelsen "Det offentlige Theater".

Hva skjedde med residensteatret etter 1800? Familien von Kroghs teateraktiviteter ser ut til å ha opphørt i og med salget av Schøllergården. To uavhengige kilder forteller imidlertid om to ulike anledninger hvor teatrele virkemidler ble tatt i bruk av familien von Schmettow, begge i året 1807. I dette kapitlet vil jeg undersøke de to teaterhendelsene og belyse disse ut fra estetiske, tematiske og organisatoriske særtrekk. Kan disse eksemplene på provinsial teaterpraksis i Danmark-Norges siste "glansdager" knyttes til identitetsdannende diskurser og praksiser, og hvordan kom disse i så fall til uttrykk?

13.1. William Allinghams dagbok: *An invitation from Grev Smythaug, to a Play*

Den unge iren William Allingham (1789-1866) bodde i Trondhjem i årene 1805-1807 hos sin søster Jane og hennes mann, kjøpmannen Otto Frederik Owesen.²⁵³ Hans private dagbok er et unikt dokument over dagliglivet i Trondhjems borgerskap

²⁵³ Otto Frederik Owesen (1768-1812) og Jane Mary Owesen (f. Allingham 1784-1807) ble foreldre til Johan Widerøe Thonning Owesen (1804-1881), som etter sin oppvekst i Irland vendte tilbake til Trondhjem som ung mann og ble en betydningsfull næringslivsmann og velgjører. Magnus Lie, *Legater og stiftelser i Strinda: Testamenter, gavebrev, statuter m.v.* (Trondhjem: Aktietrykkeriet, 1925), 20-39.

på begynnelsen av 1800-tallet.²⁵⁴ Noen utdrag fra dagboka, som befinner seg på Gunnerusbiblioteket i Trondheim, har tidligere vært gjengitt i en artikkel av Magnus Lie.²⁵⁵ Et par av disse innførslene nevner teaterforestillinger i Trondhjem, og er tidligere benyttet av Liv Jensson.²⁵⁶ Lies gjengivelse omfatter imidlertid bare januar måned. Dermed utelates bl.a. tre bestemte dagboksnotater fra den 28. og 30. april og 1. mai, som neppe har vært kjent for Jensson. I disse innførslene omtales en teaterforestilling som, så vidt jeg kan se, heller ikke har vært nevnt i andre teaterhistoriske fremstillinger tidligere.²⁵⁷

13.1.1. *Epigrammet*, april 1807: Teaterhendelse, kilder og tekstgrunnlag

I slutten av april befant både den da 17 år gamle William og hans bror Edward (1788–1866) seg i Trondhjem, etter at søsteren Jane døde tidligere på våren. Brødrene mottok begge en invitasjon fra grev von Schmettow.²⁵⁸ Den samme invitasjonen fikk også Williams gode venn, den senere stortingsmannen Ebbe Carsten Horneman (1784–1851):²⁵⁹

Trondhiem Tuesday the 28th April 1807 [...]

Edward & I got Tickets & an invitation from Grev Smythaugh, this morning to got [sic] to a Play on [Thurs]day evening, & then to sup & danse at his house - the Play is "Epegramet" - & is performed by privat Persons, it is to be at the public Theater! [...]

Trondhiem Thursday 30 April 1807 [...]

²⁵⁴ William Allingham, "Tronhiem i Norge", (Upubl., 1807). Håndskriften i dagboka er tidvis vanskelig å tyde, og lesbarheten forvanskes ved at Williams engelsk var iblandet dansk-norske ord og vendinger og dessuten vekslet mellom gotisk og latinsk håndskrift (han skrev dansk med gotisk skrift og engelsk med latinsk skrift). Hans engelske ortografi er også til dels avvikende fra vanlige normer. De følgende sitatene er derfor gjengitt etter min beste forståelse.

²⁵⁵ William Allingham og Magnus Lie, "Av nogen dagboksoptegnelser fra Trondhjem fra 1807" i *Miscellanea Nidrosiensia* (Trondhjem: Trondhjems historiske forening, 1927), 79–93.

²⁵⁶ Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 61–63.

²⁵⁷ Jeg er musikkviter Eva Hov stor takk skyldig for å ha gjort meg oppmerksom på disse dagboksnotatene.

²⁵⁸ Allingham, "Tronhiem i Norge", 28.04. 1807. William hadde tidligere hatt gleden av å konversere med grev Schmettow under et ball hos familien Knudtzon. Samtalen dreide seg om "criticising the Ladies which he understands to great Perfection." Ibid., 04.01. 1807.

²⁵⁹ Ebbe Hornemans far var justisråd Henrik Horneman (1738–1807), som eide den sentralt beliggende Hornemansgården ved Torvet i Trondhjem, rett overfor von Schmettow-familiens Mølmannsgård.

(12, o, clock at night:) at ½ past 4 this evening E & I went up to E: Horneman We all 3 drove to the Theater in a Carriole at 5 - it was very full - the play commenced at 6, o,c, and indeed was very well performed - the Eldest Countess performed very well the part of Caroline - & Mr: Leganger that of Dr: Busk (who had made the Epigram on Frue Løve) but he appeared a little too old for that Character! Oberste Bang = (Capt. Klinker) - Capt: Machelsen (Cancellie Derector Løve) Frue Bøckmann (frue Løve) B: Knudtson (Eduard who was blind:) all the parts were very well supported - but after "Epegramet" was over - they performed an Interlude or "Efterspil", which I could make neither head or Tail of - it was written for the Occasion by J:N: Bruun (the author of Einar Tamberskelver) and I am convinced no one, would have imagined that the author of the latter, could write such nonsense as the former (in my eyes, an all whose opinion I have asked) is! All this company is in honour of Frue Generalinde Søestæd, sister of Frue Lysholm's & a relation of Grevinde Smyttous! after that nonsensical Efter-Spil, the [sic] concluded with a very handsome "Ballet" with Pantomime and dancing! I sat next to Miss Ville - she made me a present of her "Ridecule a Sapor" - which tho of little value, she told me to keep as a remembrance of her friendship - I conversed with Miss Snikler too! [...]

Trondhiem Friday 1st May eller Maimaaned: 1807 [...]

There were 260 persons invited to the [Grevs] last night - E & I did not go to supper or to the Ball - they danced till 6,o,clock this morning - I got a very great headach at the Play - I believe it was from the foolish Efterspil, (which was indeed under al kritik) and if I had not been so happy, as to be with Miss Wille I would have fallen asleep!

Det er bare takket være William Allingham vi kjenner til at denne forestillingen fant sted i 1807, hvor "privat Persons" opptrådte på "the public Theater". Det dreier seg altså om et tilfelle hvor en privat teaterforestilling (hvor tilskuerne var personlig invitert og utøverne dilettanter) ble gitt i et ellers offentlig (allment tilgjengelig mot betaling) teaterbygg i en familiær anledning. Anledningen var 65-årsdagen til enkegeneralinne Stinchen (Christine) Sehested (f. Meincke 1742-1828). Hun var søster av den mektige Catharina Meincke Lysholm (1744-1815), og den femten år eldre kusinen og navnesøsteren til grevinne von Schmettow.

Forestillingen kan se ut til å falle organisasjonsmessig mellom flere stoler. Den inngikk som ledd i en privat selskapeleg feiring (med supé og ball) hvor familien von Schmettow var vertskap, altså som en slags residensteater; men den fant ikke sted i en

privat residens. Det var en dilettantforestilling, men tilsynelatende arrangert på siden av dilettantforeningen Det forenede dramatiske Selskab. Disse tillot for øvrig bare egne medlemmer blant publikummerne, men her var i alt 260 personer invitert, noe som langt overgikk selskapets medlemsmasse.²⁶⁰ Forestillingen fant heller ikke sted i selskapets eget lokale i den såkalte Lohrmannsgården, men i Det offentlige Theater.²⁶¹ Det er vanskelig å si om arrangementet omkring forestillingen var enestående i sitt slag, eller uttrykk for en etablert praksis.

William Allingham's opplysninger er relativt fyldige. Ut fra hans nedtegnelser går det frem at forestillingens hovedattraksjon var komedien *Epigrammet*, som han for øvrig også hadde sett i samme teatersal i januar samme år, da det ble satt opp av skuespillerne ved Det offentlige Theater.²⁶² William overvar premièren den 8. januar, og i den anledning bemerket han: "I think they performed better than any I have seen of the foregoing in Trondhiem, they had also [a] very handsome scenery!"²⁶³ Ifølge sceneanvisningene besto sistnevnte av et stueinteriør og en hagedekorasjon.²⁶⁴ Ettersom disse trolig tilhørte teatret, er det ikke umulig at dilettantene opptrådte i de samme dekorasjonene. Ellers ble det ved forestillingen den 30. april altså oppført et etterspill av ingen ringere enn Johan Nordahl Brun, som den litteraturinteresserte William tidligere i dagboka hadde uttrykt sin beundring for.²⁶⁵ I tillegg til etterspillet ble det danset en ballett med pantomimiske elementer.

Lystspillet *Epigrammet (Das Epigram, 1801)* av August von Kotzebue ble utgitt på dansk i 1802, oversatt av Niels Thorup Bruun (1778–1823). Skuespillet er en typisk representant for Kotzebues borgerlige drama, hvor en tett og underholdende historie som spenner over et bredt uttrykksregister utspiller seg innen en høyborgerlig embetsmannfamilie. Gunnerusbiblioteket har tre eksemplarer av *Epigrammet* fra 1802, "frit oversat" av Niels Thorup Bruun. Ett av disse er merket D.F.D.S., og har

²⁶⁰ Om Det forenede dramatiske Selskabs størrelse i denne perioden, se avsnitt 14.3.2.

²⁶¹ Kjøpmann Michael Heinrich Sternberg, som også medvirket ved Det offentlige Theater, arrangerte den 28. og 29. april samt 1. mai i 1807 en oppsetning av Fabre d'Eglantines *Den sneedige Brevvexling* i rådstuesalen, som ellers hovedsakelig var spillested for tilreisende kunstnere. *Adresseavisen*, No. 33, 24.04. 1807. Han holdt altså ikke noen forestilling nettopp den 30. april, noe som muligens kan tyde på at en avtale om dette var blitt inngått.

²⁶² *Ibid.*, No.1, 02.01. 1807; *ibid.*, No. 2, 06.01. 1807.

²⁶³ Allingham, "Tronhiem i Norge", 08.01. 1807.

²⁶⁴ August von Kotzebue, *Epigrammet: Comedie i fire Akter*, overs. Niels Thorup Bruun (Kiøbenhavn: Arntzen og Hartier, 1802), 4, 69.

²⁶⁵ Allingham, "Tronhiem i Norge", 17.04. 1807.

altså inngått i Det forenede dramatiske Selskabs bibliotek (fig. 7). Rollelisten i dette eksemplaret har noen små markeringer i marginen, og et par steder i den trykte teksten finnes det blyantmarkeringer som muligens antyder tenkte strykninger (f.eks. s. 125, s. 214). Eksemplaret kan altså ha vært anvendt i forbindelse med en oppsetning. Det finnes også rollehefter. Disse er påført en del navn som trolig kan knyttes til en senere periode.²⁶⁶ I tillegg til de to produksjonene i 1807 inngikk *Epigrammet* for øvrig også i ytterligere en teaterhendelse i 1813.²⁶⁷

13.1.2. *Epigrammet*: Dramatisk forløp

Epigrammet utspiller seg i familien til fyrstelig geheimreferendar **kansellidirektør Løve** og hans hustru i andre ekteskap, **fru Løve**. Handlingen åpner i et stueinteriør hvor Løve sitter og leser aviser. Av samtalen fremkommer at en "Øienoperateur" ved navn **dr. Busk** er kommet til byen, og fru Løve håper han kan hjelpe Løves blinde sønn, den følsomme **Eduard**.²⁶⁸ Løve er imidlertid likegyldig, ettersom "Huusholdnings-Affairerne" - inkludert hans egne barn - "hører ikke til [hans] Departement."²⁶⁹ Han er heller ikke synderlig interessert i sin datter **Caroline**. Caroline har stadig ikke glemt sin tidligere kjæreste, den begavede August Warning, som en gang var pleiesønn i huset. Men Warning forspilte for seks år siden sin fremtid da han i ungdommelig overmot skrev et satirisk nidvers (epigrammet) om fru Løve. Det har hun aldri tilgitt ham. Både han selv, hans søster **Frederikke** og hans fattige mor, **fru Warning**, ble kastet på dør. "De sulter vel", fastslår fru Løve tørt.²⁷⁰ Løve er imidlertid bare interessert i å slippe konflikter og alt som krever at han involverer seg, og føyer sin kone for å få fred.

Caroline får også sin dose kritikk av stemoren: "Der har Frøkenen jo atter ret en romansk, sentimental Paaklædning. Roser paa Hovedet, Roser paa Brystet!"²⁷¹ Men hun nekter å gifte seg med **kammerråd Hippeldanz**, slik fru Løve vil. Hippeldanz selv er nok egentlig mer interessert i bryllupsmenyen enn i bruden, og fremstår som en lattervekkende, yrkesmessig udugelig, om jovial og munter person: "Posteien, Caviaren

²⁶⁶ "Epigrammet: rollehefter XT 165". Om det bigumske selskap, se avsnitt 6.5.

²⁶⁷ Se avsnittene 16.3.2. og 22.2.

²⁶⁸ Kotzebue, *Epigrammet*, 4.

²⁶⁹ *Ibid.*, 6.

²⁷⁰ *Ibid.*, 11.

²⁷¹ *Ibid.*, 16.

og jeg. Et allerkiere Kløverblad!” er en av Carolines mange syrlige, og på scenen utvilsomt vittige, kommentarer til frieren.²⁷²

Uventet kommer fru Warning og Frederikke til huset. Fru Warning vil søke fyrsten om en pensjon, og vil be kansellidirektøren om hjelp. Mor og datter gjenforenes i et varmt møte med Caroline og den blinde Eduard, som ellers hensleper dagene i ensomhet mens han spiller på fløyte. Eduard og Frederikke elsker hverandre, og gjenforeningen mellom ham og fru Warning, som han kaller “Moder”, er gripende. Deretter kommer også husvennen **kaptein Klinker**, en underfundig, frittalende, men også edelmodig skikkelse med mange evner, som gir seg selv tittel av narr; “thi Narrene slipper altid bedst igiennem Verden.”²⁷³ Klinker vet dessuten hvem August Warning er; en ung lege ved det navn reddet en gang livet hans i Venezia.

I andre akt er handlingen flyttet til en idyllisk, landlig eksteriørscene. Her møtes kaptein Klinker og øyenlegen dr. Busk. Klinker gjenkjenner ham som legen som reddet livet hans i Venezia, men da gikk han ikke omkring som nå, med “upudret Haar”.²⁷⁴ Busk må innrømme at han er Warning. Han fremstår som en mann med begavelse på mange områder, nærmest et universalgeni som også kjenner sin Kant. Som ung var han imidlertid overflatisk anlagt og besatt av “en Dæmon, der er verre, end alle Miltons Dievler, Satirens Demon!”²⁷⁵ Men nå bestreber han seg på å lære praktiske ferdigheter for å kunne gjenvinne sin plass i samfunnet. Blant annet arbeider han på en stor avhandling om landets handelsbalanse.

Hippeldanz er selv desperat etter en samfunnsnyttig avhandling å presentere for fyrsten, og inngår en avtale med dr. Busk; hvis han gir opp forlovelsen med Caroline, skal han få Busks avhandling. Hippeldanz er ikke fryktelig lei seg over å miste Caroline, ettersom hun uansett ikke er spesielt flink til å lage mat.²⁷⁶ Alene på scenen går det nå opp for Busk at han står utenfor sin mors (fru Warnings) hage, hvor han ser både henne og Frederikke. “(Han synker paa Knæ. Pause. Han seer skielvende gjennom Gierdet, og Taarene trille ned ad hans Kinder.)”²⁷⁷ Han tar kontakt med de

²⁷² Ibid., 26.

²⁷³ Ibid., 43.

²⁷⁴ Ibid., 83.

²⁷⁵ Ibid., 87.

²⁷⁶ Ibid., 107.

²⁷⁷ Ibid., 109.

to, uten først å røpe sin identitet. Men da Frederikke gir ham melk i en “gammeldags broget Skaal”, blir han synlig berørt. Han får henne til å gjenkalle hvordan hun og hennes bror som barn drakk melk av den samme skålen. Han brister igjen i gråt, men unnskylder seg overfor de to kvinnene: “Forlad mig, jeg har ogsaa en elsket Søster.” Hvorpå Frederikke straks svarer: “Og et godt broderlig Hierte!”²⁷⁸

I tredje akt kalles dr. Busk til familien Løves hus i håp om at han kan hjelpe Eduard. Kansilledirektør Løve virker litt forvirret i forhold til dr. Busks identitet som lege, og holder ham for å være en taskenspiller; en tidligere tiders Harlekin. Han beklager hvordan “disse Herrer fra Parnas skal have afskaffet ham paa Theatret. Derfor gaaer jeg heller aldrig mere paa Comedie.”²⁷⁹ Løve likte teatret bedre slik det var før i tiden. Etter en lang arbeidsdag vil han le om kvelden; ikke gråte. Men dr. Busk protesterer: “At græde er undertiden sødere end at lee.”²⁸⁰ Når fru Løve kommer inn, stiller dr. Busk som betingelse for å helbrede Eduard at han får Caroline til hustru; forutsatt at hun selv sier ja. Men Caroline avslår, hun elsker stadig sin August. Da avslører August sin egentlige identitet, og “hun styrter afmægtig i hans Arme” før teppet faller.²⁸¹

I fjerde akt tar dr. Busk/Warning Eduard under behandling og greier å gi ham synet tilbake. Løve gir nå sitt samtykke til giftermålet med Caroline. Fru Løve raser når det går opp for henne hvem dr. Busk er. I all hast kalles Warning imidlertid til fyrstehoffet. Det viser seg at fyrsten har avslørt Hippeldanz’ forsøk på å utgi avhandlingen for sin egen. Nå vil fyrsten gi fru Warning en pensjon som belønning for sønnens avhandling. Da Warning forteller familien dette, begynner det omsider å gå opp for fru Warning hvem dr. Busk er, og hun “(bliver ramt af disse Ord, som af et electrisk Slag. Hun fæster sit af Frygt, Tvivl og Længsel tindrende Øie stivt paa August, og Papiret bæver i hendes Haand).”²⁸² Sønnen kaster seg for morens føtter og ber om hennes velsignelse, og hun “(lægger sin høire haand paa hans Hoved, den venstre trykker hun op til sit Bryst, seer med vaade Øine op imod Himmelen og stammer aandeløs). O! - O! - ”.²⁸³ August får sin velsignelse, og kan lykkelig konstatere: “Moderen har erkiendt Sønnen - Fyrsten har modtaget Borgeren - alle hin

²⁷⁸ Ibid., 119.

²⁷⁹ Ibid., 158.

²⁸⁰ Ibid.

²⁸¹ Ibid., 176.

²⁸² Ibid., 214.

²⁸³ Ibid., 215.

sønderrevne Baand ere igien knyttede – mit Hierte banker ikke længer i et ømhedstomt Rum – jeg er Søn! jeg er Borger!”²⁸⁴

Den endelige seier over fru Løve kommer likevel først da hun får vite at August nå er utnevnt som ny geihemekammerråd. Endelig oppgir hun sin steile holdning og tilgir stesønnen. Hippeldanz er først gretten fordi han nå har mistet både bruden og en etterlenget forfremmelse: “Det maae være en af Tycho Brahes Dage!”, men han forsoner seg med at han stadig er en rik mann – og kaviaren kan han jo spise selv.²⁸⁵

13.1.3. Borgerdyd på følsomhetens scene

Denne dramateksten tematiserer og demonstrerer på ulike måter viktige tendenser i den teatermessige utviklingen i perioden. Rammen er et borgerlig familiedrama som finner sted i forgrunnen av en velmenende fyrstes dramatisk sett ganske fjerne skikkelse. Gjennom kansellirådens inndeling av hjemmelivet i ulike “departementer” innføres en form for tenkning omkring hjemmesfæren som er mer byråkratisk enn politisk og dreier seg om forvaltning snarere enn ideologiske prinsipper. Slik er det mindre politisk sprengstoff i familielivet i *Epigrammet* enn i *Republikken*. Ideologisk tematiserer skuespillet snarere det satiriske versus det sentimentale; det kritiske i forhold til det inderlige.

Caroline latterliggjøres av sin stemor for sine romantiske idealer, og blir fortalt at hun burde la seg “engagere ved Skuepladsen til at spille Heltinde-Roller”.²⁸⁶ Samtidig som Carolines heltinne-kvaliteter fremstilles scenisk gjennom den “sentimentale”, roseprydede påkledningen stemoren gir henne skjenn for, er det hennes inderlighet som går seirende ut. August innser at hans ungdoms hang til satire var et feilgrep: “Han har lært at indsee, at man bedrer kun Menneskene ved Kierlighed ikke ved Vittighed”.²⁸⁷ Teatrets oppdragende oppgave oppnås best ved å frembringe tårer og medfølelse snarere enn latter og avstandstagen; det er det sentimentale, følsomme drama som vinner frem.

²⁸⁴ Ibid.

²⁸⁵ Ibid., 223.

²⁸⁶ Ibid., 191.

²⁸⁷ Ibid., 115.

Teatrets nye rolle i et endret samfunnsliv blir eksplisitt forklart på bakgrunn av fortidens teaterformer. Et av de mange lattervekkende elementer i skuespillet er den litt fraværende kansellidirektør Løves bestemte oppfatning av at Dr. Busk (August) ikke er lege, men *skuespiller*, nærmere bestemt Harlekin. Løve lurer på hvor den andre har sin “*bot*” (altså en fjelebordsscene som var vanlig på markedsplasser).²⁸⁸ Her påpekes den nære fortidens identitet mellom de omreisende kvakksalvere og “taskenspillere”. Kanselliråden er imidlertid klar over at det er fortidens teater han etterspør, og at Harlekin nå er borte, idet “disse Herrer fra Parnas skal have afskaffet ham paa Theatret.”²⁸⁹ Herrene fra parnasset representerer den litterære kritikk og en ny generasjon reformerte dramatikere. En ny tid har gitt både en ny vitenskap – med medisinere som evner å helbrede – og et nytt teater, som bedrer menneskene med kjærlighet og inderlighet i stedet for rå komikk og satire.

Gjennom en handlingsmettet intrige hvor stemningen stadig veksler mellom det sentimentale, høystemte, komiske og hverdagslige, demonstrerer Kotzebue det nye teatrets virkemåte. Også rollefigurene dekker over et bredt spekter, fra den poetisk tegnede Eduard, via det lett karikerte og samtidig gjenkjennelige borgerlige ekteparet Løve og den mer grovkomiske Hippeldanz, til den nærmest absurdistiske tusenkunstneren kaptein Klinker, som karakteriserer seg selv som “en smule Maler, og ligeledes en smule Digter”.²⁹⁰ Sistnevnte er en uforutsigbar, men grunnleggende godhjertet rolletype i en tradisjon som bringer tankene til visse Shakespeare-roller. Denne forbindelsen understrekes av Klinker selv idet han påpeker at han er en *narr*. Gjennom å hente frem bildet av narren sørger Kotzebue for at Harlekin stadig er med i teatret; for å forkludre, oppklare og more. Gjennom sin dikteridentitet og sine menneskestudier blir Klinker også et bilde på den skrivende teatermamen – dramatikeren.

Like eksplisitt kommer handlingens hovedmotiv til syne i den klimaktiske scenen hvor Augusts lykke er gjort og moren gjenkjenner ham. Han “styrter for hendes Fødder” for å motta hennes tilgivelse og utbryter med himmelvendt blick: “jeg er Søn! jeg er

²⁸⁸ Ibid., 158.

²⁸⁹ Ibid.

²⁹⁰ Slik er kaptein Klinker også en selverklært diletant. Ibid., 48.

Borger!”²⁹¹ To ting står sentralt for hovedpersonen: identiteten som familiemedlem og identiteten som borger. Å innta sin rette plass i familien og i samfunnet er et sentralt borgerlig prosjekt. Og det er borgeren blant likemenn som utgjør det sentrale sceniske nærværet, mens fyrsten er redusert til et idealisert prinsipp utenfor scenens fiksjonelle virkelighet. Sytten år etter *Endres og Sigrids Brøllup* kunne familien von Schmettow stadig invitere venner og omgangskrets til teater, supé og ball. Men det tematiske omdreiningspunktet, i likhet med de fysiske lokalitetene og deres sosiale funksjon, var forskjøvet.

13.1.4. Egnet til å spille heltinneroller: Klærne skaper borgeren

Når Caroline blir gjort narr av for sin “romanske” påkledning er dette en påminnelse om at utviklingen mot følsomhet og naturlighet ikke fant sted i teatret alene. Flere skuespill fra overgangen til 1800-tallet kommenterer de markante endringene i tidens motedrakt.²⁹² Endringene hadde både verdimeslige konnotasjoner og praktiske konsekvenser med betydning for teatrets verdiladning og uttrykk, og bidro trolig til å understreke bevegelsen (bokstavelig talt) mot det naturlige på scenen. Overgangen fra 1700-tallets stramme, todelte kjoler med korsettert liv og store skjørt, høye håroppsetninger, pudrede parykker og høyhælte sko må ha hatt betydning for det kroppslige bevegelsesmønsteret. Den antikt inspirerte empiremoten var preget av enkle, løstsittende helskårne kjoler, til dels uten bruk av korsett. Skoene var flate og hårfrisylene ble lavere, enklere og uten parykk. Herremoten gikk over fra stramme knebukser og strømper, høyhælte sko, blondebesatte skjorter og tettsittende frakker til en enklere stil inspirert dels militært, dels av embetsmannens svarte drakt, med lange bukser, kortere jakker og flate støvler og sko. Disse endringene la dermed til rette for en mindre formalisert spillestil med større kroppslig bevegelsesfrihet. Endringen i klesdrakt kan samtidig leses som uttrykk for en politisk holdningsendring i etterkant av revolusjonen, da det ble viktig å fremtre sosialt “nøytralt” og unngå assosiasjoner til et fordums, akterutseilt aristokrati.

Draktsamlingen i Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum i Trondheim og studier av landsdelens draktskikk gir dokumentasjon på at man også her i byen tok i bruk den

²⁹¹ Ibid., 214, 215.

²⁹² Se avsnitt 3.3 og 23.2.1.

nye empiremoten som ble innført på kontinentet og i England rett etter den franske revolusjon.²⁹³ Dette dokumenteres også i reiseskildringer. Christen Pram observerte i Trondhjem i 1804 at "I Dragt synes man at efterligne Engellændernes med yderlig Reenlighed og Fiinhed foreenede Sempelhed."²⁹⁴ A. Lamotte bemerket at herrer og damer var kledd og frisert "efter engelsk Mode, hine i sort, disse i hvid Dragt".²⁹⁵ Ved begynnelsen av 1800-tallet gikk flere frisører og parykkmakere i Trondhjem over i andre yrker, noe som høyst trolig er et uttrykk for denne utviklingen.²⁹⁶ På bakgrunn av dette materialet tar jeg utgangspunkt i at de nye draktskikkene var et viktig element i de sceniske virkemidlene på Trondhjems teaterscener, i hvert fall fra inngangen til 1800-tallet og fremover. Den nye moten, sammen med praktikable sceniske elementer, bidro til å legge forholdene til rette for en naturliggjort spillestil som høyst trolig inkluderte de til dels store og ekspressive bevegelsene som ofte var innskrevet i scenearvisningene. Samtidig var den nye moten et høyst konkret bidrag i dannelsen og fremstillingen av borgerskapet og borgerlig identitet. Carolines "romanske" kjole ble dermed et uttrykk for den borgerlige følsomheten, og gjennom stemorens allusjoner til "Skuepladsen" og "Heltinde-Roller", et uttrykk for den nye teaterkunstens moralske potensial og tidsmessige relevans.

13.1.5. *Privat Persons at the public Theater*

Hvem var blant de medvirkende og de inviterte? Opplysningene i Williams dagbok gir et sjeldent innblikk i identiteten til enkelte av gjestene og flere av rolleinnehaverne. Grundige personalundersøkelser ligger utenfor denne avhandlingens hovedmålsetning, og jeg har først og fremst basert min identifikasjon av personene William nevner på Liv Jenssens kartlegging av personer med tilknytning til Trondhjems teaterliv i perioden, og til andre standardiserte kilder.²⁹⁷

²⁹³ Jon Fredrik Skauge, "Folkedrakt - motedrakt - folkelig mote: kvinnelig klesskikk i Orkdal fogderi og Trondheim by, 1790-1835" (Hovedoppgave, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 2005); Sinding og Okstad, "Borgerskapets og overklassens draktskikk", 267-288.

²⁹⁴ Christen Pram, *Kopibøker fra reiser i Norge 1804-06* (Oslo: Norske kunst- og kulturhistoriske museer, 1964), 53.

²⁹⁵ Lamotte, *Voyage dans le Nord de l'Europe*, 71. Gjengitt hos Koren, *Fra Fordums Dage*, 12.

²⁹⁶ Tre parykkmakere i Trondheim som gikk over til gartneryrket var Christian Halle, Johan Lohrmann og Daniel Balle Lund. Alle eide for øvrig også gårder som i kortere eller lengre tid ble brukt til teaterformål.

²⁹⁷ Personopplysninger er ellers hovedsakelig hentet fra Thaulow, *Personallistorie for Trondhjems By; Store norske leksikon*, <http://snl.no>; *Norsk biografisk leksikon* (1999-2005), <https://nbl.snl.no/>. Jeg har

Av publikummerne kjenner vi William, broren Edward og Ebbe Horneman, unge representanter for henholdsvis handelsborgerskapet og embetsstanden, samt “Miss Ville” og “Miss Snikler”. “Miss Ville” var ifølge Magnus Lie Anna Marie Wille (1790–1856), eldste datter av stiftsprost Hans Jacob Wille (1756–1808) og stiftsprostinne Anne Dorothea Wille (f. Walter ca. 1763–1822).²⁹⁸ Wille var Det forenede dramatiske Selskabs første direktør, og prostinnen hadde roller i selskapet, også sangroller.²⁹⁹ “Miss Snikler” eller “Sniddler” ble av Lie identifisert som Magdalene Wensell Schmitler (1789–1870), datter av res. kap. Peter Schmitler (1761–1795).³⁰⁰ Man må ellers kunne gå ut fra at familien von Schmettow og generalinne Sehested selv var blant publikum, sammen med representanter for den øvre kjøpmanns- og embetsmannsstanden, som familiene Meincke, Mølmann, Knudtzon og Krohg.

Av aktørene på scenen kan “the Eldest Countess” identifiseres som komtesse Caroline Marie Georgine von Schmettow (1786–1862). Interessant nok spilte hun rollen som sin egen navnesøster, slik Georg Friderich von Krogh kan ha spilt Frederik i 1794. Her oppsto altså en form for identitetsmessig fordobling mellom rolle og rolleinnehaver som, i likhet med Frederik i *Den taknemmelige Søn*, må ha blitt understreket av egenskaper ved rollefiguren. Når Carolines stemor erklærer at hun burde la seg “engagere ved Skuepladsen til at spille Heltinde-Roller”, var det jo mer eller mindre dette komtesse selv hadde gjort.

Den etter Williams oppfatning litt for tilårskomme “Mr: Leganger” i rollen som August/Dr. Busk var trolig “Toldskriver” eller “Toldinspektør T[hedor] G[eorg] Leganger” (ca. 1755–1812).³⁰¹ Leganger, som må ha vært over femti ved oppsetningen av *Epigrammet*, er ikke registrert som medlem i Det forenede dramatiske Selskab, men donerte noen år senere penger i anledning en veldedighetsforestilling på Det

også brukt "Folketellingen 1801", <http://digitalarkivet.arkivverket.no/ft/sok/1801>. For øvrig har musikkviter Eva Hov vært behjelpelig med bistand i arbeidet med å identifisere de ulike personene og deres relasjoner.

²⁹⁸ Allingham og Lie, "Av nogen dagboksopptegnelser", 93.

²⁹⁹ Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 29, 38–39, 106.

³⁰⁰ Allingham og Lie, "Av nogen dagboksopptegnelser", 84, 93. De to prestedøtrene opptrer hyppig sammen i William Allinghams dagbok.

³⁰¹ Thaulow, *Personallistorie for Trondhjems By*, 498; Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 124. I folketellingen 1801 er han oppført som Theodor Georg Legan, Told-Inspæctør.

offentlige Theater.³⁰² “Oberste Bang” som kaptein Klinker var trolig den senere generalmajor Carsten Gerhard Bang (1756–1826), som var blant aksjetegnerne da selskapet i 1814 ville reise midler til en ny teaterbygning. Han er også registrert som medlem i Det forenede dramatiske Selskab.³⁰³ “Capt. Machelsen” som spilte kansellidirektøren er trolig den senere major Nicolai [von] Micha[ë]lsen (1758–1844), som også var medlem i vitenskapsselskapet.

“Frue Bøckmann” i rollen som fru kansellidirektør Løve var trolig fru Anna Severine Bøckmann (f. Schmidt, ca. 1767–1852), gift med kanselliråd og sorenskriver Søren Gottfried Bøckmann (1771–1841). Bøckmann er registrert av Jensson som medlem i Det forenede dramatiske Selskab, og i 1805 ser han ut til å ha vært blant selskapets sentrale medlemmer.³⁰⁴ Fru Bøckmann var fra sitt første ekteskap mor til sorenskriver Fredrik Daniel Timme (1789–1861), et av Det forenede dramatiske Selskabs mest aktive medlemmer. “B: Knudtzon”, i rollen som den blinde Eduard, må være Broder Lysholm Knudtzon (1788–1864), som ellers ikke nevnes i teatersammenheng, men som var kjent for sin sterke interesse for kunst og kultur.³⁰⁵ Av disse “Privat Persons” hadde altså de fleste en eller annen tilknytning til teaterrelatert virksomhet, hovedsakelig Det forenede dramatiske Selskab. For noen er imidlertid medlemsstatusen uavklart, og det lar seg ikke fastslå om forestillingen fant sted innenfor selskapets rammer, eller om aktørene spilte som “privatpersoner”.

13.1.6. *The foolish Efterspil*

“Efterspillet” av Johan Nordahl Brun ser ut til å ha gått tapt. Det var ifølge William skrevet for anledningen, altså til generalinne Stinchen Sehesteds 65-årsdag. Generalinnen var datter av kammerråd Hilmar Meincke (1710–1771), familien hvor den da nitten år gamle Johan Nordahl Brun hadde vært huslærer fra 1764. Christine var tre år eldre enn Brun, men forbindelsen kan likevel være med på å forklare

³⁰² Denne oppsetningen ble fremført av “et Selskab af Liebhabere”. Det er vanskelig å fastslå om dette “Selskabet” var identisk med Det forenede dramatiske Selskab. Se ellers avsnitt 14.3.5 og Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 124.

³⁰³ Ibid., 75–76, 139. Bangs teaterinteresse gjenspeiles også i bokfortegnelsen fra hans dødsbo. Se *Fortegnelse over afdøde General-Major og Ridder Bangs efterladte Bøger samt Kobberstykker og Carter, som i Løbet af September Maaned ved Auction blive bortsolgte* (Trondhjem: [s.n.], 1826).

³⁰⁴ Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 67–69, 140.

³⁰⁵ Knudtzon skal ha vært i Nantes i 1807. *Norsk biografisk leksikon* (1999–2005), s.v. Broder Knudtzon. Han må imidlertid ha reist på et senere tidspunkt, ettersom William nevner ham flere ganger våren 1807.

bakgrunnen for dette tilfellet av leilighetsdiktning. Brun hadde for øvrig også et vennskap med en av de andre Meincke-døtrene, Anna, som giftet seg med oberst og generalveimester Nicolai Frederik Krohg (1732-1801).³⁰⁶ En annen åpenbar mulighet er at grevinne von Schmettow på nytt hadde kontaktet Brun og bedt om en tekst.

Etterspillet later imidlertid ikke til å ha falt i Williams smak. Han “could make neither head or Tail” av det – han skjønte altså ikke hva tanken med opptrinnet var. Han bruker uttrykket “nonsensical” – meningsløst eller tøvete – og hevder at alle han spurte var enige med ham. Man skal ikke nødvendigvis feste fullstendig lit til denne opplysningen. Alminnelig høflighet kan ha medført at de spurte forega å være enige i hans syn. William gir seg imidlertid ikke med dette, men vender tilbake til etterspillet i dagboka dagen etter, og påstår at det hadde utløst en voldsom hodepine. Han bekrefter at opptrinnet var “under al kritik”, og bare jomfru Willes nærvær hadde hindret ham i å falle i søvn.

Hvorfor ble den litteratur- og teaterinteresserte William så opprørt av et etterspill? Han var en erklært tilhenger av Kotzebues dramatik, og beskriver *Epigrammet* som “a most excellent Comodi”.³⁰⁷ Etter å ha sett en oppsetning av *De to Brødre* i februar, skriver han: “there was a great deal of excellent Moral, in this Play; indeed I am an admirer of all Kotzebue’s writings, as they are (some of them) very feeling and often go to the Heart”.³⁰⁸ Den unge William delte altså tidens verdsetting av Kotzebues borgerlig-sentimentale moral og stykkenes følsomhet.

Etterspillet fra 1807 er trolig gått tapt, men i Gunnerusbiblioteket finnes en håndskrevet *Dialog til Skuepladsens Aabning 23 September 1808*, forfattet av J.N. Brun. Så vidt jeg vet er dette det siste kjente dramatiske “verk” fra Bruns hånd. Det dreier seg om en dialog på to sider, til fremføring av Hans og Catrina Erichsen.³⁰⁹ Dialogen er skrevet i allegorisk form, som en diskusjon mellom Hunger og Glæden.

³⁰⁶ Brun (1839-1909) og Brun (1745-1816), *Gammelt nyt*, 11, 16.

³⁰⁷ Allingham, “Tronhiem i Norge”, 08.01. 1807.

³⁰⁸ *Ibid.*, 13.02. 1807. William undret seg over at hans venn Ebbe Horneman og Ebbes bror, den senere justisråd og stortingsmann Henrik Horneman (1767-1838), ikke delte begeistringen for Kotzebue. Henrik Horneman ga William tilgang til sitt store bibliotek, og William holdt ham ellers for å være byens fremste litteraturkritiker.

³⁰⁹ Hans Erichsen er oppført blant de første medlemmer i Det dramatiske Selskab i Bergen i 1795, sammen med Madam Lucie M. Erichsen. Dialogen er etter all sannsynlighet skrevet for dette selskapet. Michelsen, *Det dramatiske Selskab i Bergen*, 159.

Bakgrunnen her er den engelske blokaden som sammen med at høsten slo feil, førte til nød.³¹⁰ At Johan Nordahl Brun skrev dramatik i en eldre, klassisistisk tradisjon har jeg allerede pekt på. Når han valgte allegorien i nødsåret 1808, er det ikke utenkelig at en liknende fremstillingsform (skjønt trolig mer ubekymret i innhold) også lå til grunn for etterspillet våren 1807. Kanskje virket Bruns dramatiske teknikker rett og slett forhenverende og utilgjengelige for den litterært oppdaterte William, sju år inn i det nye århundret? Mye hadde som sagt forskjøvet seg innenfor rammeverket av familien von Schmettows sosiabilitet og Bruns dramatiske forfatterskap som ble etablert i 1790.

Det siste punktet på programmet den 30. april var en ballett med "Pantomime and dancing!" Søstrene von Schmettow og to veninner danset ballett og utførte attityder også senere samme år. Det er derfor nærliggende å tro at det var disse som sto for ballettinnslaget i april.

13.1.7. Mellom residensteater og borgerlig teater

Omstendighetene rundt *Epigrammet* i 1807 tyder på at dilettantteatrets forutsetninger og praksis var i endring i forhold til 90-tallets residensteater. For det første fant det ikke nødvendigvis sted i en residens. Etableringen av to mer eller mindre faste teaterorganisasjoner med to egne teaterlokaler i byen hadde trolig ført til endringer i hvordan teater ble oppfattet. Et nytt teaterpublikum hadde sett dagens lys, som hadde vent seg til at skuespill kunne nytes med en viss forutsigbar regelmessighet, innenfor rammene av et nytt sosialt møtested – *teatret*. Teater var slik i ferd med å bli etablert som en selvstendig borgerlig praksis.

Samtidig hadde oppsetningen av *Epigrammet* i april dilettantteatrets – og til dels residensteatrets – kjennetegn. Det var "privat Persons" som arrangerte en teaterforestilling som del av en privat selskapeleg anledning, noe som understreket det sosiabile aspektet. Den kvinnelige hovedpersonen var rollefigurens navnesøster, noe som kan ha bidratt til en sosial identifikasjon av rollefigur med aktør. Publikum var til stede som von Schmettow-familiens inviterte gjester. Forestillingens situasjon utgjorde dermed en viktig kontekst for resepsjonen av den. En nærmere undersøkelse av de

³¹⁰ Ole Feldbæk, *Nærhed og adskillelse 1720-1814*, vol. IV, Danmark-Norge 1380-1814 (Oslo: Universitetsforlaget, 1998), 322.

identifiserte deltakerne viser for øvrig at den sosiale sammensetningen av privatpersonene på scenen ikke var tilfeldig. I tillegg til familie- og slektskapsbånd dem imellom, var et flertall assosiert med Det forenede dramatiske Selskab. Som det trondhjemske dilettantteatrets antatte utspring sto familien von Schmettow her i en interessant posisjon. De både inviterte, opptrådte og betraktet. Det er ikke kjent om greven og grevinnen formelt noen gang var medlemmer av Det forenede dramatiske Selskab. Likevel skisserer familien et mønster for den korte perioden i norsk teaterhistorie hvor borgerskapet selv opptrer på scenen – og iakttar sin egen opptreden.³¹¹ Med sin fremtredende posisjon i kulturlivet og samfunnet for øvrig kan von Schmettow-familien betraktes som et forbilde for det nyetablerte borgerskapets kunstpraksis omkring århundreskiftet.

Den nye kunstpraksisen kom også til uttrykk gjennom endrede konvensjoner og forventninger til form og innhold. Kotzebues sammensatte, handlingsmettede og sentimentale borgerlige drama representerte den nye smaken. Borgerskapets sønner og døtre var teaterscenens nye tematiske omdreiningspunkter, som et borgerlig publikum kunne gjense seg selv og sin egen betydning i. Om tiden ikke var endelig over for panegyrikk, allegori og kongelige redningsmenn, fikk disse stadig mindre betydning på det tidlige attenhundretallets teaterscene.

13.2. En landlig fest: Pastorale attityder og haveteater

Den andre kilden til teaterliknende aktiviteter i 1807 innenfor en residensteater-kontekst er bedre kjent. Det dreier seg om reiseberetningen til A. Lamotte, som ble utgitt på fransk i London i 1813. Fra sitt besøk i Trondheim sensommeren 1807 forteller han om et selskap på Rotvold den 14. august. Anledningen var grevinne Christiane von Schmettows 50-årsdag.³¹² I likhet med de Jongs reisebeskrivelse ble

³¹¹ Hornemann mente at det ut fra teatermiljøene rundt von Krogh og von Schmettow-familien oppsto et tidlig, "udelukkende privat" dramatisk selskap, som vekslet mellom å spille på de to residensenes scener. Det er imidlertid ingenting i dokumentasjonen som tyder på noe samarbeid mellom de to dilettantscenene. Hornemann nevner også von Schmettows navn som et "sikkert" medlem av Det forenede dramatiske Selskab, uten at dette kan bekreftes på annen måte. Hornemann, "[Udkast]", 23:3 (venstre spalte).

³¹² Lamotte, *Voyage dans le Nord de l'Europe*, 68.

Lamotte oversatt i utdrag av Kristian Koren og utgitt i 1900.³¹³ Liv Jensson har sitert Lamotte som et eksempel på selskapslivet i Trondhjem omkring århundreskiftet, uten å sette de beskrevne opptrinnene inn i en bredere teaterhistorisk kontekst.³¹⁴ Jeg vil her foreta en gjennomgang av Lamottes beskrivelse og kommentere hendelsens teatral praksiser og ulike virkemidler.

Ifølge Lamotte ble festen gitt av von Schmettow-parets to døtre, Caroline Marie og Amalia Ulrica, henholdsvis 21 og 16 år gamle. Lamotte beskriver et stort arrangement som delvis fant sted utendørs, og som inkluderte ulike elementer av teatral karakter. Etter å ha blitt tatt imot av grev Schmettow og vist omkring, ble gjestene i sjutiden om kvelden ført til "et lidet Hus" (*maisonette*) på eiendommen.³¹⁵ Der ble de møtt av:

flere forklædte Personer, der spillede forskjellige Roller. En Herre solgte Uldstrømper, en anden, forklædt som Dame, solgte Brændevin. En Dame, fulgt af Bønder og Spillemand, alle klædt i Gudbrandsdalsdragt, foredrog Sange [*chanteuse de ballades*] til Ære for Komtessen, en Adjutant var Jøde, en Major Kammertjener, en anden Officer Opvarter [*garçon de café*], osv.³¹⁶

Koren utelater Lamottes opplysning om at to av "bøndene" fremsto som blinde, samt hans innledende bemerkning om at de utklede "remplissant différens offices, pour lesquels elles n'étoient pas faites" – altså at de etterliknet yrker, for hvilke de ikke var skapt.³¹⁷ Denne type utkleddinger kan muligens ses på bakgrunn av de tyske "Schäferier" og "Wirtschafter" – hyrde- og bondemaskerader, hvor håndverkere og andre folkelige erverv ble fremstilt av aristokrater. Denne skikken kom til det danske hoff fra de tyske i andre halvdel av 1600-tallet.³¹⁸ At flere av de utklede var offiserer, må ses i sammenheng med von Schmettows militære stilling.

Grevinnen tok plass i det som trolig var en havegyng (*berceau*), og ble underholdt av de unge komtessene.³¹⁹ Sammen med to venninner, alle utklede som hyrdinner og med blomsterkurver i hendene, fremførte de ute i det fri det Lamotte beskriver som

³¹³ Jeg er min kollega ph.d.-stipendiat Cecilie Macé Stensrud takk skyldig for hennes hjelpelighet med å påvise enkelte avvik i oversettelsen av Lamottes franske tekst. Disse vil bli kommentert underveis i fremstillingen.

³¹⁴ Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 12-14.

³¹⁵ Lamotte, *Voyage dans le Nord de l'Europe*, 69. Gjengitt hos Koren, *Fra Fordums Dage*, 8.

³¹⁶ Lamotte, *Voyage dans le Nord de l'Europe*, 69. Gjengitt hos Koren, *Fra Fordums Dage*, 8-9.

³¹⁷ Lamotte, *Voyage dans le Nord de l'Europe*, 69.

³¹⁸ Risum, "De tidligste teaterformer", 55.

³¹⁹ Koren oversatte ordet "berceau" med "lysthus", men en mer bokstavelig oversettelse er "vugge".

en "rørende pantomime": "hendes to Døtre, ledsaget af to andre unge Piger [...] tolkede ved Tegn og Gebærder sin inderlige Kjærlighed til Grevinden, indtog Stillinger, der tilkjendegav deres ømme Hengivenhed for hende".³²⁰ Ut fra beskrivelsen faller det fremførte trolig inn under betegnelsen *attityder*, en kvinnelig bevegelseskunst konsentrert om uttrykksfulle positurer, basert på et klassisk ideal. Formen var populær i Europas salongmiljøer omkring århundreskiftet.³²¹ Jeg kjenner ellers ikke til andre eksempler på attitydekunst i Trondhjem i perioden. Søstrene sang også vers som var skrevet i anledning dagen, og danset til slutt "en liden Ballet" før de avsluttet med å kysse sin mor, som var blitt rørt til tårer.³²² Lamotte forsikrer for øvrig at hun ikke var den eneste som var synlig rørt, og at grevinnen mottok kyss fra mange damer.

Etter litt spasering og kortspill fulgte en storslagen supé, stadig i det "lille huset", for anslagsvis 80 gjester.³²³ Lamotte virker genuint imponert idet han beskriver den rikholdige menyen og roser grevens underholdende og vittige konversasjon. Ved midnattstid ble gjestene (skjønt det etter hvert var blitt færre av dem) fraktet i vogner tilbake til Rotvolds hovedhus. Her ble de møtt av en forsamling maskerte personer. Disse sto for flere opptrinn av teatral art:

En jaloux Herre ført sin Kone rundt i et stort Bur paa Hjul for at lade hende trække frisk Luft uden at behøve at frygte Kurtisører; med sin Stok fjernede han enhver Herre, som syntes ham for nærgaaende, medens den skjønne gjorde Nar af ham og mellem Sprinklerne uddelte Blomster til dem. En Sæterpige solgte Melk, en Thyrk røgte alvorlig paa sin Pibe. Man saa adskillige Bønder i hvide Dragter, med røde Huer og krøllet Haar, der flagrede dem om Ørene. En Modsætning til den dannede en Del Damer, klædt *a la lapon*, i etslags Ridedragt, med Bælte i straalende Farver,³²⁴ en liden Tætssluttende Hue og 2 lange Fletter hængende ned over Ryggen. Der var en Uendelighed af

³²⁰ Lamotte, *Voyage dans le Nord de l'Europe*, 69. Gjengitt hos Koren, *Fra Fordums Dage*, 9.

³²¹ Attitydekunsten ble ikke minst kjent gjennom Ida Bruns (1792–1857) private forestillinger på kontinentet på begynnelsen av 1800-tallet. Blant hennes forløpere var blant andre Lady Emma Hamilton (1761–1815). Se for eksempel Karen Klitgaard Povlsen, "Standsningsattitude i krop & tekst: Lady Hamilton, Ida Brun & Friederike Brun" i *Tableau: Det sublime øjeblik* red. Elin Andersen og Karen Klitgaard Povlsen (Århus: Klim forlag, 2001), 93–116; Kirsten Gram Holmström, *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants: Studies on some trends of theatrical fashion 1770–1815*, red. Gösta M. Bergman, vol. 1, Stockholm studies in theatrical history (Uppsala: Almqvist & Wiksell International, 1967).

³²² Lamotte, *Voyage dans le Nord de l'Europe*, 69. Gjengitt hos Koren, *Fra Fordums Dage*, 9.

³²³ Koren misforsto Lamottes anslag *quatre-vingts personnes* til å bety "omtrent 24 Personer". Lamotte, *Voyage dans le Nord de l'Europe*, 70. Gjengitt hos Koren, *Fra Fordums Dage*, 10.

³²⁴ Lamotte beskriver draktenes belter som "une pièce d'estomac bien brillante", noe som like gjerne kan bety "skinnende" i betydningen "metallisk", i stedet for "straalende Farver", slik Koren skriver.

latterlige Masker, Hyrdinder osv.; en Bonde solgte Æg eller snarere nødte Folk til at kjøbe dem, og naar han derpaa til Tak trykkede Kjøberens Haand, knuste han Ægget til stor Beklagelse for vedkommende, og saa selv meget alvorlig ud, indtil de merkede, at Ægget var fyldt med Eau-de-Cologne.³²⁵

Korens stilbetegnelse “a la lapon” er en omskrivning av originaltekstens *Laponnes*, som kan oversettes med noe i retning av “finnepiker”, eller samekvinner. Dette var som kjent ikke første gang “finner” opptrådte på Rotvold, noe som gir grunn til å spørre om “finnepikenes” drakter var identiske med dem som var blitt brukt under oppsetningen av *Endres og Sigrids Brøllup* 17 år tidligere (ut fra Lamottes beskrivelse er det vanskelig å vurdere om det var snakk om manns- eller kvinnekoster).³²⁶ Da maskene hadde falt, holdt “alle disse groteske Figurer” det gående med “Valser og Kontradanse” til klokka var blitt 5:00.

Innslagene av “nasjonale” skikkelser – gudbrandsdalsbønder og *laponnes* – kan trolig relateres både til periodens interesse for demografiske forhold og ulike folkeslag i helstaten, og til den romantisk betonte begeistringen for bondestanden.

Museumsdirektør Mette Skougaard ved Det Nationalhistoriske Museum på Fredensborg i Danmark har beskrevet fremstillingen av norske bønder i statueparken Nordmandsdalen. Statuesamlingen ble reist i løpet av 1700-tallets andre halvdel ved Fredensborg slott. Med bakgrunn i Montesquieus “klimateorier” og synet på nasjonale karakteregenskaper som et resultat av geografiske forhold, fantes en oppfatning av Norden som menneskehetens utspring og frihetskilde.³²⁷ Skougaard peker dessuten på det meningsbærende i bondestatuenes plassering i *hagen*: “Denne form må først og fremmest ses i sammenheng med brugen af haverummet som et sted for fest, underholdning og refleksion – et teater.”³²⁸ Hun forstår slik den kongelige statueparken som et uttrykk for haven som et ledd i en hoff- og festspillkultur. I et slikt perspektiv er det mulig å lese representasjonen av *laponnes* og gudbrandsdøler i 1807 innenfor en helstatspatriotisk forståelsesramme, så vel som innenfor rammen av

³²⁵ Lamotte, *Voyage dans le Nord de l'Europe*, 70. Gjengitt hos Koren, *Fra Fordums Dage*, 11–12.

³²⁶ Samedrakter var for øvrig ikke noe fullstendig nytt fenomen i aristokratisk teatersammenheng. I Versailles skal man ha “danset i Dragter fra Lapland” som et uttrykk for naturbegeistring. Victor P. Christensen, *Den Kgl. danske Porcelainsfabrik i 18. Aarhundrede: Bordservicer og Figurer* (København: Levin & Munksgaard, 1938), 18.

³²⁷ Mette Skougaard, “Det norske haveteater: Nordmandsdalen i Fredensborg” i *Norgesbilleder: Dansk-norske forbindelser 1700–1905*, red. Mette Skougaard (København: Gads Forlag, 2004), 113.

³²⁸ *Ibid.*, 115.

moteriktig, aristokratisk preget havekultur. Samtidig kan de sæmorske innslagene også ha rommet et visst nasjonalpatriotisk element.

13.2.1. Galant landliv på Ullevaal

I motsetning til mange av tilstelningene i 1790-årene fikk ingen av de to fødselsdagsfeiringene i 1807 noen avisomtale. Muligens kan det her anes et skifte i hva som ble ansett for å ha offentlighetens interesse – og hva som hørte “privatlivet” til. Festen på Rotvold faller for øvrig heller ikke sømløst innenfor betegnelsen residensteater, i den forstand at den ikke omfattet noen regulær teaterforestilling. Hendelsen rommet imidlertid flere teatral innslag, både utklede opptrinn, attityder og ballett. Jeg betrakter derfor arrangementet som en teatral hendelse. Uten å ha andre opplysninger tar jeg utgangspunkt i at alle innslagene ble utført av personer som befant seg blant vertskap og gjester, og ser derfor denne hendelsen på bakgrunn av en selskapeleg preget diletantpraksis.

Den landlige feiringen med bevertning og teatral iscenesettelse for en sluttet og eksklusiv krets har klare paralleller til en type hageselskaper som det øverste samfunnsjiktet i Christiania og det sentrale Østlandet arrangerte på denne tiden. Familien Colletts store fester på henholdsvis landstedet Fladebye og de store eiendommene på Ullevaal er et fremtredende eksempel på denne praksisen.³²⁹ Trelasthandleren og godseieren John Collett (1758–1810) og hans kone Martine (f. Elieson 1764–1826) arrangerte store sammenkomster med hyppige innslag av teaterliknende aktiviteter hvor gjester og vertskap et stykke på vei sto for underholdningen selv.

Ved praktanlegget Ullevaal Gaard ble det sommerstid holdt store selskaper hvor gjestene ble ført rundt på den store eiendommen og møtt av stadig nye innslag til underholdning og oppvartning. Litteraturhistorikeren Torill Steinfeld skildrer hvordan gjestene ble ført fra sted til sted og underveis møtte utklede skikkelser som serverte

³²⁹ Denne selskapskulturen har vært beskrevet flere steder. Her vil jeg ta utgangspunkt i Torill Steinfeld, "Uskyldig munterhed og landlig fornøyelse: eremitasjeliv og 'garden parties' på norsk omkring 1800" i *Nordisk salonkultur: Et studie i nordiske skønånder og salonmiljøer 1780–1850*, red. Anne Scott Sørensen (Odense: Odense Universitetsforlag, 1998), 101–115.

forfriskninger som vin, iskrem, saltmat, frukt og gelé.³³⁰ Den store parken var “innredet” med ulike arkitektoniske innslag; greske templer, en gotisk “smie”, paviljonger og drivhus, en kunstig dam med badehus og en perspektivmalt “fregatt” som kunne skyte salutt, grotter som dryppet av malaga i stedet for vann, broer, sitteplasser oppe i trekronene og et stort menasjeri med ville dyr i bur. Det ble også arrangert tablåer hvor de unge danset og inntok ulike positurer eller attityder, gjerne i norske og utenlandske nasjonaldrakter. Von Schmettows fødselsdagsfest kan slik ses som del av en “pastoral” samværs- og underholdningsform forbeholdt de virkelig store eiendommene og ditto økonomiske ressursene. Familien Collett var av borgerlig stand, men det er nærliggende å betrakte disse tilstelningene som aristokratiske i opphav og tendens. Samtidig var de preget av sosiabel “munterhet” og gemyttlige omgangsformer, som del av en galant, sosiabel kultur.

13.2.2. Mellom dannet selskap og selskapsdannelse

Steinfeld påpeker at miljøet rundt Collett-familiens selskapelige idyller til dels overlappet med sentrale medlemmer i Det dramatiske Selskab i Christiania.³³¹ H.J. Huitfeldt-Kaas oppfatter disse sosiale gruppene som så tett forbundet at han behandlet tilstelningene på Fladebye nærmest som et ledd i Det dramatiske Selskabs aktiviteter.³³² I forhold til festen på Rotvold kan vi spørre om i hvilken grad opptrinn og kostymer var organisert av de to unge komtesene og deres far, eller hvorvidt de ulike innslagene var et resultat av gjestenes ulike kreative initiativer – og om noen av disse hadde trukket veksler på sin eventuelle medvirkning i Det forenede dramatiske Selskab. Nøyaktig hva slags dynamikk det fantes mellom den private selskapeligheten og den borgerlige teatervirksomheten i 1807 er det vanskelig å gjennomskue, men overlappinger i sosialt miljø og praksisformer tyder på at disse sto i et nært og trolig gjensidig forhold.

Lamotte navngir ikke andre opptredende ved havefesten enn de to komtesene, ut over at et par av de utklede herrene var offiserer. Det er imidlertid nærliggende å

³³⁰ Også A. Lamotte ble oppvartet på denne måten av Martine og John Collett på Ullevaal den samme sommeren som han hadde besøkt familien von Krogh på Leren og familien von Schmettow på Rotvold. Lamotte, *Voyage dans le Nord de l'Europe*, 212. Gjengitt hos Steinfeld, "Uskyldig munterhet og landlig fornøyelse", 111.

³³¹ Steinfeld, "Uskyldig munterhet og landlig fornøyelse", 110.

³³² Huitfeldt-Kaas, *Christiania Theaterhistorie*.

tenke at flere av gjestene befant seg innenfor samme sosiale krets som ved generalinne Sehesteds fødselsdag i april, og at noen av disse dro vekslers på sin erfaring fra selskapets scene – og kostymelager – også ved denne anledningen. Det ser altså ut til at den teatrele aktiviteten bar preg av en viss overlapping mellom en mer organisert, strukturert virksomhet i det dramatiske selskapet og en mer jovial, uformell praksis ved sosiale anledninger. Dette kan ha blitt spesielt tydelig i tilfeller hvor de sosialt mest fremstående fylte rollen som aristokratisk vertskap; et mønster som for øvrig er gjenkjennbart fra Christiania.

Spørsmålet om sosiabilitet og teateraktivitet er også relatert til spørsmålet om kjønn. Tidligere fremstillinger har tradisjonelt tatt utgangspunkt i at teateraktiviteten var et utslag av grev von Schmettows sosiale ambisjoner. Gjennomgangen av kildematerialet viser imidlertid at Christiane von Schmettow kan ha spilt en sentral rolle; faktisk vet vi mer om hennes og døtrenes teateraktivitet enn om ektemannens. Grevinnen sto på scenen i hovedrollene i 1790. Hun skrev til sin tidligere lærer Johan Nordal Brun høsten 1792 og ba om et stykke. Hun (eller en av hennes Meincke-kusiner) kan også ha kontaktet Brun igjen våren 1807. Ved samme anledning spilte “den eldste komtesse” Caroline den kvinnelige hovedrollen, og festen i august samme år ble arrangert av henne og Amalia Ulrica, som begge opptrådte. Amalia hadde senere roller i Det forenede dramatiske Selskab.³³³ Kvinnene i familien hadde altså sentrale roller i planleggingen og utføringen av teateraktivitetene. Som kvinner fra samfunnets øverste lag hadde de muligheter som var stengt for andre. Som sosiale rollemodeller hadde de likevel trolig stor betydning for borgerskapets kvinner, som gjennom teateraktiviteten fikk nye muligheter for sosial og estetisk livsutfoldelse utenfor hjemmet.

Huitfeldt-Kaas fremhever at kvinnes delaktighet i selskaper og selskapsliv var en viktig forutsetning for nye sosiale omgangsformer, som igjen førte til den “fuldt Europæiske Tilstand i Selskabs- og Omgangstonen [...], navnlig i Christiania og for en Del i Thronhjem”.³³⁴ Det er altså tenkelig at den dilettantiske teateraktiviteten bidro til endringer i den sosiale kulturen. Som en forklaring på Christianias og Trondhjems

³³³ Amalia Ulrica giftet seg med den senere stiftamtmand grev Frederik Christopher Trampe (1779–1832). Også han var aktiv i teaterdilettantmiljøet, og var direktør for Det forenede dramatiske Selskab i flere perioder.

³³⁴ Huitfeldt-Kaas, *Christiania Theaterhistorie*, IV-V.

særstilling i forhold til Bergen når det gjaldt kvinners plass i selskapslivet og sosiale omgangsformer, hevdet Huitfeldt-Kaas at mens dilettantteatret i Bergen først og fremst var drevet av "Middelstanden", var det i Christiania og Trondhjem "Embedsstanden og det høiere Selskab overhoved, som var denne Sags Bærer".³³⁵ Han ser altså en forbindelse mellom kvinnenens aktive deltakelse og en "høyere" omgangsform. Steinfeld beskriver selskapslivet på Fladebye og Ullevaal som "en utpreget storborgerlig kultur", båret frem av blomstrende økonomiske tider og en sterk kulturinteresse.³³⁶ Jeg forstår denne storborgerlige kulturen som del av en galant sfære med en aristokratisk levemåte som ideal; en levemåte med røtter i hoffets og adelens former, hvor kvinnene var sentrale aktører.

Den galante kulturen Jørgen Langdalen beskriver er kjennetegnet av en overlapping mellom borgerlig og aristokratisk sosiabilitet som kan gjenfinnes i det øvre sosiale sjiktet i norske byer i tiårene omkring 1800. Familien Collett og deres krets representerte en form for sosialt aristokrati. Grev von Schmettow representerte (tyske) adelige tradisjoner hvor teatervirksomhet var et integrert element. Samtidig fremsto han som en rollemodell for borgerskapet, både som militær embetsmann og i kraft av sine utstrakte næringsinteresser, landbruksmessige mønsterbruk og sin elegante levemåte og omgangsform. General von Krogh var tilsvarende en *de facto* aristokrat, en personlig representant for eneveldet. Samtidig var han en moderne industrileder og en foregangsmann innen landbruk. Og altså en fremragende vert og tilrettelegger for dilettantisk teaterpraksis. Disse to skikkelsene benyttet seg både av etablerte privilegier, offentlig maktposisjon og den tidlige industrialismens muligheter; alle maskuline livsområder. Slik representerer både von Schmettow og von Krogh en type overgangsskikkelser mellom et sosialt førende aristokrati og et ressurssterkt borgerskap; fremst blant likemenn, eksempler på tidens idealbilde av den klasseoverskridende *galant-homme*.

³³⁵ Ibid., V.

³³⁶ Steinfeld, "Uskyldig munterhed og landlig fornøyelse", 112-113. Steinfeld forstår den teatrale selskapeligheten innenfor rammen av en *salongkultur*. Salongen var et forum for smaksdannelse hvor samværet, den estetiske dannelsen og egenutøvelsen sto sentralt, og som i stor grad var initiert og ledet av kvinner. Trondhjem kan neppe sies å ha hatt noen regulær salongaktivitet, men den estetiske praksisen i familien von Schmettow kan forstås innenfor rammen av salongkultur. Attitydekunsten var for eksempel et av salongens fremste estetiske uttrykk.

13.2.3. Mellom representativitet og familiaritet

I det tidlige 1800-tallets selskapelige teaterkultur gjenfinner vi ikke det samme tydelige preget av representativ offentlighet som i 1790-tallets residensteater. Innslagene av “Wirtschaft”-maskerade og hyrdinnelek på gresset kan nok minne om hoffpraksiser i Versailles før revolusjonen, men uten festspillets representative preg. Balletten og attitydene i von Schmettow-familien vekker assosiasjoner til en aristokratisk og leken form for kunstnerisk egenutøvelse. Jeg forstår fødselsdagsselskapet på Rotvold i 1807, så vel som “eremitasjelivet” på Ulleval, som en form for aristokratisk modellert, høyborgerlig selv-iscenesettelse. Det representative elementet var orientert rundt fremstillingen av familien selv, snarere enn kongehuset – som når de hyrdinnekledte komtesseene poserte, sang for og avslutningsvis kysset sin mor, i nærvær av 80 inviterte gjester samt tilskuere fra almuen. Lamotte påpeker hvordan “Mængden udenfor” kunne observere teaterleken på Rotvold under kostymballet: “Mængden ved Dørene var saa stor, at Greven fandt det nødvendigt selv at holde Vagt for at hindre Folk at trænge ind.”³³⁷ Det “private” var slik også en iscenesettelse.

Ut fra det begrensede kildematerialet kan man få inntrykk av at residensteatret i perioden 1790–1807 beveget seg fra et preg av festspill og offentlig representativitet i retning av en mer borgerlig tematikk og *familiær* representativitet. I denne selvframstillingen lå imidlertid et latent paradoks. Idet virksomheten forsvant fra avisomtalen og ble rettet mot familiære anledninger, antok den tilsynelatende i økende grad en privat form. Samtidig opprettholdt residensteater-kulturen en form for aristokratisk selveksponering. Dette skilte den fra de borgerlige omgangsformene som krevde diskresjon og en skjermet arena for selvutfoldelse, slik de dramatiske selskapene kunne tilby. Innenfor den sosialt avgrensede selskapsrammen kunne det fremvoksende borgerskapet fortsette å iscenesette seg selv, i trygghet for offentlig omtale og sladder. I årene mellom revolusjonen og Napoleonskrigene ser det ut til at residensteatret og dets eksponenter utgjorde en organisatorisk og estetisk forbindelse mellom aristokratisk hoffkultur og borgerlig kultur, det representative og det familiære.

³³⁷ Lamotte, *Voyage dans le Nord de l'Europe*, 70–71. Gjengitt hos Koren, *Fra Fordums Dage*, 10, 12. Tilsvarende fortelles det fra Fladebye hvordan de lokale bøndene stimlet sammen rundt døråpningen for å iakttå herskapets morskap. Conradine B. Dunker, Viggo Ullmann, og Haagen Krog Steffens, *Gamle Dage: Erindringer og Tidsbilleder* (Kristiania: Gyldendal, 1909), 150.

I denne konteksten var ikke disse kategoriene nødvendigvis motsetninger; snarere bidro det ene til å konstituere det andre.

13.3. Aristokrater i solnedgang

Gjennom organisering, repertoar og virkemidler ser residensteatret ut til å ha medvirket til sirkuleringen av diskurser om sentrale samfunns kategorier i en periode da disse var under press og i endring. På den ene siden var de oppførte stykkene bærere av verdier og moralske prinsipper knyttet til en absolutistisk samfunnsorden. Ikke minst vises dette i de absolutistiske tematiske tendensene og allegoriske formene i repertoaret knyttet til Rotvold, som demonstrerer en tilknytning til en samtidig festspillkultur. På den andre siden gjenspeilte disse skuespillene også de kreftene som hadde satt *l'ancien régime* under press: republikanisme, borgerliggjøring og interessen for enkeltindividets følsomhet. Disse tendensene kom til syne både som negative visjoner – som revolusjonens virkninger i *Republikken paa Øen* – og gjennom idealiserte fremstillinger, som rittmester-helten av bondeslekt og kongen som lovydig opplysningsmann i *General Schlenzheim*. Eksemplene på allegoriske stilelementer og festspilldramaturgi fra 1790-tallets begynnelse er samtidig langt på vei de siste i teaterrepertoaret frem mot 1814. Dermed fremstår festspillteatrets virkemidler og verdier som uttrykk for en verden i tilbakegang. 1790-tallet befinner seg så å si i hoffkulturens og kongedyrkelsens ytterkant. Inn kommer det naturliggjorte, idylliserte familielivet som identitetsskapende referansepunkt. Et uttrykk for – og bidrag til – en borgerliggjørende utvikling.

Det lille som er kjent om residensteatrets organisasjon og aktiviteter antyder en forskyvning fra teatret som ledd i en representativ praksis knyttet til offentlige anledninger, mot en mer familiært orientert praksis innen venneselskapets rammer. En aristokratisk form for selvscenesettelse fant sted både i byteatret og i hageselskapets tilbaketrukne idyll. Samtidig kan virksomheten ikke ses løsrevet fra en generell utvikling i byens teaterliv, hvor man hadde begynt å etablere en mer fast organisert og institusjonalisert borgerlig praksis. Denne tendensen var blitt synlig allerede ved von Kroghs tredoble oppsetning av *General Schlenzheim*, og ble gjort manifest gjennom von Schmettow-familiens *Epigrammet* – en familiær anledning feiret i et offentlig

teaterlokale. De fleste av aktørene var medlemmer i et borgerlig selskap, og forestillingen tematiserte en ung manns vei tilbake til det borgerlige samfunn. Residensteatrets aktører - opptredende og tilskuere - var slik del av en prosess som bearbeidet forestillinger og praksiser knyttet til enevælde og republikk, galant kultur og borgerideal, og hvor norskpatriotiske elementer ble vevd inn i felleseuropeiske og helstatspatriotiske teatertradisjoner.

Grevinnens fødselsdagsfeiring på Rotvold er den siste kjente hendelsen som kan knyttes til residensteater i Trondhjem. Bare to dager senere, den 16. august 1807, gikk den engelske flåten til et voldsomt angrep på København, og trakk slik Danmark-Norge inn i de internasjonale krigshandlingene. Krigen førte til en vanskelig forsynings situasjon, dyrtid og etter hvert også slutten på de store handelshusenes økonomiske og sosiale særstilling. Lamotte avsluttet sin skildring av selskapet på Rotvold med en bejublende hyllest til den omgjengelighet (*sociabilité*) og munterhet (*enjouement*) han og hans reisefeller hadde møtt blant menneskene så langt mot nord. Samtidig uttrykte han et inderlig håp om at de måtte vite å sette pris på "sine landlige Scener, sine hyggelige Fester midt i Freden og i landlig Enkelthed, uden med Misundelse at tænke paa de fordærvelige Fornøielser, som følger med Luxus, og de blodige Triumfer, som Ærgjerrighed attraar!"³³⁸ I denne nesten melankolske advarselen, skrevet flere år senere, ligger bevisstheten om at Napoleonskrigene betød begynnelsen på slutten på det Arkadia av høyborgerlig livsutfoldelse tiårene rundt århundreskiftet representerte.

³³⁸ Lamotte: *Voyage dans le Nord de l'Europe* (1813), 771. Gjengitt hos Koren: *Fra Fordums Dage* (1900), 12-13.

Del III: Borgerlig teaterpraksis i Trondhjem 1800–1814

Kapittel 14. Det forenede dramatiske Selskab

Den økonomiske høykonjunkturen fra siste del av 1700-tallet fortsatte i det nye århundret. Mens Napoleonskrigene (1800–1815) pågikk i Europa, lyktes Danmark-Norge lenge i å holde seg utenfor krigshandlingene, med unntak av det dramatiske bombardementet av København i april 1801 (slaget på Reden).¹ Nøytraliteten ble opprettholdt inntil engelskmennenes ran av Danmarks flåte sensommeren 1807, da helstaten ble tvunget med i krigen på fransk side.² Med krigen kom blokade av skipsfarten, administrativ isolasjon, svingende konjunkturer og til dels stor nød – en endret politisk, økonomisk og sosial virkelighet som preget årene frem mot Kielfreden og Danmarks avgivelse av Norge til Sverige.

Frem til og med 1799 kan alle kjente opplysninger om teater utført av byens egne innbyggere knyttes til det aristokratiske inspirerte residensteatret. Med overgangen til et nytt århundre fant en endring sted i retning av det jeg vil kalle borgerlige teatervirksomheter. Disse praksisene var resultatet av ulike aktører og virksomheter, og ordet “borgerlig” må her forstås bredt. De første årene etter århundreskiftet så ikke mindre enn fire ulike initiativer eller initiativtakere til teaterrelatert borgerlig virksomhet – et håndverkerteater, et profesjonsutøvende ektepar, et dramatisk selskap og et offentlig teater. Forholdene de ulike initiativene imellom er til dels uavklart, og har vært gjenstand for teaterhistorisk diskusjon.

Kildene til denne gjennomgangen av byens teatervirksomhet i årene 1800–1814 er i hovedsak kjent fra tidligere, men tidligere teaterhistoriske fremstillinger har ikke nødvendigvis uttømt deres potensial. Gjennom en systematisk gjennomgang av deler av det etablerte kildematerialet ønsker jeg å presentere et mest mulig sammenhengende bilde av teatervirksomhetens ulike aspekter som også kan tilby ny kunnskap om praksiser og sosiale funksjoner. Mitt viktigste nye bidrag til en bredere forståelse av teatret frem mot 1814 er likevel analysene av repertoaret. Analysene vil bli satt inn i en

¹ Feldbæk, *Nærhed og adskillelse 1720–1814*, IV, 209–216.

² *Ibid.*, 313–318.

teaterpraktisk og historisk kontekst for å kunne belyse hvordan borgerlige identitetsdannende diskurser ble sirkulert, både gjennom stykkenes tematiske tendens og teatervirksomhetens praktiske og estetiske aspekter.

Kildematerialet til perioden 1800–1814 er, til tross for mangelen på overlevert arkivmateriale, langt fylldigere enn for de forutgående ti årene. Denne fremstillingen kan dermed ikke gi et “komplett” bilde av perioden, og alle kilder vil ikke bli behandlet like inngående. Jeg har valgt å fokusere på det materialet som jeg mener i størst grad kan bidra til å belyse den overordnede problemstillingen. Dette betyr at forhold som har vært godt dekket av tidligere teaterhistorikere bare vil få begrenset omtale. Dette gjelder ikke minst det svenske teaterekteparet og danselærerne Johan Peter (1773–1834) og Maria Christina Sophia Strömberg (f. Ehrnström ca. 1776–1853) som virket i Trondhjem i perioden 1803–1805.³ Det samme gjelder den såkalte “teaterfeiden” i Trondhjem i samme periode.⁴ Jeg vil også bare i begrenset grad gå inn i personallistoriske aspekter. På dette feltet eksisterer det imidlertid behov for videre forskning.

14.1. Halle-teatret

Den første henvisningen til teater i regi av byens egne innbyggere etter århundreskiftet stammer fra Hornemann, uten andre kjente kilder enn “tradisjonen”. Ifølge ham fantes det omkring år 1800 et “Haandværkernes dramatiske Selskab” som innredet et lite teater i en gård på Kalvskinnet, eid av parykkmaker Christian Halle (1767–1833).⁵ Hornemann veksler i ulike tekster mellom teatersesongene 1800/01 og 1801/02 som tidspunkt for oppstarten, men hevder at det ble spilt “hver Vinter i de nærmest følgende Aar.”⁶ Da ekteparet Strömberg kom til byen i 1803, skal håndverkerne i “et

³ J.P. Strömberg er først og fremst kjent i norsk teaterhistorie som grunnleggeren av forløperen til Christiania Theater i 1827. Øyvind Anker, *Johan Peter Strömberg: Mammen bak det første offentlige teater i Norge* (Oslo: Gundersen, 1958). Oppholdet i Trondhjem er nærmere behandlet av Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 40–48.

⁴ Utgangspunktet for “teaterfeiden” som ble ført i ulike aviser i årene 1803–1805 var en polemikk om privatteatrets farer. Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 49–59. Det oppsto imidlertid også en personstrid mellom to medlemmer i Det forenede dramatiske Selskab, hvorav den ene, katedralskolens konrektor Niels Hofman Sevel Bloch, ble ekskludert fra selskapet etter å ha offentliggjort interne detaljer fra selskapets virksomhet. *Ibid.*, 29–36.

⁵ Hornemann, “Trondhjems Theatre før og nu [II]”; Hornemann, “[Udkast]”, 25:4. Om de første håndverker-skuespillerne i Trondhjem, se også avsnitt 15.4.

⁶ Hornemann, “Trondhjems Theatre før og nu [II]”.

Par Aar havde spillet i Friseur Halles Gaard.⁷ Det nøyaktige tidspunktet for oppstarten er blitt problematisert av Liv Jensson, som ut fra Halles overtakelse av gården mente at teatret tidligst kan ha blitt opprettet i 1802.⁸ Som hun selv er inne på, er det imidlertid ikke utelukket at håndverkerne hadde adgang til gården før de formelle sidene ved eiendomsretten var avklart.

Halle skal ha opprettet teatret sammen med to andre håndverkere, Johannes Stubbendorff (1759-1818), også han parykkmaker,⁹ og blikkenslager Jens Flindt (1762-1843).¹⁰ Gårdens nøyaktige beliggenhet er omgitt av en viss usikkerhet. Ifølge Hornemann hadde eiendommen tilhørt en gartner Hermansen, og Liv Jensson plasserte med dette utgangspunktet gården på hjørnet av dagens Wilhelm Storms gate og Arkitekt Christies gate (*Gartnergaden*).¹¹ På bakgrunn av branntakster fra perioden har Svein Gladsø imidlertid problematisert denne oppfatningen, og argumentert for at gården i virkeligheten lå på sørsiden av dagens Bispegate (*Øster Gade*), et stykke vest for Prinsens gate.¹² Ifølge Hornemanns opplysninger var teatret innredet i en stue i første etasje, i den vestre enden av et toetasjes bygg. Rommet skal ha vært 9 ganger 11 alen (omtrent 5,5 ganger 7 meter), scenen inkludert.¹³

14.2. 1803 – et teaterhistorisk merkeår

I artikkelen av ovenstående tittel setter Eli Ansteinsson fingeren på et påfallende sammenfall i tid mellom ulike teaterinitiativ i Trondhjem. I 1803 kom ekteparet Strömberg til byen og tilbød undervisning i dans.¹⁴ Johan Peter Strömberg ble av Hornemann forbundet med begge de to teaterinitiativene som så dagens lys samme høst. Hornemann skriver at det var “ham, som var Sjælen i det hele Theatervæsen

⁷ Hornemann, “[Udkast]”, 25:4.

⁸ Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 20-21.

⁹ Hornemann skriver “Stuendorf”. Det finnes flere eksempler på forbindelser mellom parykkmakere og teater i Trondhjem. Hornemann bemerker at parykkmakerne hadde tilgang til miljøer i de øverste sosiale lag, noe som kan være en medvirkende forklaring på teaterinteressen. Hornemann, “Trondhjems Theatre før og nu [II]”. Mange parykkmakere måtte ved overgangen til 1800-tallet finne nytt arbeid da parykkbruk gikk av mote, og flere ser ut til å ha valgt gartneryrket. Stubbendorff fortsatte imidlertid i faget. *Adresseavisen*, No. 28, 06.04. 1804.

¹⁰ Både far og sønn Flindt var blikkenslagere. Far Peder Flindt hadde imidlertid skaffet seg politiske fiender blant kjøpmannseliten mot slutten av 1700-tallet. Se avsnitt 17.4.1.

¹¹ Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 20.

¹² Svein Gladsø, “Trondheims tidlige teaterlokaler”, (Upubl., 2015).

¹³ Hornemann, “Trondhjems Theatre før og nu [II]”.

¹⁴ Strömberg annonserte flere ganger i løpet av 1803. Se for eksempel *Adresseavisen*, No. 23, 22.03. 1803.

baade i det offentlige Theater og i det dramatiske Selskab”.¹⁵ Han mente også at Strömberg tok utgangspunkt i håndverkermiljøet i Halle-teatret for å få i gang offentlig teaterdrift.¹⁶ Jensson påpeker imidlertid at det ikke finnes dokumentasjon som knytter Strömberg til Det offentlige Theater.¹⁷ Tilknytningen til Det forenede dramatiske Selskab er bedre underbygget.

En annonse for en teaterbenefise for Strömberg i 1804 er blitt oppfattet som at Det forenede dramatiske Selskab arrangerte en forestilling til inntekt for ham.¹⁸ Slik jeg leser ordlyden i annonseteksten, bidro imidlertid ikke medlemmene med annet enn å tegne seg for å se forestillingen.¹⁹ Jensson peker imidlertid også på at et rollehefte til skuespillet *Fændriken eller den falske Mistanke* av Fr. L. Schröder bærer navnetrekket “Strömberg”, noe som tyder på at han opptrådte sammen med selskapets medlemmer.²⁰ Jensson unnlater å nevne at nettopp dette rolleheftet også er påført med stor skrift: “Tilhører det forenede dramatiske [sic] Selskab i Tronhjem”.²¹ Jeg har ikke sett tilsvarende anmerkninger på andre rollehefter. Påskriften kan skyldes at heftet var blitt betrodd en “utenforstående”. Dermed styrkes tesen om at Strömberg spilte en rolle – bokstavelig talt – i Det forenede dramatiske Selskabs tidlige fase. Etter et mislykket forsøk på å arrangere maskeradeball i Trondhjem og en periode i Christiansund, dro ekteparet Strömberg til Christiania, hvor han skal ha bidratt til oppstarten av et nytt, “borgerlig” dramatisk selskap, muligens med insprasjon fra Det offentlige Theater.²²

Strömberg hadde tilbragt bortimot åtte måneder i Trondhjem da det anonyme avisinnlegget “Noget om Komedier” sto på trykk i *Adresseavisen* den 1. november.

¹⁵ Hornemann, “Norges første nationale Scene I”.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 46.

¹⁸ Ibid., 41–42.

¹⁹ Annonseteksten lyder: “Den Benefice, som de høie og respective Medlemmer af det forenede dramatiske Selskab, have subskriberet for, til Undertegnede, bliver opført nestkommende Onsdag den 15de Februar, paa Theatret i Perykmager Lunds Gaard.” *Adresseavisen*, No. 12, 10.02. 1804. Ekteparet Strömberg sto trolig selv for forestillingen, muligens ved hjelp av sine egne elever. Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 42–43.

²⁰ Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 47. Strömberg skal ha spilt rollen som kaptein Alsing. I stykket får Alsing opplyst at penger han har til gode hos den fattige fænriken vil bli utbetalt av fænrikenes rike *svenske* slektning, Friedrich Ludwig Schröder, *Fændriken eller den falske Mistanke: Et Original Lystspil i tre Optog*, overs. Friderich Schwarz (Kbh.: Gyldendal, 1789), 18.

²¹ “Fændriken: rollehefter XT 224”.

²² Huitfeldt-Kaas, *Christiania Theaterhistorie*, 397–400.

Innlegget var et heftig anklageskrift mot teatrets uheldige virkninger på moralen.²³ Tre dager senere fikk innlegget støtte av Matthias Conrad Peterson (1761–1833), *Adresseavisens* markante tidligere redaktør og ifølge egne ord en “erklæret hader af *private* Skuespil.”²⁴ Disse innleggene utløste den såkalte teaterfeiden. Hornemann hevder at man av disse avisinnleggene kan “se, at der var noget i gjære”, og at teater på denne tiden var blitt et sentralt anliggende i flere miljøer i byen.²⁵ I samme utgave av *Adresseavisen* som det anonyme innlegget “om Komedier” sto nemlig også følgende annonse: “Paa næstkommende Torsdag Klokken 5 Eftermiddag, holdes Generalforsamling i det forenede dramatiske Selskab, hvor samtlige Medlemmer, i Følge Lovene, ville behage at møde.”²⁶ Halvannen måned senere, den 13. desember, kom en ny annonse, fra en annen gruppe aktører: “Neste Onsdag Aften den 14. December, bliver paa det indrettede Theater i Daniel Lunds Gaard her i Byen, opført Komedien Corsicanerne”.²⁷

Dermed hadde to nye teaterorganisasjoner – Det forenede dramatiske Selskab og Det dramatiske Interessentskab – gitt seg til kjenne høsten 1803. Begge innledet en virksomhet som ble opprettholdt i henimot tretti år. Hva slags virksomhet var det snakk om? Hvilke samfunnsgrupper var representert? Hva slags teaterpraksis ble bedrevet?

14.3. Det forenede dramatiske Selskabs virksomhet

Annonser fra den 1. november 1803 er altså første gang Det forenede dramatiske Selskabs eksistens er dokumentert. Dramatiske selskaper er ellers kjent fra hele Danmark-Norge i perioden 1780–1830. De fleste byer av en viss størrelse hadde på et tidspunkt ett eller flere dramatiske selskaper. Det dramatiske Selskab i Christiania ble først opprettet i 1780 og reorganisert i 1799.²⁸ Det dramatiske Selskab i Bergen ble opprettet i 1794.²⁹ Før det ble Trondhjems tur, hadde dessuten Christiansand (1787), Arendal (1796) og Drammen (1801) opprettet dramatiske selskaper, og Bergen og

²³ *Adresseavisen*, No. 87, 01.11. 1803.

²⁴ *Ibid.*, No. 88, 04.11. 1803. Ordet “private” ser ut til å være uthevet.

²⁵ Hornemann, “Norges første nationale Scene I”.

²⁶ *Adresseavisen*, No. 87, 01.11. 1803.

²⁷ *Ibid.*, No. 99, 13.12. 1803.

²⁸ Huitfeldt-Kaas, *Christiania Theaterhistorie*, 104, 172.

²⁹ Michelsen, *Det dramatiske Selskab i Bergen*, 5.

Christiania fikk nye teaterbygg i henholdsvis 1800 og 1802.³⁰ Igangsettelsen av Det forenede dramatiske Selskab i Trondhjem i 1803 fortøner seg dermed som et ledd i en allmenn utvikling. Den kan muligens ha blitt tilskyndet gjennom at von Kroghs scene ble borte fra bybildet, i kombinasjon med impulser fra henholdsvis virksomheten ved Halle-teatret og ekteparet Strömbergs ankomst.

Felles for de dramatiske selskapene var at de i utgangspunktet var *private* eller lukkede. Medlemskap var en forutsetning for å medvirke i eller overvære forestillinger. Medlemskap var igjen regulert gjennom selskapenes lovverk, og begrenset av faktorer som sosial tilhørighet, dannelsesnivå, stedstilhørighet og kjønn. På denne måten kan de dramatiske selskapene sies å ha hatt en ekskluderende sosial virkning, som bidro til å skape indre samhold for en bestemt samfunnsgruppering i øvre sosiale sjikt, slik Thoralf Berg har pekt på.³¹ Ansteinsson gikk langt i å plassere Det forenede dramatiske Selskab som en "forfengelighetssak" for overklassen, som først og fremst var rettet mot behovet for selskapelighet og et sted å holde baller, og "der man utehukkende agerede til uskyldig moro for seg selv og likesinnede".³²

Dermed kan det umiddelbart virke paradoksalt at de dramatiske selskapene også kan betraktes som del av en allmenn utvikling av det Habermas har kalt en borgerlig, og Melton en opplyst *offentlighet*. Denne utviklingen omfattet aviser, tidsskrifter, lesesirkler og ulike klubber og foreninger; praksiser og institusjoner for meningsutveksling og borgerlig identitetsdannelse, som fungerte som forutsetninger for dannelsen av en offentlig opinion. Trondhjem var ikke noe unntak fra denne utviklingen. I tillegg til det prestisjetunge Kongelige Norske Videnskabers Selskab fra 1760 og *Adresseavisen* fra 1767 (supplert av *Qvartbladet* 1798-99 og *Trondhiems Budstik* 1798-1808) hadde byen blant annet en borgerlig klubb (opprettet 1783), et musikalsk selskap (1786-1811) og et leseselskap (trolig omkring århundreskiftet).³³ Etter hvert kom også et velgjørende (filantropisk) selskap (1809) og klubbetskapet Harmonien (1813). Det forenede dramatiske Selskab var dermed én av flere borgerlige organisasjoner som på ulike måter kan oppfattes som medvirkende i

³⁰ Knut Nygaard, *Holbergs teaterarv: Fra dramatiske amatørselskaper og morskapsteater til Norges første nasjonale scene* (Bergen: Eide, 1984), 50, 53.

³¹ Berg, *Tidlig teater i Trondheim*, 22-23.

³² Ansteinsson, "1803: et merkeår i norsk teaterhistorie", 281, 287.

³³ Se for eksempel Bull, "Foreningsdannelse i norske byer", 311-312.

opprettelsen av nye sosiale omgangsformer og en ny borgerlig – potensielt politisk – identitet.

Hvem var medlemmene av Det forenede dramatiske Selskab? For perioden frem til 1814 finnes det lite dokumentasjon av dette. Hornemann og Jensson gjorde begge et viktig arbeid for å identifisere enkeltmedlemmer. Dette arbeidet bekrefter at selskapets medlemsmasse tilhørte byens øvre sosiale sjikt av offiserer, embetsmenn og toneangivende kjøpmenn.³⁴ På dette feltet gjenstår mye forskning, og jeg vil i det følgende støtte meg til Jenssons oversikter.³⁵ Mine egne undersøkelser har kunnet supplere hennes opplysninger med endel enkeltnavn. Se vedlegg 2.

14.3.1. Lovlige former

Allerede i annonsen fra 1. november henvises det til "Lovene". Det finnes to sett med lover for Det forenede dramatiske Selskab, ett datert 1804, som finnes i Nasjonalbiblioteket og ett fra omorganiseringen i 1815, i Gunnerusbibliotekets samlinger.³⁶ Selv om det eldste lovsettet er angitt trykt i 1804, forelå det trolig allerede sent på året 1803.³⁷ Lovene rommet detaljerte forordninger for medlemskap og medlemsplikter, organisasjonsform og møtevirksomhet, teaterprøver og forestillinger, billetter og mulkt. Både oppbygningen og den store detaljrikheten er typisk for regelverkene for dramatiske og andre selskaper i perioden.³⁸ Anette Storli Andersen argumenterer for hvordan oppbygningen av lover i de dramatiske selskapene kan ses på som et demokratiserende virkemiddel som bidro til å gi medlemmene en grunnleggende politisk kompetanse.³⁹ Hun viser til Juliane Engelhardts forståelse av

³⁴ Jensson legger frem oversikter over selskapets dokumenterte og sannsynlige medlemmer, identifiserte skuespillere ved Det offentlige Theater, samt endel rollebesetninger. Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 139-162.

³⁵ I forbindelse med det pågående forskningsprosjektet *Performing arts between dilettantism and professionalism* (pArts) ved NTNU er en mer systematisk kartlegging av de personalhistoriske forholdene under utarbeidelse.

³⁶ *Love for det forenede dramatiske Selskab i Trondhjem* (Trondhjem: Willum Stephanson, 1804); *Love for det forenede dramatiske Selskab i Trondhjem* (Trondhjem: A. Steen, 1815). Begge er gjengitt hos Jensson, med bare mindre avvik fra originalene. Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 163-193.

³⁷ Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 28-29.

³⁸ Bull, "Foreningsdannelse i norske byer", 317-318.

³⁹ Andersen har pekt på at lovene for et dansk dramatisk selskap fra 1775 - Det Skønnes Muntre Dyrkere - besto av 122 paragrafer, tolv flere enn grunnloven fra Eidsvoll i 1814, skjønt de var laget for å administrere et selskap på inntil 20 medlemmer (sju på det tidspunkt de ble undertegnet). Andersen, "Teatret og Riksforsamlingen i 1814", 288. En detaljrik utforming av private selskapers lovverk var etablert praksis.

(patriotiske) selskaper som en analogi til “det store selskapet” – nasjonen eller staten.⁴⁰ Deltakelse i borgerlige selskaper kan dermed forstås som et ledd i en patriotisk dannelse til aktiv samfunnsborger. Dette synet underbygger en oppfatning av virksomheten i de dramatiske selskapene som en dannelsesfaktor ut over det rent “skjønnåndelige”, og med sosiale implikasjoner som omfattet mer enn det “selskapelige”.

Det trykte lovverket er samtidig en av få kilder til innsikt i den tidlige virksomheten i Det forenede dramatiske Selskab. Jeg vil ikke her gi en systematisk gjennomgang av lovene som helhet, men belyse hva vi muligens kan utlede om de konkrete sidene ved driften ut fra paragrafene i det første lovsettet. Jeg vil særlig legge vekt på den kunstneriske praksisen, men også organisatoriske og materielle forhold vil bli belyst. De trykte lovene rommer 63 paragrafer inndelt i følgende kapitler: “Om Selskabet i Almindelighed” (§ 1-3), “Om Medlemmer i Almindelighed” (medlemskap, kontingent, mulkter, § 4-20), “Om Forsamlinger” (møter og voteringer, § 21-24), “Om Medlemmernes Pligter i Henseende til det Dramatiske og hvad dermed staaer i Forbindelse” (kunstnerisk aktivitet, § 25-34), “Om Prøverne” (§ 35-40), “Om Direktionen i Almindelighed” (administrativ ledelse, § 41-48), “Om Direkteurerne i Særdeleshed” (1ste, 2den og 3die Direkteur, § 49-51), og “Den dramatiske Kommission” (kunstnerisk ledelse, § 52-57). Deretter fulgte instruksjoner “Om Selskabets øvrige Embedsmænd”: “Garderobe-Inspektøren”, “Maskine-Inspektøren”, “Revisorene”, “Theater Observateurene” (inspisientene) og “Parter Observateurene” (billettkontrollørene) (§ 58-63). Til sist fulgte en tilføyelse; “Anhang om Reisende”. Formuleringene i lovene tyder på at den tillyste generalforsamlingen i 1803 faktisk var den første som ble avviklet. Den “dramatiske Kommission” skulle nemlig velges for første gang.⁴¹

14.3.2. Teatret i Lohrmanns gård

Lovene er tilsynelatende formulert ut fra en forutsetning om at et teaterlokale var på plass ved oppstarten. Lovtekstene refererer blant annet til en “Forsamlingsstue”

⁴⁰ Engelhardt, *Borgerskab og fællesskab*, 303.

⁴¹ “en dramatisk Kommission, bestaaende af 5 Medlemmer, som nu for første Gang vælges af samtlige ordentlige Medlemmer, men for Eftertiden kun af dem der have udført Roller.” *Love* [1804], § 41.

(møtelokale), et “Theater” (scene), et “Parter” (pareterre/tilskuerplasser), en “Bogsamling” (trykte skuespill og håndskrevne rollehefter), “Musikalia” (noter), samt teatermaskineri med dekorasjoner og kostymegarderobe. Hvor skal dette teatret ha ligget? For de første par årenes virksomhet finnes det ingen dokumentasjon av dette. Situasjonen på denne tiden fortøner seg også litt uklar, idet selskapet ser ut til å ha blitt midlertidig oppløst i 1805, etter knappe to års drift. Den 1. november skrev nemlig *Adresseavisens* redaktør, Willum Stephanson, at han hadde mottatt et pengebeløp fra “Det ophævede dramatiske Selskab” til utdeling blant de fattige.⁴² Det ser altså ut til at selskapet midlertidig la ned virksomheten denne høsten.

En måned tidligere, den 1. oktober 1805, hadde selskapets direksjon imidlertid undertegnet en tinglyst leiekontrakt på en gård i Prinsens gate.⁴³ Det kan altså se ut til at virksomheten var blitt startet opp på nytt ganske umiddelbart. For å skaffe nye midler tok selskapet samtidig opp et pantelån blant medlemmene, som ble undertegnet tre dager senere, den 4. oktober 1805. Som sikkerhet for lånet ble oppgitt: “Det forenede dramatiske Selskabs Eiendele, bestaaende af Machinerie, Meubler og Gangklæder med flere løse Effecter”.⁴⁴ Dette bekrefter at selskapet på dette tidspunkt eide en samling teater effekter, inkludert en form for maskineri eller kulissesystem, som ble videreført ved reorganiseringen.

Tidligere parykkmaker, gartner Johan Frederik Lohrmanns gård lå på Kalvskinnet, på hjørnet av Prinsens gate og Erling Skakkes gate (daværende Vestre Gade).⁴⁵ Gården hadde to etasjer og lå med hovedfasaden ut mot Erling Skakkes gate, mens hagen strakte seg nordover langs Prinsens gate. Ut fra leiekontrakten fremgår det at selskapet blant annet fikk til disposisjon et større, oppvarmet værelse i andre etasje til bruk for sosiale sammenkomster og dans, et mindre rom i samme etasje til bespisning, et lite, uoppvarmet rom til oppbevaring av garderoben, samt en bod i gården til “Effecter”.⁴⁶ I første etasje leide selskapet en forstue og to kammers. Lohrmann skulle sørge for ved til fyring og for vask av lokalene. I kontrakten refereres det også til “Theatret” og “Parterret” (scene og sal), og til at selskapet, i fall det skulle si opp lokalene, forpliktet

⁴² *Adresseavisen*, No. 88, 01.11. 1805.

⁴³ Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 68-69.

⁴⁴ Gjengitt hos *ibid.*, 67.

⁴⁵ Hornemann, “Trondhjems Theatre før og nu [II]”.

⁴⁶ “Leiekontrakt mellom Det forenede dramatiske Selskab og Johan Frederik Lohrmann”, Pantebok nr. 10, fol. 617, 1805. Gjengitt hos Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 68.

seg til å sette “Storstuen i sin forrige Stand”, alternativt betale eieren 70 riksdaler for jobben.⁴⁷ Dette kan tyde på at teatersalen allerede var innredet i storstuen i første etasje på det tidspunkt leiekontrakten ble inngått, og at avtalen var en utvidelse av et tidligere leieforhold. Lohrmannsgården *kan* dermed ha vært hjem for selskapets teater siden opprettelsen (fig. 2).⁴⁸

Hvilke kilder kan fortelle oss noe om utformingen og innredningen av teatersalen i Lohrmanns gård? I lovenes § 60, som omtaler maskininspektørens oppgaver, beskrives hans ansvar for “Dekorationer og Theater Forandringer”, og videre for “alle fornødne Theater Changements [sceneskift], Theatrets Oplysning m. m.” Man forutsatte altså at teatret rommet utskiftbare kulissesett og maskineri til å forestå endringer, samt et system for belysning. Passusen “Han bestyrer Maskinfolkene” viser også at disse anordningene var tilstrekkelig komplekse til at man hadde bruk for innleide scenearbeidere for å operere dem.

Da selskapet mer en ti år senere imøteså åpningen av den nye teaterbygningen som var under oppføring, ble det høsten 1816 annonsert en auksjon over “en komplet Theater Indretning” fra konsul Frederik Nicolai Knudtzons gård i Kjøpmannsgata (Søegaden).⁴⁹ Denne innredningen besto av “5 forskjellige Decorationer, Theater og Parterre Gulv m.m., alt i god og brugbar stand.” Det er spesielt interessant å se at det i tillegg til kulissene også falbys et “Theater og Parterre Gulv” – altså trolig en oppbygd scene og det som *kan* ha vært en form for rampe eller ramper, som kunne monteres som et skrånende gulv for bedre sikt.⁵⁰ På grunn av avstanden mellom Prinsens gate og Kjøpmannsgata betviler Jensson at det dreide seg om interiøret fra det gamle teatret i Lohrmanns gård.⁵¹ Men Det forenede dramatiske Selskab sto som selger, og

⁴⁷ “Leiekontrakt”, Pantebok nr. 10, fol. 617, 1805. Gjengitt hos Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 69.

⁴⁸ Våren 1806 averterte den omreisende artisten August Paulson at hans forestilling av “mekaniske Kunststykker” ville finne sted i “Lunds Theater, men ikke, som før bekiendt, paa Lohrmanns.” Det er ellers ikke kjent at Lohrmanns gård noen gang ble benyttet av tilreisende opptredende. *Adresseavisen*, No. 24, 25.03. 1806.

⁴⁹ *Ibid.*, No. 74, 13.09. 1816.

⁵⁰ Bevegelige parterregulv er kjent fra norsk og internasjonal teaterhistorie. Parterregulvet i Det dramatiske Selskab i Arendals teater kunne for eksempel heves og senkes, slik at det både kunne fungere som tilskueramfi og dansegulv. Eli Ansteinsson, *Teater i Norge: Dansk scenekunst 1813–1863. Kristiansand, Arendal, Stavanger* (Oslo: Universitetsforlaget, 1968), 26.

⁵¹ Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 102. Jensson forteller for øvrig at lokalhistorikeren Olaus Schmidt en gang hadde fått se håndskrevne teatertekster som visstnok stammet fra familien Knudtzons hus i Søegaden. *Ibid.*, 11. Det er altså tenkelig at familien Knudtzon på et tidspunkt bidro til å huse selskapets

tidspunktet er påfallende. Sesongen 1815/16 hadde selskapet spilt sine forestillinger i Det offentlige Theater. Høsten 1816 ser det ikke ut til å være annonsert forestillinger før åpningen av det nye teatret i desember. Annonseteksten *kan* dermed være en beskrivelse av teaterinnredningen i Lohrmannsgården.

Noe om teatersalens funksjon og utforming kan ellers utledes av andre kilder. Det må nødvendigvis ha vært plass til et orkester, ettersom selskapet hadde en egen gruppe medlemmer kalt *musikalske* medlemmer. Disse skulle “assistere Selskabet til enhver Forestilling og Generalprøve i Orchestret”.⁵² Man regnet også med å ha en sufflør til stede.⁵³ Hvor mange tilskuere var det så plass til? Lovene fra 1804 fremholdt at selskapet kunne telle inntil 72 mannlige medlemmer, som hver kunne ha med seg én dame til forestillingene.⁵⁴ Dermed kunne knapt 140 personer tenkes å få plass – minus de opptredende. Ut fra leiekontrakten fra 1805 ser det imidlertid ut til at medlemstallet på daværende tidspunkt var atskillig lavere, muligens ikke flere enn 14 mannlige medlemmer, mens ambisjonen ikke var høyere enn 40 kontribuerende medlemmer.⁵⁵ Med damer snakker vi da om en gruppe på mellom 28 og 80 personer totalt. Lovenes “Anhang”, om tilgang for “Reisende”, vektlegger også at “Selskabets Bequemmeligheder ere saa indskrænkede” at man sterkt måtte begrense denne gruppens adgang til forestillingene.⁵⁶ Samtidig tyder denne ordlyden på at lovteksten siktet til et bestemt, eksisterende teaterlokale allerede ved slutten av 1803.

I mars 1811 kjøpte Det dramatiske Selskab hele eiendommen for to tusen fem hundre riksdaler.⁵⁷ Lohrmann og hans kone Martha Johanna (f. Møller 1767–1850) ble boende i sine egne værelser i gården, hvor madam Lohrmann fungerte som vertinne ved selskapets sosiale sammenkomster.⁵⁸

virksomhet. Det er også mulig at den kultiverte familien opprinnelig var en del av residensteaterpraksisen.

⁵² *Love* [1804], § 4, § 33.

⁵³ *Ibid.*, § 36. Det var høyst trolig snakk om en betalt funksjon. Se også *Love* [1815], §44.

⁵⁴ *Love* [1804], § 3.

⁵⁵ Leiekontrakten fra 1805 oppgir fremtidige leiekostnader i forhold til antall medlemmer. Leien for det første året var 40 riksdaler. Deretter angis et gradert prissystem for antall medlemmer "over de 14 første [...] indtil Selskabet bliver fuldtallig med 40 kontribuerende Medlemmer". Gjengitt hos Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 68–69.

⁵⁶ *Love* [1804], "Anhang", 30.

⁵⁷ Kjøpekontrakten gjengitt hos Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 72–73.

⁵⁸ *Ibid.*, 72.

14.3.3. Organisering

Slik Lohrmannsgården markerer Det forenede dramatiske Selskabs ytre materielle strukturer, markerer lovene de organisasjonsmessige. Lovene hvilte på en i utgangspunktet demokratisk modell, hvor saker ble avgjort ved votering eller av valgte representanter (direktører og medlemmer i den dramatiske kommisjon). Selskapet, forstått som medlemmene selv, hadde øverste myndighet.⁵⁹ Bare medlemmer hadde i utgangspunktet adgang til forestillingene ved å vise sin faste sesongbillett, som forutsatte betaling av en kvartalsvis kontingent.⁶⁰ Til gjengjeld var medlemmene forpliktet til å ta på seg inntil fire roller hver sesong.⁶¹ Medlemskap var ikke tilgjengelig for alle. Først og fremst kunne bare menn være medlemmer: "Selskabets kontribuerende Medlemmers Antal bestemmes for nærværende til 72; *Damerne uibereguede.*" (min utheving).⁶² Mannlige medlemmer kunne så "tegne sig" for "Damer", hvis navn ble oppført på en egen liste ("Dametabellen").⁶³ Faktisk kunne hvert medlem tegne seg for inntil seks "Damer", som eventuelt måtte dele på medlemmets ene "Damebillett". Kvinner hadde ikke selvstendig rett til medlemskap i selskapet.⁶⁴ Imidlertid kunne kvinner som var oppført på dametabellen pålegges av selskapets direksjon å ta på seg roller.⁶⁵

Potensielle medlemmer måtte foreslås av et eksisterende medlem og voteres inn.⁶⁶ Selv om det ikke ble stilt formelle krav til stand, rang eller liknende, fantes det implisitte mekanismer for sosial avgrensning innskrevet i teksten. Adgang til generalprøver kunne for eksempel gis til damer på dametabellen, ukonfirmerte barn over åtte år, og dessuten til "unge Mandfolk hvis Stilling i det borgerlige Selskab ikke kvalificerer dem til at blive Medlemmer."⁶⁷ Det fantes altså borgere som ikke

⁵⁹ Love [1804], § 1, § 3.

⁶⁰ Ibid., § 6, § 17, § 37.

⁶¹ Ibid., § 31.

⁶² Ibid., § 3.

⁶³ Ibid., § 8.

⁶⁴ Det er likevel trolig at de dramatiske selskapene var medvirkende til viktige endringer i kvinners sosiale liv i Norge på begynnelsen av 1800-tallet. Mange av de eksisterende foreningstypene var lukket for kvinner, men i de dramatiske var deres medvirkning helt nødvendig. For kvinner av de øvre samfunnsklassene representerte de dramatiske selskapene trolig en sjelden mulighet til å delta i noen form for foreningsliv overhodet, og til å inngå i sosial omgang utenom ren selskapslighet. Se også Huitfeldt-Kaas, *Christiania Theaterhistorie*, IV.

⁶⁵ Love [1804], § 8.

⁶⁶ Ibid., § 5.

⁶⁷ Ibid., § 40.

kvalifiserte. Samme paragraf gjør det dessuten klart at “Ingen maae bortgive sin Billet til sine eller andres ordinaire Tienestefolk, som paa ingen Maade inlades.”

Alminnelige medlemsmøter skulle avholdes hver fredag mellom kl. 17:00 og 19:00, og medlemmene kunne legge frem saker skriftlig.⁶⁸ Det ble dessuten holdt kvartalsforsamlinger og generalforsamlinger. Ekstraordinære sådanne ble kunngjort til medlemmene ved et sirkulære (rundskriv). Medlemmene måtte undertegne sirkulæret som bevis på at de hadde fått beskjed. Hvis de likevel ikke møtte og unnlot å melde forfall, kunne de bøtelegges. Ellers kunne forslag til vedtak kunngjøres ved oppslag i “Selskabets Værelse.”⁶⁹ Det ble votert over innkomne saker, og forslag krevde 2/3 flertall for å vedtas.⁷⁰ Votering skulle skje gjennom innsamling av sedler eller kuler som “2den Directeur” først delte ut.⁷¹ Voteringen foregikk etter en bestemt rekkefølge, som fulgte medlemmenes medlemsnummer.⁷²

Det er ikke kjent hvilket system som lå bak utdelingen av medlemsnummer. At voteringen fulgte nummerrekkefølgen, *kan* være et uttrykk for at en intern rangering blant medlemmene også ga seg utslag i de demokratiske prosedyrene. I det lille privatarkivet etter daværende kjenner Jonas Smidt (1789–1852), som var arkivdirektør i Det forenede dramatiske Selskab i 1817–1819, finnes et lite notat med instruksjoner om hvordan medlemmenes inngangsbilletter skulle utformes for sesongen.⁷³ Billettene var nummererte og personlige, og notatet bruker som eksempel “No. 1/Entrée Billet/Hr. Greve Trampe” (fig. 9). Trampe var ikke noe tilfeldig valgt medlem. I tillegg til at han var stiftamtmann, var han også i flere år selskapets administrerende direktør.⁷⁴ At Trampe var medlem nr. 1, viser at medlemsnumrene neppe ble fordelt kronologisk, ettersom han ikke ankom Trondhjem før i 1810.⁷⁵ At voteringen skjedde i nummerert rekkefølge kan dermed muligens ses i sammenheng med en form for hierarki eller rangordning internt i Det forenede dramatiske Selskab. Dette står i så fall

⁶⁸ Ibid., § 21.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Ibid., § 22.

⁷¹ Ibid., § 50.

⁷² Ibid., § 22.

⁷³ Jonas Smidts arkiv, SAT/PA-0174.

⁷⁴ Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 111.

⁷⁵ *Norsk biografisk leksikon* (1999–2005), https://nbl.snl.no/Frederik_Trampe, s.v. Frederik Trampe. Lastet ned 27.01. 2015.

i motsetning til det likhetens prinsipp som Anette Storli Andersen har påvist i lovverket til Det dramatiske Selskab i Christiania.⁷⁶

De tre direksjonsmedlemmene og de fleste av vervene kunne i prinsippet velges på enhver medlemsforsamling, og alle satt normalt i sine verv i ett år.⁷⁷ Medlemmene i den dramatiske kommisjonen skulle imidlertid velges ved teatersesongens slutt, trolig med tanke på planleggingen av neste sesong. Noen verv, som teater- og parterre-observatører, ble utpekt direkte av direksjon og kommisjon. Direktørene fastsatte egne direksjonsmøter, og førte protokoll over sine vedtak, også over eventuell uenighet.⁷⁸ Navnene på hvem som holdt hvilket synspunkt skulle imidlertid ikke protokollføres – noe jeg knytter til et ønske om å beskytte medlemmene som privatpersoner og som en understreking av at den vennskapelig orienterte sosiabiliteten var en av selskapets grunnleggende verdier.

Det var ellers nøye anført hvilke oppgaver de tre direktørene hadde i forhold til selskapet og til hverandre.⁷⁹ Blant annet skulle de utstede alle billetter, føre medlemslister, lede voteringer, underskrive kontrakter og holde arkivet i orden. Det var også direktørenes oppgave å slå opp “paa den i Selskabet hængende Tavle”⁸⁰ alle proposisjoner og vedtak og underskrive disse, samt føre tilsyn med teatrets tilstand, eiendeler og kassabeholdning.⁸¹ Det skulle føres i alt syv protokoller. I tillegg til direksjonens referatprotokoll skulle det være en generell inventarprotokoll, en dramatisk protokoll, en protokoll for utstedte mulker til medlemmene, en kassabok, en teaterprotokoll over alle sceniske innretninger og en garderobeprotokoll.⁸² Det skulle også holdes nøye oppsikt med selskapets aktiva og føres regnskap som de to revisorene skulle kontrollere.⁸³ Alt dette tyder på en gjennomtenkt administrasjonsstruktur etter modell fra yrkeslivet, som stilte relativt store arbeidsmessige krav. Nær sagt enhver misligholdelse av plikter blant medlemmene kunne utløse krav om på forhånd fastsatte mulker som måtte betales til selskapets

⁷⁶ Andersen, "Teatret og Riksforsamlingen i 1814", 290.

⁷⁷ *Løve* [1804], § 41.

⁷⁸ *Ibid.*, § 42.

⁷⁹ *Ibid.*, § 49–51.

⁸⁰ *Ibid.*, § 50.

⁸¹ *Ibid.*, § 44–46.

⁸² *Ibid.*, § 20.

⁸³ *Ibid.*, § 44, § 45, § 58, § 61.

kasse. Ettersom ingen av protokollene er kjent overlevert, er det vanskelig å anslå i hvilken grad alle prosedyrene ble etterfulgt i virkeligheten.

14.3.4. Kunstnerisk praksis

Teatersesongen varte fra 1. oktober til slutten av april, og selskapet skulle "bestræbe sig for om mueligt engang hver 14 Dage eller 3 Uger at give en Forestilling."⁸⁴ Ettersom Det dramatiske Selskab til vanlig ikke kunngjorde sine forestillinger, er det umulig å si om medlemmene klarte å leve opp til denne ambisjonen. Da selskapet begynte å annonsere i 1815, kan det se ut til at det i hvert fall ble gitt forestillinger tilnærmet en gang i måneden.⁸⁵ Den dramatiske kommisjonen besto av fem medlemmer.⁸⁶ Disse skulle bare velges blant medlemmer som selv hadde hatt roller, og dermed kunstnerisk erfaring.⁸⁷ Kommisjonen valgte repertoaret, det vil si "de Stykker som den efter det bedste Overlæg troer at være passende, og kunde opføres paa Selskabets Theater", med hensyn til selskapets personale og tekniske ressurser.⁸⁸ Kommisjonen hadde myndighet til å fordele roller, "Dog er det fornødent, at de i Forveien tale med Vedkommende derom."⁸⁹ Selv om medlemmene var pliktige til å påta seg roller, skulle det altså helst skje i minnelighet. Setningen om at "hvo der ikke har Talenter til Hoved eller ikke ubetydelige Roller, maae ei undslaae sig for at modtage de mindre og ubetydeligere eller Statits [sic] Roller", tyder på at kunstneriske kriterier ble tillagt vekt.⁹⁰

Det skulle avholdes minst to prøver, tilsynelatende i tillegg til selve generalprøven.⁹¹ Rolleinnhaverne ("de Agerende" eller "de Rollehavende")⁹² ble underrettet gjennom et sirkulære om tidspunktet for den første prøven, "Collationsprøven" eller "sammenstillingsprøven".⁹³ Det var kommisjonens oppgave at rollehefter ble skrevet ut

⁸⁴ Ibid., § 25.

⁸⁵ Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 220–221.

⁸⁶ *Love* [1804], § 41.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Ibid., § 52, § 53.

⁸⁹ Ibid., § 53.

⁹⁰ Ibid., § 31.

⁹¹ Ibid., § 35, § 40.

⁹² Betegnelsen "skuespiller" ble fortrinnsvis brukt om profesjonelle opptredende. Jeg har derfor valgt å bruke uttrykk som "rolleinnhavere", "opptredende" og "agerende" om de av selskapets medlemmer som til enhver tid sto på scenen i rolle.

⁹³ *Love* [1804], § 54.

og deretter sendt ut til aktørene 2-4 uker før kollasjonsprøven.⁹⁴ Disse måtte lære rollen så godt som mulig på denne tiden.⁹⁵ På denne prøven skulle man gjennomgå hva som trengtes til forestillingen av kostymer, dekorasjoner og så videre. Kommisjonsmedlemmene skulle skrive lister over det hele og formidle disse til garderobeinspektøren og maskininspektøren.⁹⁶

Under leseprøven skulle kommisjonens medlemmer an vise “enhver Rollehavende den Plads, hvorfra han skal komme ind og gaae ud paa Theatret, hvilket denne har at iagttage saavel paa Prøve- som Forestillingsaftenen”.⁹⁷ Dette beskriver en enkel form for *mise-en-scène* som trolig også støttet seg til de skriftlige sceneanvisningene. Fordringen om at de agerende “har at iagttage” anvisningene, viser at kommisjonsmedlemmene hadde en viss regimessig autoritet. For øvrig påla det teaterobservatørene å påse at de opptredende etterkom anvisningene. Flere sett med rollehefter omfatter et eget hefte for “Observateuren”. Disse heftene omfatter primært inn- og utganger, og anfører antall replikker som skal avsies før sceneskift. Kommisjonen skulle ellers også følge med på “de Agerendes Deklamation og Gestikulation, Stilling m v.”, og hvis noe kunne forbedres, skulle dette formidles til vedkommende “paa den venskabeligste Maade”.⁹⁸ Den siste formuleringen kan forstås på bakgrunn av at de opptredende var diletanter. Man skulle ikke kritisere eller stille urimelig høye krav, samtidig som man prøvde å opprettholde en viss kunstnerisk standard.

Når både kommisjonen og de agerende var fornøyd med prøvene, ble tidspunkt for generalprøve og den såkalte “Hovedforestillingen” avtalt.⁹⁹ Orkesteret innfant seg trolig først ved generalprøven.¹⁰⁰ Musikken var et sentralt element i tidens teaterliv, og orkestermedlemmene utgjorde en egen gruppe av medlemmer, de “musiserende”. Disse kunne også ta taleroller om de hadde lyst, men var ellers fritatt for oppgaver i selskapet.¹⁰¹ I det vesentlige besto orkesteret også av diletanter. I musikklivet var det

⁹⁴ Ibid., § 57.

⁹⁵ Ibid., § 39.

⁹⁶ Ibid., § 36.

⁹⁷ Ibid., § 38.

⁹⁸ Ibid., § 54.

⁹⁹ Ibid., § 40.

¹⁰⁰ Ibid., § 33.

¹⁰¹ Ibid.

ellers vanlig at profesjonelle musikere – som byens offentlig privilegerte stadsmusikus og hans læregutter – deltok ved dilettoppførelser, men det vites ikke noe sikkert om dette for Det forenede dramatiske Selskabs tidlige periode. Lovene sier ellers ingenting om de musiserende medlemmenes øvelser, ledelse eller valg av musikk.

På generalprøven skulle alt være som på hovedforestillingen, og med publikum i salen.¹⁰² Alle medlemmer fikk én billett hver til generalprøven. Den kunne de gi videre til publikummere som ikke hadde adgang til den regulære forestillingen; damer på dametabellen, barn over åtte år og menn som ellers ikke kvalifiserte til medlemskap, men som nevnt ikke tjenere.¹⁰³ Dessuten fikk de opptredende en ekstra billett hver som de kunne gi til hvem de ville, under forutsetning av at det var avklart med de andre i ensemblet på den siste prøven. Disse bestemmelsene viser at adgang til selskapets forestillinger var et begrenset gode, avhengig av sosiale forbindelser. Reglene åpnet altså for at enkelte “utenforstående” kunne få begrenset adgang, men da som et resultat av mer eller mindre uformelle prosedyrer for “sosial siling”.

To timer før forestilling skulle garderobeinspektøren være på plass og henge frem navnete kostymer og rekvisitter. Når de opptredende kom til teatret fikk de utlevert kostymene og skulle melde seg hos teaterobservatøren ferdig kledd senest et kvarter før forestilling.¹⁰⁴ De måtte ikke på noe tidspunkt være synlige for publikum i kostyme (“Karakter-Dragt”) utenom når de var på scenen.¹⁰⁵ Garderobeinspektøren var personlig ansvarlig for alle kostymer og måtte selv erstatte det som forsvant eller ble skadet om han kunne holdes ansvarlig.¹⁰⁶ Han hadde også ansvar for å samle inn kostymer etter forestillingen og eventuelt få hjemsendt privateide kostymer.¹⁰⁷

Parterreobservatørene skulle ankomme en halv time før forestillingens begynnelse, og hadde ansvar for å passe på at ingen urettmessig fikk tilgang til forestillingen.¹⁰⁸

Medlemsbillettene var personlige, mens damebilletter og billetter til generalprøvene skulle utstyres med et omslag med navnet til innehaveren, så de kunne gjenbrukes (fig. 10).

¹⁰² Ibid., § 40.

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ Ibid., § 27.

¹⁰⁵ Ibid., § 38.

¹⁰⁶ Ibid., § 59.

¹⁰⁷ Ibid., § 28.

¹⁰⁸ Ibid., § 63.

Ved forestillingen hadde den dramatiske kommisjonen ansvaret for å fortelle publikum hvilket stykke som skulle oppføres.¹⁰⁹ I tillegg til repertoarvalg og innstudering skulle kommisjonen ellers ha ansvaret for selskapets boksamling, noter og rollehefter, og sørge for at disse ble samlet inn etter forestillingene.¹¹⁰ De skulle også føre den dramatiske protokollen med rolleinnhavernes navn, hva slags kostyme som ble brukt til rollen, og så videre.

Maskinmesteren hadde ansvaret for at det tekniske forløp som planlagt med hensyn til sceneskift og belysning, og trolig også for at et sceneteippe ble hevet og senket til angitt tid.¹¹¹ Han skulle generelt sørge for at teatrets innretninger til enhver tid var i orden, og hadde oppsyn med scenearbeiderne. Disse var trolig innleid av direktørene (“Selskabets Betiente”), i likhet med suffløren, som bare nevnes i forbindelse med generalprøven.¹¹² Andre tjenester selskapet betalte for å få utført var blant annet utskrivning av rollehefter og budtjenester.

Slik de ulike sidene ved teaterdriften kommer til uttrykk gjennom lovene, ser det ut til at medlemmene i Det forenede dramatiske Selskab tok på seg til dels store forpliktelser, enten de innehadde “embeter” eller primært var opptredende eller musiserende. De pålagte rollene kunne være til dels svært lange, og selskapet hadde ambisiøse mål for forestillingshyppighet. Tilsvarende fremstår prosedyrene for møtevirksomhet, protokoll- og regnskapsføring som tidkrevende. De fleste former for misligholdelse av medlemsplikter kunne dessuten straffes med bøter; en disiplineringsstrategi som riktignok forsvant med det nye lovsettet i 1815. Det forenede dramatiske Selskabs lover ser ut til å ha mange fellestrekk med andre dramatiske selskapers. Anette Storli Andersen argumenterer ut fra lovene til Det dramatiske Selskab i Christiania at de relativt komplekse administrative prosedyrene rommet en attraksjon i seg selv: “Med alle de møtene og valgene som skulle holdes, med alle embetene som skulle bekles og protokollene som skulle føres, har ikke de

¹⁰⁹ Ibid., § 56.

¹¹⁰ Ibid., § 57.

¹¹¹ Ibid., § 60.

¹¹² Ibid., § 49, § 36.

organisatoriske sidene av virksomheten vært underordnet det teatermessige. Den ikke-intime samværsformen har hatt en egenverdi.”¹¹³

Hva kan en slik egenverdi ha gått ut på i Det forenede dramatiske Selskab? Det er nærliggende å tenke at tilknytningen til og medvirkningen i selskapet spilte en viktig identitetsmessig rolle for mange medlemmer. Kombinasjonen av de regulerende eller disiplinerende selskapspraksisene og det vennskapelige idealet det henvises til blant annet i lovtekstene, var trolig viktig både for en opplevelse av sosial tilhørighet og av virksomheten som seriøs og betydningsfull. Samtidig som de demokratiske prosedyrene innga det enkelte mannlige medlem en opplevelse av personlig egenverd og medvirkning, la fellesskapet i en utvalgt krets av “likemenn” til rette for en opplevelse av felles identitet og tilhørighet. Dette er trolig funksjoner Det forenede dramatiske Selskab delte med andre borgerlige foreninger, selskaper og klubber i perioden, og slik sett neppe enestående. I et dramatisk selskap fikk imidlertid medlemmene også et tilbud om en innlevd, kroppslig og følelsesmessig deltakelse i identitetsskapende og -utforskende praksiser. Gjennom scenens mange rollefigurer kunne ulike identiteter prøves ut og bearbeides, og slik skape levende speil- og forbilder med betydning for medlemmenes selv- og samfunnsforståelse.

14.3.5. Repertoaret

Det forenede dramatiske Selskabs medlemmer ønsket ikke at den interne virksomheten skulle omtales utad. Lite er derfor kjent om selskapets repertoar de første årene, med unntak av noen få skuespilltitler. Konstituert konrektor ved katedralskolen, Niels Hofman Sevel Bloch (1761-1829), ble ekskludert fra selskapet etter et anonymt avisinnlegg i københavneravisen *Dagen*. Innlegget redegjorde for teatersituasjonen i Trondhjem.¹¹⁴ Blant informasjonen Bloch delte var følgende opplysninger: “Direktøren for det private Theater er Provsten *Wille*. Adskillige unge

¹¹³ Andersen, “Teatret og Riksforsamlingen i 1814”, 290.

¹¹⁴ Den offentliggjorte korrespondansen mellom Bloch og regimentskirurg Niels Christian Bang Steffens er gjengitt hos Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 29-35.

Købmænd udmærke sig her ved deres Spil. Provstinde *Wille* debuterede nyligen som Møllerkone i Syngespillet *Henrik den fjerdes Jagt*.¹¹⁵

Ole Øisang gjenga i 1941 noen opptegnelser fra 1879 etter sorenskriver Mons Lie (1803–1881) om tidlig teater i Trondhjem.¹¹⁶ De samme opptegnelsene var blitt gjengitt i *Adresseavisen* i forbindelse med Jonas Lie-jubileet i 1933.¹¹⁷ Jeg gjengir her deler av teksten etter Øisang:

Fra min spede barndom indtil mit 20de Aar 1824 tilbragte jeg i Trondhjem. De første Komedier jeg saa holdtes i et af tre opført toetages Hus, beliggende paa Hjørnet der hvor nu Konsertsalen er, Theaterkafeen, hvilket Hus tilhørte en madame Lohrmand, hvis Datter senere blev gift med den fra Danmark hidflyttede Gylcke. Det var Byens mest dannede Folk som her havde et dramatisk Selskab. Aftenen næst før Forestillingen fik vi Børn overvære Generalprøven. Det spiltes mangfoldige, men oftest og saavidt jeg skjønner bedst Jacob Oxholm, Løitnant Tinne (skal vel være Timme) [Øisang anm.], Carl Falsen, Hans Sommer, frk. Joakime Wille, fru Elisabeth Wille, f. Lie. Jeg saa ogsaa Stiftamtmand Trampe og hans Gemalinde født Schmettou som Grethe i *Kiærlighed uden Strømper*, samt fru Wille som Pernille, bl.a. i den *Stundesløse*. Mons Lie [sorenskriverens bestefar, min anm.] spilte *Vielgeschrei*. Jeg saa Fredrik Gade (her kommer noen uforståelige ord) [Øisang anm.] Emilie Galotti i Komeden af samme Navn. [...]

Det er vanskelig å avgjøre om denne kilden har vært notert av andre enn Øisang.¹¹⁸ Lie nevner to skuespill som ikke finnes i Liv Jenssons repertoaroversikter for tiden i Lohrmannsgården: *Kiærlighed uden Strømper* (Wessel) og *Emilie Galotti* (av Gotthold Ephraim Lessing).¹¹⁹ *Den Stundesløse* (Holberg) er tidligere bare

¹¹⁵ Niels Sevel Hofman Bloch, *Dagen*, "Tillæg", 31.12. 1803. Stykket som nevnes er *Henrich den Fierdes Jagt* av Charles Collé. Stiftsprost Hans Jacob Wille satte ikke pris på at ekteparets teaterengasjement ble kunngjort for hele det lesende Danmark-Norge. Han opplyste hvem forfatteren av inseratet i *Dagen* var, og overlot saken "til Publikums retfærdige Bedømmelse." *Adresseavisen*, No. 18, 02.03. 1804.

¹¹⁶ Mons Lie, "Optegnelser efter nogenlunde sikker Erindring om Trondhjems Theater i Begyndelsen af det nittende Aarhundrede", (1879). Gjengitt hos Øisang, *Teater i Trondheim*, 61. Sorenskriver Mons Lie (1803–1881), far til forfatteren Jonas Lie (1833–1908), var barnebarn av branndirektør og senere politimester Mons Lie (1757–1827), en av Det dramatiske Interessentskabs første fire direktører. Ut fra dateringen 1879 kan Lie ha foretatt nedtegnelsene i forbindelse med Hornemanns innsamlingsarbeid.

¹¹⁷ *Adresseavisen*, Nr. 264, 11.11. 1933. Avisgjengivelsen er preget av en mer modernisert rettskrivning, så Øisang har trolig selv hatt adgang til kilden. Jeg har ikke lyktes i å finne originalen, som Øisang beskriver som "et etterlatt brevark". Øisang, *Teater i Trondheim*, 61.

¹¹⁸ Hverken Jensson eller Hornemann henviser til Lie d.y.s notat. De gjengir brokker av denne informasjonen, mens visse opplysninger mangler. Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 72; Hornemann, "[Udkast]", 33:4.

¹¹⁹ *Kiærlighed uden Strømper* ble imidlertid også satt opp i det nye teatret i 1817.

dokumentert satt opp som veldedighetsforestilling i Det offentlige Theater i 1811, og ikke i Lohrmanns gård, slik Lie antyder. Om selskapet overholdt sine egne regler om at generalprøvene hadde åtte års aldersgrense, og den unge Mons Lie fikk se dem, ble disse stykkene trolig fremført i perioden 1811–1814.

I tillegg til det allerede omtalte stykket *Fændriken* oppgir Jensson ytterligere et par skuespill i perioden før 1815, uten å belegge disse med kildeangivelser. Dette gjelder *Skumlerne* av August von Kotzebue, som hun mener ble oppført før 1810 og *Det arabiske Pulver* av Holberg, før 1814.¹²⁰ Hun antyder også at August Ifflands *Embedsiver* skal ha blitt oppført i 1810, i tillegg til en dokumentert veldedighetsforestilling i 1812.¹²¹ En oppsetning i 1814 av Kotzebues *Syv tusende Rigsdaler eller Ungdommens Farer* lar seg bekrefte gjennom notater på et av rolleheftene.¹²² I tillegg kommer spørsmålet om hvorvidt den allerede omtalte private oppsetningen av Kotzebues *Epigrammet* i 1807 var i regi av Det forenede dramatiske Selskab, eller skjedde utenfor dets rammer.

Ytterligere noen forestillinger er kjent fra selskapets repertoar fra årene 1809–1813. Det dreier seg om offentlige veldedighetsforestillinger som kan ses som en del av en patriotisk virksomhet. Den 13. januar 1809 annonserte Det forenede dramatiske Selskab at man ville fremføre *Spilleren* av August Wilhelm Iffland “til Bedste for de fraværende Matrosers Koner.”¹²³ En ny veldedighetsforestilling ble annonsert i april samme år. Da ble Ifflands *Adolph og Louise, eller Hvem vinder?* satt opp av selskapet “Til Bedste for udkommanderede Soldaters trængende Koner, Enker og Børn her af Byen”.¹²⁴

Også de tre påfølgende årene ble det gitt forestillinger til inntekt for ulike formål knyttet til krigen eller nøden som oppsto i kjølvannet av den. Våren 1810 fremførte Det forenede dramatiske Selskab *Kield Stub, Sognepræst paa Ullensager* av den norske historikeren Niels Henrich Weinich og *Fredsfesten* av den dansk-norske legen Hans Iver Horn.¹²⁵ Ved en veldedighetsforestilling i januar 1811 fremførte “et

¹²⁰ Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 228.

¹²¹ Ibid.

¹²² “Syv tusende Rigsdaler: rollehefter XT 449”; Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 207.

¹²³ *Adresseavisen*, No. 4, 13.01. 1809.

¹²⁴ Ibid., No. 27, 04.04. 1809.

¹²⁵ Ibid., No. 29, 10.04. 1810.

Selskab af Liebhabere” Kotzebues komedie *Sandhed har Løn* samt en etterfølgende epilog i Det offentlige Theater.¹²⁶ Det er uvisst om dette selskapet er identisk med Det forenede dramatiske Selskab.¹²⁷ Uansett må stykket regnes med til periodens diletantrepertoar, som da inkluderer 15 skuespilltitler.¹²⁸ De to siste veldedighetsforestillinger i selskapets regi under krigen var altså *Den Stundesløse* i 1811 og *Embedsiver* i 1812.¹²⁹ Dessuten medvirket medlemmene trolig i en veldedighetsoppsetning av *Epigrammet* i 1813.¹³⁰ Se vedlegg 1 for en samlet oversikt over selskapets kjente produksjoner.

Veldedighetsforestillinger var en tradisjonell måte å legitimere teatervirksomhet på. Dette markerte imidlertid en viktig overgang for Det forenede dramatiske Selskab, som også delvis ble videreført i tiden etter 1814. De var begynt å opptre *offentlig*, uten andre prosedyrer for sosial siling enn billettprisen. Det å samle inn penger til et godt formål og samtidig bidra til å holde moralen oppe medvirket trolig til en ny identitetsforståelse for selskapet. Fra å more seg med dramatiske øvelser, hadde virksomheten nå også fått en patriotisk og velgjørende funksjon.

Ettersom hensikten med veldedighetsforestillinger var å få inn så store inntekter som mulig, måtte også lokalet være så stort som mulig. Lohrmannsgårdens “indskrænkede” lokaler ble ikke benyttet til veldedige forestillinger. Disse fant alle sted i Det offentlige Theater.

¹²⁶ Ibid., No. 2, 04.01. 1811.

¹²⁷ På den ene siden er det påfallende hvis man umlot å bruke selskapets fulle navn, slik det ellers var vanlig ved selskapets veldedighetsforestillinger. På den annen side ble regnskapet lagt frem av grev Trampe, selskapets medlem nr. 1. Ibid., No. 21, 13.03. 1812.

¹²⁸ Jeg har ikke regnet med Strömbergs benefise eller stykker Jensson nevner uten antydning datering.

¹²⁹ *Adresseavisen*, No. 93, 19.11. 1811; *ibid.*, No. 97, 04.12. 1812.

¹³⁰ Se avsnitt 16.3.2.

Kapittel 15. Det offentlige Theater

Da dette rimeligviis er det eneste offentlige Theater i Norge (og formodentlig forskjelligt fra det Dramatiske Selskab i Trondhjem), var det ret interessant at vide Noget om dets Indretning, Skuespiller-Personale m.v. Maatte det ikke blive ved Udgiverens Ønske [...] herom [...]¹³¹

Dette skrev redaktør Niels Wulfsberg i Christiania-avisen *Tiden* i februar 1814. Om han noen gang mottok en slik underretning, rakk den i hvert fall ikke å komme på trykk; avisen fikk andre ting å skrive om ut over våren, og *Tiden* gikk inn senere samme år. Wulfsberg hadde imidlertid notert det bemerkelsesverdige ved dette teatret. I en tid da landet formelt var underlagt Christian 6.s strenge forordning fra 1738 som medførte et generelt teaterforbud,¹³² og teaterlivet ellers var dominert av private dramatiske selskaper og omreisende trupper, var dette landets første og eneste faste offentlige teater, 24 år før Strömbergs første teater i Christiania. Det var også det eneste som var drevet av delvis profesjonaliserte, fastboende krefter. Slik er Det offentlige Theater i Trondhjem unikt i norsk teaterhistorie.

I perioden frem mot 1814 ble Det offentlige Theater, som også ble kalt teatret i Daniel Lunds gård, drevet av Det dramatiske Interessentskab. Ingen interne arkiver, regnskaper eller protokoller er overlevert og kan si noe om driften eller den kunstneriske praksisen. Men i motsetning til Det forenede dramatiske Selskab var interessentskapets forestillinger nettopp offentlige, hvilket medførte en jevn strøm av innrykk i *Adresseavisen*. I tillegg til Hornemanns "tradisjon" er annonsene derfor den viktigste kilden til dette teatrets virksomhet. Selv om disse overveiende følger et ganske fast mønster, er det mye informasjon både i og mellom linjene.

Den første kjente dokumentasjonen av teatrets eksistens er nettopp en annonse i *Adresseavisen*, trykket knapt halvannen måned etter at Det forenede dramatiske Selskab annonserte for sin første generalforsamling høsten 1803: "Neste Onsdag Aften den 14de December, bliver paa det indrettede Theater i Daniel Lunds Gaard her i

¹³¹ Niels Wulfsberg, *Tiden*, No. 61, 05.02. 1814.

¹³² Denne forordningen forbød skuespillere å innfinne seg eller opptre offentlig i Danmark-Norge. Håndhevelsen av den varierte gjennom årene, men loven ble i prinsippet stående, også i Norge, til 1875. Gladsø, *Teater mellom jus og politikk*, 8-10.

Byen, opført Komedien Corsicanerne”.¹³³ Annonsen var undertegnet “Som det dramatiske Interessentskabs Direkteurer/Blom. Bech. Lie. Lyng.”

I dette kapitlet ønsker jeg å gi et mest mulig sammenhengende bilde av teatrets drift ut fra den tilgjengelige informasjonen. Alt er ikke ny kunnskap; både Hornemann og Jensson var flittige lesere av interessentskapets annonser. Jeg mener likevel at det er behov for en ny fremstilling av materialet, både med hensyn til forskningsperspektiver, fremstillingsform og kildeangivelser, og ut fra at det er mulig å klargjøre sammenhenger og aspekter av teatrets innretning og drift som hittil ikke har kommet frem, eller som har vært dårlig begrunnet.

15.1. Organisering

I den første annonsen blir selve teatret bare referert til gjennom sin beliggenhet (Daniel Lunds gård). Betegnelsen “Det offentlige Theater” ser ut til å blitt tatt i bruk først i en annonse fra nyåret 1805, men fulgte deretter teatret frem til 1817.¹³⁴ I begynnelsen var altså “Det dramatiske Interessentskab” den offisielle betegnelsen. Lite er kjent om den organisatoriske bakgrunnen for dette initiativet. Organisasjonsformen *interessentskap* tyder imidlertid på en annen, mer forretningsmessig sammenslutning enn et tradisjonelt dramatisk selskap. Muligens var organisasjonen basert på en form for eierskapsaksjer. I en avisannonse kort tid etter oppstarten ble “2de Interessentskabs Billetter i det nye Skuespil Huus” avertert til salgs.¹³⁵ Det er imidlertid et åpent spørsmål hvorvidt “Billetter” henviser til andeler i interessentskapet/teaterhuset, eller til regulære abonnementsbilletter.

I konrektor Blochs avslørende leserbrev om teatersituasjonen i Trondhjem gjør han rede for finansieringen av “det indrettede Theater”, som kom i form av private bidrag fra flere av byens ledende personer.¹³⁶ Blochs leserbrev offentliggjorde både givernes navn og beløpnes størrelse, og er for øvrig den eneste kjente kilden til disse opplysningene:

¹³³ *Adresseavisen*, No. 99, 13.12. 1803.

¹³⁴ *Ibid.*, No. 3, 08.01. 1805; Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 82.

¹³⁵ *Adresseavisen*, No. 7, 24. 01. 1804.

¹³⁶ Bloch, *Dagen*, “Tillæg”, 31.12. 1803.

Endeel velhavende Indvaanere have bidraget til dette Theaters Oprettelse. Af dem, som have bidraget dertil, ere: Baron *Adeler*, som har skjænket 100 Rd. Grossererne *Meincke* og *Chr. Lorck*, hver 50 Rd, *Knutzon* og *Bejer*, hver 40 Rd., *H.I. Sommer* og *Ioh W. Thoning*, hver 35 Rd, *Nic. Schmidt, Ditt. Gadebusch, Frider. Bing, Lor. Johanson*, hver 20 Rd. Capitain *Krause*, 10 Rd.¹³⁷

Disse navnene, med stiftamtmand og baron Frederik Adeler i spissen, representerte noen av byens mest velstående familier, alle kjøpmenn, med unntak av Adeler selv og kaptein Krause.¹³⁸ Til sammen ble det samlet inn 440 riksdaler. Stiftamtmanden ga det største enkeltbidraget på 100 riksdaler, og bidro slik også med sitt uoffisielle “godkjentstempel” på prosjektet. Det er nærliggende å tro at det er disse det siktes til når det i flere av Det offentlige Theaters annonser ble presisert at de som hadde gitt “overordentlige” beløp til teatret hadde fortrinnsrett til de mest ettertraktede plassene.¹³⁹

I motsetning til givene tilhørte interessentskapets fire direktører hverken kjøpsmannselite eller adel. De befant seg snarere blant byens samfunnsengasjerte embetsmenn, og en av dem var en – riktignok velutdannet – håndverker. Også disse ble navngitt av Bloch, som politimester (senere magistratspresident) Jan Blom (1771–1829), sekretær ved stiftsverretten og cand. jur. Cornelius Dons Bech (1753–1822), overbrannmester (senere politimester) Mons Lie (1757–1827) og snekkermester Ole Lyng (1772–1809).

Jensson hevdet at både Blom og Lie var medlemmer i Det forenede dramatiske Selskab.¹⁴⁰ De skal likevel ha stått “de lavere samfunnslag nærmere” enn kjøpmannsmiljøet, og delvis vært i opposisjon til dette.¹⁴¹ Mons Lie var av bondeslekt og en ivrig politisk aktør som blant annet gjorde seg omstridt i 1814 i spørsmålet om union med Sverige.¹⁴² Eli Ansteinsson har påpekt at både Blom og Lie var blant initiativtakerne til opprettelsen av en gratis søndagsskole for unge håndverkersvenner, et samfunnsgavnlig tiltak som også stiftamtmand baron Frederik Adeler hadde stilt seg

¹³⁷ Ibid.

¹³⁸ Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 152.

¹³⁹ Se for eksempel annonse i *Adresseavisen*, No. 3, 08.01. 1805.

¹⁴⁰ Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 139, 143.

¹⁴¹ Ibid., 23.

¹⁴² Se for eksempel Carl Valentin Falsens brev av 1849, gjengitt hos Andreas Faye og Christian Magnus Falsen, *Norge i 1814* (Christiania: Selskabet til Folkeoplysningens Fremme, 1863), 231.

bak.¹⁴³ Dette, sammen med tidens generelle entusiasme for teatrets dannende virkning, er hovedgrunnen til at Ansteinsson plasserer Det dramatiske Interessentskab som et prosjekt drevet frem av samfunnsengasjert opplysningsånd. Ut fra en forståelse av at opplysningstidens "bærende idé var at de lavere klasser skulle heves opp av uvitenheten, de hadde rett til å få del i livets goder med kunnskap for alle", mener Ansteinsson at interessentskapets prosjekt var et "middel i folkeopplysningens tjeneste."¹⁴⁴

Snektermester Ole Lyng var den eneste i direksjonen fra håndverkerstanden. Han skal ha vært utdannet i arkitektur ved kunstakademiet i København, og underviste i tegning.¹⁴⁵ Jensson mener Lyng, ut fra sitt eget og familiens virke innen snekker- og kunstmalerfaget, ledet arbeidet med innredningen av teatret.¹⁴⁶ Det finnes imidlertid ingen dokumentasjon av hans rolle i direksjonen. Den siste gang navnet hans forekommer i interessentskapets annonser var så vidt jeg kan se våren 1805, bare halvannet år etter oppstarten.¹⁴⁷ Dette er også siste gang jeg har funnet underskriften til politimester Jan Blom, som heller aldri opptrer i annonsene på annen måte enn som del i direksjonens generelle underskrift med alle de fire navnene.

Etter halvannet års drift kan det derfor se ut til at bare Mons Lie og Cornelius Dons Bech ble værende som direktører. Mons Lie var tilsynelatende en av de mest aktive i interessentskapets tidlige periode. Det var hos ham abonnentene kunne hente billettene sine de første årene, inntil utgangen av sesongen 1805/06.¹⁴⁸ Deretter tok Bech over arbeidet med billettene, som publikum kunne hente hjemme hos ham fra og med høsten 1806. I likhet med Blom og Lie skal også Bech ha vært medlem i Det forenede dramatiske Selskab ved siden av engasjementet i interessentskapet.¹⁴⁹ Hornemann har beskrevet ham som en "Skjønaand; han fungerede nærmest som

¹⁴³ Ansteinsson, "1803: et merkeår i norsk teaterhistorie", 279–280.

¹⁴⁴ Ibid., 278.

¹⁴⁵ Pram, *Kopibøker*, 64. Lyng hadde forøvrig en betydelig eldre bror med liknende bakgrunn, kunstmaleren Johan Jørgen Lyng (1756–1793). Ingunn Øren Kvande, "Kunsten, Knudtzon og Trondheim rundt 1814" i *Trondheim 1814*, red. Ida Bull, et al. (Trondheim: Fagbokforlaget, 2014), 213.

¹⁴⁶ Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 23.

¹⁴⁷ Ibid. Lyng døde for øvrig allerede i 1809, 37 år gammel.

¹⁴⁸ Se for eksempel *Adresseavisen*, No. 14, 18.02. 1806. Til de første par forestillingene fikk abonnentene tilsendt billettene hjem, men denne praksisen opphørte alt tidlig i 1804.

¹⁴⁹ Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 139.

æstetisk Konsulent og assisterede med Instruksjonen” (ut fra den tanke at Strömberg opprinnelig skulle ha vært engasjert som instruktør).¹⁵⁰

Lie og Bech sto oppført sammen som direksjonens to gjenværende medlemmer i februar 1808, så vidt jeg kan se for eneste gang.¹⁵¹ Deretter forsvant også Lies navn fra annonsene.¹⁵² Bech fortsatte imidlertid arbeidet i “Direksjonen”, som fra nå av var den eneste signaturen som ble benyttet. Han forble teatrets billettformidler frem til han nevnes for siste gang i en annonse sist i desember 1814.¹⁵³ Det er likevel usikkert hvorvidt han faktisk var direksjonens eneste gjenværende medlem. I 1811 ble det gitt en benefiseforestilling for skuespillerinne Johanna Bøyesen (f. Gadsch 1767-1816). Hun oppga i annonsen at forestillingen var innvilget av “De Herrer Direkteurer for det offentlige Theater her i Byen”.¹⁵⁴ Dette kan altså tyde på at Bech hadde noen med seg i arbeidet også etter 1808.

Hornemann og Jensson betrakter Bech som teatrets drivende kraft, og knytter hans avgang til begynnelsen på slutten for interessentskapet. Hornemann mente som nevnt at Bech var teatrets kunstneriske leder, og at “da Sekretær Bech og Politimester Mons Lie bleve trædte af Instructionen og det med Theatrets Bestyrelse forbundne Besvær, begyndte meget at udarte”.¹⁵⁵ Jensson skriver: “Det kan neppe være tvil om at det især var Bech som holdt liv i selskapet ved sitt oppofrende arbeid.”¹⁵⁶ Hun tilføyer: “fra nyttår 1815 må de opptredende klare seg uten instruksjon. Sekretær Bech hadde trukket seg tilbake. Det dramatiske Interessentskab eksisterte ikke lenger.”¹⁵⁷ Det virker rimelig å anta at Bechs innsats var av vesentlig betydning for Det offentlige Theater og at hans tilbaketrekning markerte en stor overgang i virksomheten, noe som blant annet kan ses ved at samtlige forestillinger ved teatret i 1815, så nær som den aller første i januar, var benefiser.¹⁵⁸ I 1817 skal Daniel Lund selv ha tatt over driften av

¹⁵⁰ Hornemann, “Norges første nationale Scene II”.

¹⁵¹ *Adresseavisen*, No 12, 09.02. 1808.

¹⁵² Mons Lie ble samme år utnevnt til rådmann i Trondhjem.

¹⁵³ *Adresseavisen*, No. 104, 30.12. 1814.

¹⁵⁴ *Ibid.*, No. 34, 26.04. 1811. Johannas mann Peter Bøyesen, som også var skuespiller, var for øvrig en av de mange parykkmakermestrene som er assosiert med teatret. *Ibid.*, No. 33, 24.04. 1804.

¹⁵⁵ Hornemann, “[Udkast]”, 36:1.

¹⁵⁶ Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 63-64.

¹⁵⁷ *Ibid.*, 82.

¹⁵⁸ *Ibid.*, 238.

teatret i gården, som fortsatte med varierende grad av regelmessighet frem til sesongen 1834/35.¹⁵⁹

En annen indikasjon på at det skjedde viktige driftsendringer ved Det offentlige Theater ved overgangen til 1815 er noen notater Hornemann gjorde på et udatert løssblad.¹⁶⁰ Her skriver han om da Det forenede dramatiske Selskab bygde nytt teater i årene 1815/1816: “Saa dannedes det fine dramatiske Selskab med sit nye Theater. De kjøbte en stor del af Garderoben af Lund. Haandværkerne dannede Selskabet ‘Fritimerne’. Alle Protokoller overgik til det Fine. Bøger m.m. kjøbtes senere til det Fine.”¹⁶¹ Dette kan altså tyde på at Bech og Det dramatiske Interessentskab foretok en “kontrollert avvikling” i en slags samordning med Det forenede dramatiske Selskabs omorganisering. Gjennom hele 1815 ble teatret brukte både av Det forenede dramatiske Selskab og til benefiser for skuespillerne ved Det offentlige Theater.¹⁶² Selskapet overtok i denne perioden altså flere av interessentskapets eiendeler; kostymer, protokoller og en boksamling. Det er trolig at de dermed også overtok rolleheftene.

Mine egne undersøkelser viser at svært mange av oppsetningene ved Det offentlige Theater var basert på trykte skuespill som Det forenede dramatiske Selskab beviselig eide på et tidspunkt, noe som styrker Hornemanns utsagn.¹⁶³ Hornemann gjenga ikke disse opplysningene andre steder enn på det ene løssbladet. De peker på interessante forhold ved endringene i de to teatervirksomhetens drift etter 1814 som ikke tidligere har vært gjort kjent.

¹⁵⁹ Ibid., 94, 99.

¹⁶⁰ Notatet er delvis i stikkordsform og gjengir opplysninger som tyder på at visse forhold ved teaterdriften ikke sto klart for Hornemann på nedtegnelsestidspunktet. Dette gjelder imidlertid ikke det her gjengitte sitatet.

¹⁶¹ Johan Hornemanns arkiv, SAT/PA-0175. Det dramatiske Selskab Fritimerne ses i annonser fra 1820, men hadde trolig da eksistert noen tid. Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 94.

¹⁶² Se også avsnitt 16.4.2.

¹⁶³ Dette kommer til syne gjennom at Det forenede dramatiske Selskab merket bøkene med ulike varianter av initialene DFDS. Mange av bøkene er også påført løpenummer, og noen har flere ulike nummer. En overføring fra én boksamling til en annen kan være en mulig forklaring på dette, men dette må undersøkes nærmere.

15.2. Teatret i Daniel Lunds gård

Vår viten om Det dramatiske Interessentskabs teater fra 1803 stammer først og fremst fra Hornemanns nedtegnelser. Også Det offentlige Theater lå på Kalvskinnet, på hjørnet av Prinsens gate og dagens Bispegate (Øster Gade), på hjørnet hvor det kommunale kinosenteret Prinsen i dag ligger.¹⁶⁴ Salen og teaterscenen skal ha ligget langs Bispegata, med scenens bakvegg mot Prinsens gate, mens skuespillernes garderobes lå i den tilstøtende bygningen langs sistnevnte gate. Det er dermed mulig at gårdene som huset Halle-teatret og Det offentlige Theater lå langs samme gateløp i Bispegata (Øster Gade), med Halle-teatret lengst mot vest. Gården var eid og bebodd av gartner Daniel Balle Lund (1773–1834). I likhet med Johan Frederik Lohrmann var også Daniel Balle Lund gartner med fortid som parykkmaker.¹⁶⁵

Hornemann gir en relativt utfyllende beskrivelse av teatrets innredning, etter alt å dømme basert på muntlige overleveringer. Huset skal ha vært "efter Datidens Forhold en rummelig og pen Gaard", som tidligere hadde tilhørt en velhavende person og var utstyrt med forgylt listverk og gipsornamenter.¹⁶⁶ Hornemann presiserer likevel at teatret skal ha vært svært enkelt. I hans upubliserte manuskript heter det: "Theatret var i det Hele overordentlig tarvelig udstyrt. Lysekronen var sammensat af dreiede Trækugler overtrukne med Tinfole, hvorfra Talglysene osede og dryppede."¹⁶⁷ Han slår videre fast at "I Forgangen var ingen Anledning til at hænge Overtøi, og den, der ikke vilde medtage sit i Theatersalongen maatte indrette sig som han bedst kunde."¹⁶⁸ Hornemann gir ingen antydninger av teatrets størrelse. Teaterviteren Eivind Hokstad

¹⁶⁴ Hornemann, "Trondhjems Theatre før og nu [III]". Ulike kilder til Daniel Lunds gård skaper en viss usikkerhet om bygningsmassens utforming og nøyaktige beliggenhet. Se Hokstad, "De eldste norske teaterbygg" 168–171.

¹⁶⁵ Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 17.

¹⁶⁶ Hornemann, "Trondhjems Theatre før og nu [III]"; Hornemann, "[Udkast]", 25:4.

¹⁶⁷ Hornemann, "[Udkast]", 26:1. Ordet "tarvelig" har her trolig den litt nedsettende moderne betydningen, som "usselt" eller "simpelt", ettersom Hornemann også skriver: "Det hele Theater var meget tarveligt; men det var jo ikke herpaa, det kom an, – Hovedsagen var, at man i det hele taget fik et Theater, og at man morede sig." Hornemann, "Trondhjems Theatre før og nu [III]".

¹⁶⁸ Hornemann, "[Udkast]", 26:1. Her henviser Hornemann til en utveksling i *Adresseavisen* fra 1804, der en viss Michel Sars etterlyser hatten sin, samt en pennekniv han hadde satt i veggen "paa Komedien" for å henge hatten på. *Adresseavisen*, No. 24, 23.03. 1804; *ibid.*, No. 25, 27.03. 1804.

foretok imidlertid et senere anslag som viser et teaterrom på ca. 15,7 x 6,3 meter, scenen inkludert.¹⁶⁹

Blant Hornemanns spredte notater finnes et par enkle skisser over Daniel Lunds Theater. Det er ukjent hvorvidt disse representerer hans egen rekonstruksjon på bakgrunn av innsamlede opplysninger, eller om skissene var utarbeidet av, eventuelt i samarbeid med, noen av Hornemanns egne kilder.¹⁷⁰ En av de tre skissene viser teaterbygningenes inndeling og beliggenhet på gatehjørnet (fig. 11). En mer detaljert skisse av selve teaterrommet, som er tegnet med blyant og påført kommentarer i blekk, gir et inntrykk av Hornemanns beskrivelser av teatrets innredning, og bidrar til å forme en visuell forståelse av teaterrommet ut fra hans notater (fig. 12).¹⁷¹ Det er imidlertid vanskelig å vurdere hvorvidt beskrivelsene lå til grunn for skissene, eller omvendt. Hornemanns øvrige opplysninger om teatrets innredning og utseende gjenfinnes mer eller mindre likelydende i de ulike tekstene hans.¹⁷² I de følgende avsnittene vil jeg gi en samlet fremstilling som er basert på disse kildene.¹⁷³

Teaterrommet, som altså lå med bakveggen ut mot Prinsens gate, skal ha hatt en scene som var tre kulissepår dyp, flankert av to søyler.¹⁷⁴ Sceneåpningen var utstyrt med et scenetepp som var malt i rødt "med store Folder" for å se ut som draperier. At det skal ha vært gjort plass til teaterorkesteret rett foran scenen, kan tyde på at scenen var bygd høyere opp enn gulvnivået.

Tilskuerdelen, eller teatersalongen, var delt i to etasjer. Nede var det såkalte parterret. Det er ukjent hvorvidt parterret var flatt eller hadde skrått gulv, men flere ting tyder på at siktforholdene fra parterre ikke var de beste. Det er dermed nærliggende å tro at gulvet var flatt. I 1811 ble de fremste publikumsplassene i parterre omgjort til en liten

¹⁶⁹ Se avsnitt 15.3.3.

¹⁷⁰ Johan Hornemanns arkiv, SAT/PA-0175.

¹⁷¹ Den tredje skissen er enklere enn de to andre, og fremstår mest som et utkast til skisse nr. 1.

¹⁷² Hornemann, "Trondhjems Theatre før og nu [II]"; Hornemann, "[Udkast]", 25:4–26:1; Hornemann, "Norges første nationale Scene II".

¹⁷³ Det er et åpent spørsmål hvorvidt Det forenede dramatiske Selskabs lover fra 1815 kan antas å gjenspeile Det offentlige Theaters innredning. Det nye lovsettet inkluderte til dels konkrete beskrivelser av teaterdriften. I spilleåret 1815 ser det ut til at selskapet hadde alle sine oppsetninger i Det offentlige Theater. Det er ukjent hvorvidt de nye lovene tok utgangspunkt i Det offentlige Theaters utforming eller i det planlagte nye teatret.

¹⁷⁴ En scene på tre kulissepår var typisk for et mindre teater på denne tiden. For en redegjørelse om bl.a. bruken av grunne og dype scenebilder og konvensjoner for antall kulissepår på 1800-tallets kulisseteater, se Gjervan, "Kulisseteatrets illusjonsverden", 35–45.

parkett, noe som fremkommer gjennom teatrets annonsering: “Foruden Parterbilletter til Komoedien i Aften, som opføres paa det offentlige Theater, kan ogsaa faaes Billetter til det ny indrettede Parket, til 5 Ort Stykket, i Sekretair Bechs Huus. Indgangen til Parkettet skeer fra den anden Side”.¹⁷⁵ Hornemann mener at “parketten” bare ble utgjort av at den fremste benkeraden var blitt stengt av med en liten dør i hver ende.¹⁷⁶ Over parketten fantes en halvsirkelformet 2. etasje eller losjerad. Hornemann beskrev at denne var delt inn i tre losjer, hvor den midterste ble kalt “lukket Loge”. Denne beskrivelsen kan muligens diskuteres i forhold til ordlyden i ulike annonsetekster, men vil ikke bli ytterligere problematisert her.

Fra annonsetekstene vet vi at det fantes minst to innganger til teatret, en hovedinngang og en inngang som bare delvis var i bruk. Hornemann beskriver at teatret hadde inngang fra Bispegata, og at tilskuerne først kom inn i en “Parketgang” bak tilskuerrømmet. Dette var trolig hovedinngangen. I tillegg fantes det en inngang inn fra gårdsrommet.¹⁷⁷ Våren 1803 ble publikum bedt om bare å benytte hovedinngangen, “da man til at forekomme Træk og andre Uleiligheder, har besluttet for Eftertiden at spærre Passagen igiennem den Dør som vender mod Gaarden.”¹⁷⁸ Da de atskilte parkettplassene ble innredet, ble det presisert at inngangen til parkett skulle skje fra “den anden Side”. Sannsynligvis er det døren mot gården det ble siktet til. Denne inngangen er ikke tegnet inn på noen av Hornemanns skisser.

Hornemann sier ingenting om hva slags system for skifte av dekorasjoner eller andre teknologier, som belysning, lyd- og spsjaleffekter, som fantes i teatret. Den eneste kjente kommentar fra samtiden er observasjonen William Allingham gjorde i 1807, da han den 8. januar overvar en oppsetning av Kotzebues *Epigrammet*: “they had also [a] very handsome Scenery!”¹⁷⁹ Det er vanskelig å anslå om det er én bestemt dekorasjon William sikter til. *Epigrammet* krever bare to ulike dekorasjoner, et borgerlig interiør og en landsens egn. Ut fra repertoaret på Det offentlige Theater ville teatret hatt behov for et relativt bredt utvalg av kulisser. Eksempler på foreskrevne scenebilder i repertoaret er en slottssal, et borgerlig stueinteriør, en gatescene, en hage, et fengsel, et

¹⁷⁵ *Adresseavisen*, No. 98, 06.12. 1811.

¹⁷⁶ Hornemann, “[Udkast]”, 33:3–33:4.

¹⁷⁷ *Adresseavisen*, No. 22, 18.03. 1806.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ Allingham, “Tronhiem i Norge”, 08.01. 1807.

bondeinteriør, et fattig hjem, en landsby eller bondegård og en skog. Selv om ikke teatret nødvendigvis rådde over alt skuespillene spesifiserte, tyder repertoaret på at man så seg i stand til å sette opp stykker som krevde et relativt stort utvalg dekorasjoner, til dels også spesielle lysvirkninger.

Hornemann nevner ingenting om teatrets devise. Senere teaterhistorikere, som Øisang og Jenson, har imidlertid registrert at i 1903 arrangerte Olaus Olsens teatertrupp en 100-års jubileumsforestilling til minne om Det offentlige Theaters begynnelse. I anmeldelsen i *Adresseavisen* opplyses det at over prosceniet "var anbragt det gamle Theaters Motto: "Gavnlig Moro", og *Dagspostens* anmeldelse har brukt samme motto som overskrift.¹⁸⁰ Det finnes imidlertid ingen kjente eldre kilder til denne devisen.¹⁸¹ Hvis gjengivelsen av devisen er korrekt, kan denne forstås som uttrykk for det generelle synet på teatret som dannende og samfunnsnyttig, og trolig som et ledd i en sosial legitimering av virksomheten. Devisen er forøvrig gjengitt på en rekonstruert tegning av Daniel Lunds teater som ble trykket i *Dagsposten* i 1916 (fig 1).

15.3. Subskripsjonssystemet

Allerede i den første annonsen gjøres det klart at driften var basert på et subskripsjonssystem, det vil si forhåndsbestilt abonnement, samt på salg av løse billetter, såkalte "Kjøbebilletter".¹⁸² Allerede da åpningsforestillingen ble kunngjort, hadde det meldt seg så mange abonnenter at man fant det best å dele publikum i to grupper som fikk tilgang til hver sin forestilling. Det totale antall abonnenter kom i de beste årene opp mot to hundre.¹⁸³ Ansteinsson hevder bestemt at "Da det bare var 'husherren' som sto som abonnent, betydde det kanskje henimot 400 personer."¹⁸⁴ Spørsmålet om forholdet mellom antall abonnenter og publikummere har betydning for forståelsen av teatrets størrelse.¹⁸⁵

¹⁸⁰ *Adresseavisen*, No. 377, 17.12. 1903; *Dagsposten*, No. 426, 17.12. 1903.

¹⁸¹ Birger Bruhn gjenga i en artikkel i 1916 denne devisen som *Nyttig Morskab*. Det er uvisst om han hadde andre kilder enn Olsen, eller om omskrivningen skyldtes en sammenblanding. Bruhn, "Trondhjems Teater 1816-1916".

¹⁸² *Adresseavisen*, No. 99, 13.12. 1803; *ibid.*, No. 6, 19.01. 1808.

¹⁸³ Se for eksempel *ibid.*, No. 105 31.12. 1813.

¹⁸⁴ Ansteinsson, "1803: et merkeår i norsk teaterhistorie", 283.

¹⁸⁵ Se avsnitt 15.3.3.

Et argument som taler for at Ansteinsson har rett, er nettopp det forhold at publikum ble delt i to for at alle skulle få plass. Abonnementene fikk utdelt et nummerert bevis på abonnementet.¹⁸⁶ Når forestillingen ble annonsert, måtte de selv legge frem beviset – eller rettere sagt, *budet* måtte ha med seg beviset og legge det frem – for å få utdelt billett til riktig forestilling. Publikum ble inndelt i to grupper etter nummer, og kunne bare komme inn på korrekt dato. Billettene som ble tatt imot ved inngangen ble tatt vare på og benyttet om og om igjen.¹⁸⁷ Plassene som ble til overs etter abonnementene ble solgt i løssalg hos en representant for direksjonen. Man kan se fra annonsene at fordelingen av numre til de to forestillingene ikke nødvendigvis var fast, men ble rotert i forhold til hvem som fikk adgang til hvilken forestilling.¹⁸⁸

En rekke annonser viser imidlertid at det ikke var noen automatikk i at publikum fulgte opp systemet. Publikummere med billett til første forestilling oppsøkte i stedet forestilling nummer to, med “en ubehagelig Trængsel” som konsekvens.¹⁸⁹ Løsningen ble at det ble utstedt et eget sett billetter til hver forestilling. Slik kunne ingen snike seg inn på “feil” forestilling. Dette kan tyde på at publikum ikke var fortrolige med de samme konvensjoner for teaterbesøk som tas som en selvfølge i dag. Både på dette og andre punkter måtte interessentskapets direktører tilsynelatende drive en form for “oppdragelse” av publikum. Denne oppdragelsen, med innlæring av omgangsformer og sosiale regler i det offentlige rom, kan betraktes som et praksisledd i den borgerlige dannelsen tilskuerne tilegnet seg gjennom teatret, i form av en dannelse til “publikum”.¹⁹⁰

Ansteinsson har hevdet at plassene i parterre må ha vært ståplasser, ut fra en generell henvisning til periodens teaterkonvensjoner.¹⁹¹ Hun har også vist at ståplasser i parterre fantes i flere norske dramatiske selskapsteatre ved århundreskiftet.¹⁹² Når det gjelder Det offentlige Theater, vil jeg likevel trekke denne påstanden i tvil. Én ting er at Hornemann later til å ta for gitt at både parterre og losjer var innredet med benker, og

¹⁸⁶ *Adresseavisen*, No. 23, 20.03. 1804.

¹⁸⁷ Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 64.

¹⁸⁸ Se for eksempel *Adresseavisen*, No. 3, 08.01. 1805; *ibid.*, No. 23, 19.03. 1805.

¹⁸⁹ *Ibid.*, No. 24, 23.03. 1804.

¹⁹⁰ Disiplinering og dannelse av publikum i teatret i Trondhjem er også tema for Thoralf Berg. Han tar imidlertid for seg andre halvdel av 1800-tallet, da publikum trolig var enda bredere sosialt sammensatt enn ved århundrets begynnelse. Berg, *Teater blir kunst*, 93–121.

¹⁹¹ Ansteinsson, "1803: et merkeår i norsk teaterhistorie", 283.

¹⁹² Ansteinsson, *Teater i Norge*, 18, 26.

at det er tegnet inn benker på den rekonstruerte detaljsskissen av teaterrommet. Dette kan det vanskelig trekkes bastante slutninger ut fra. I annonsene henvises det imidlertid konsekvent til "Pladser". Publikum på generalprøvene anmodes også ved et tilfelle om å "beholde den Plads de engang har indtaget".¹⁹³ En slik ordlyd kan tyde på at det var snakk om sitteplasser. Det er også verdt å merke seg William Allinghams formulering etter fremføringen av *Epigrammet* i Det offentlige Theater i april 1807: "I sat next to Miss Ville".¹⁹⁴ Om noen skulle ha inntatt ståplass i det tettpakkede teaterlokalet, burde vel en ung mann som William vært selvskreven. Selv om det stadig ikke kan utelukkes at det fantes ståplasser i parterre, har jeg ikke funnet noe i kildene som støtter en slik antakelse.

Betingelsene eller kostnadene ved abonnementet er ikke kjent, men prisen på kjøpebilletter ble annonsert. Ut fra disse slår Jensson fast at teater ikke var noen billig forlystelse, og bruker som eksempel at en parterrebillett til 2 ort tilsvarte prisen på i underkant av fire kilo oksekjøtt; det dobbelte av en dagarbeiders dagsinntekt.¹⁹⁵ Det er også kjent gjennom annonsene at mange av publikummerne ankom teatret i vogn, hvilket i seg selv var et uttrykk for velstand.¹⁹⁶ Det ble også forventet at publikummerne benyttet bud ved henting av billetter.¹⁹⁷ Det er dermed nærliggende å anta at hovedtyngden av det ordinære publikummet i Det offentlige Theater tilhørte samme økonomiske sjikt som mange av medlemmene i Det forenede dramatiske Selskab, uten at de automatisk tilhørte samme sosiale miljø. At interessentskapets direktører Blom, Bech og Lie alle skal ha vært medlemmer i selskapet, kan likevel tyde på at miljøet her i hvert fall delvis overlappet med Det offentlige Theaters publikum.

Et av dagboksnotatene til William Allingham later til å bekrefte at byens teaterpublikum inkluderte veletablerte samfunnsgrupper. I januar 1807 var han vitne til en forestilling som ble fremført i rådstuen av den omreisende teatertruppen familien Steiner:

¹⁹³ *Adresseavisen*, No. 11, 05.02. 1811.

¹⁹⁴ Allingham, "Tronhiem i Norge", 30.04. 1807. Min utheving.

¹⁹⁵ Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 64–65.

¹⁹⁶ Den første forestillingen i Daniel Lunds Theater må ha forårsaket trafikkaos, ettersom direksjonen annonserte før neste forestilling at "Enhver som har Vogne eller andet Voiture der venter paa dem, behagelig vil bie i Komedihuset indtil deres Vogne eller Karioler ere fremkiorte, da Vedkommendes Navne blive opraahte. Da Trængselen ellers lettelig kan foraarsage en eller anden Uleilighed."

Adresseavisen, No. 100, 16.12. 1803.

¹⁹⁷ *Ibid.*, No. 23, 20.03. 1804.

At 6 o'clock this evening I went to the Raadstuen, to see a Set of German Strolers Perform - I payd my 2 ort & got a front-place, & in less than ½ hour the house was crowded, with nobility & Borgers & c. & c. The Earl of Smythoug, his Lady & two Countesses also honoured the strolers with their Presents [sic].¹⁹⁸

Billettprisen var altså den samme som for en vanlig parterrebillett i Det offentlige Theater, og greveparet von Schmettow hadde åpenbart ingen innvendinger mot å la seg selv - og de unge døtrene - bli sett ved en offentlig teaterforestilling.¹⁹⁹ Det er imidlertid ikke godt å anslå hvilke sosiale grupper som kan ha vært omfattet av Williams “& c. & c.”

15.3.1. Enhver på sin plass - og en plass til enhver?

I Ansteinssons forståelse av Det offentlige Theater lå en forestilling om et begynnende demokratisk prosjekt. Rangordninger og hierarkier i samfunnet ble imidlertid bekreftet og opprettholdt i teatret. At ulike plasser ble solgt til ulike priser, er et uttrykk for dette. Sosiale skillelinjer ser ut til å ha ligget implisitt i forventningene til publikum, noe som kom eksplisitt til syne da man på nyåret 1805 begynte å annonsere spesielt for generalprøvene, “hvortil for Børn og Tienere, samme Dags Formidag kan faaes Billetter a 1 Ort Stykket”, altså til halv pris.²⁰⁰ Det er vanskelig å si hvorvidt dette kan knyttes til Ansteinsson idé om “folkeopplysning”, eller om tiltaket var et spørsmål om inntjening. Uansett bekreftet inndelingen av publikum mellom generalprøve og hovedforestillinger de sosiale skillelinjene, hvor tjenere og barn - trolig først og fremst det regulære publikums barn - ble henvist til generalprøvene.

En interessant presisering av dette forholdet kom i en annonse noen år senere. Da ble det innskjerpet at “Til Logerne gives kun Adgang for Børn, Tienere af begge Kiøn ville behagelig tage Plads paa Parterret.”²⁰¹ Dette kan tolkes på flere måter. En mulig forståelse er at barna var det regulære publikumets barn, og skulle holdes atskilt fra tjenerskapet. Det er imidlertid også mulig å lese dette som et uttrykk for at siktlinjene

¹⁹⁸ Allingham, “Tronhiem i Norge”, 02.01. 1807.

¹⁹⁹ Ut fra dagboksnotatet er det fristende å spekulere på om familien von Schmettow også var til stede ved Det offentlige Theaters fremføring av *Epigrammet* en uke senere, og dermed ble inspirert til å sette opp stykket selv samme år.

²⁰⁰ *Adresseavisen*, No. 3, 08.01. 1805.

²⁰¹ *Ibid.*, No. 11, 05.02. 1811.

fra parterre ikke var de beste, og at man derfor ville forbeholde plassene oppe til de minste tilskuerne. Dette ble imidlertid heller ingen varig løsning. I desember samme år ble det i forbindelse med generalprøven for en forestilling fremholdt at “Til anden Etage tilstedes ingen Adgang for voxne Mandspersoner.”²⁰² Altså fikk kvinnelige tjenere nå sitte sammen med barna. Forbudet mot menn i 2. etasje – som ser ut til å ha vært synonymt med losjeplass – ble imidlertid presisert i flere etterfølgende annonser, noe som kan tyde på at det var behov for mer “oppdragelse” i dette henseende.

Det samme gjelder enkelte former for oppførsel i teatret. I annonsen hvor man erklærte at bare barn skulle ha adgang i 2. etasje, ble det også fremholdt at “Enhver som besøger Generalprøven, anmodes tjenstlig om at holde sig stille, og beholde den Plads de engang har indtaget, paa det at ikke de roelige Tilskuere skal berøves deres Fornøielse ved den idelige Trampen i Trapperne.”²⁰³ Dette var altså en instruksjon som ble rettet spesifikt mot generalprøve-publikummet.²⁰⁴

Når det gjelder den såkalte “2den Etage” eller “Logerne”, skiller Hornemann mellom en midtre “lukket Loge” og to “Sideloger”. Første gang jeg har registrert uttrykket “Sideloge” i annonsene er sist i 1812.²⁰⁵ I annonsene fra nyåret 1813 refereres det dessuten ved to anledninger til “lukte Loger” i tillegg til “Sidelogerne”.²⁰⁶ Det kan altså se ut til at skillet mellom midtre losjer og sidelosjer ble innført først vinteren 1812/13. Det er åpenbart ut fra annonsene at losjeplassene, eller 2. etasje, var de mest ettertraktede plassene. Blant annet ble disse konsekvent priset høyere enn parterrebillettene, og i februar 1813 ble de lukkede losjene priset enda høyere enn sidelosjene. Som hovedregel var det også bare til parterre (og i enkelte tilfeller parkett) det fantes løskjøpsbilletter. Hornemann hevder at plassen i 2. etasje var svært begrenset, og tilskriver preferansen for disse plassene sosial prestisje:

spesielt var Rummet i Logerne meget snævert, og [toppen av arket er borte, min anm.] [...] lig lavt over Publikums Hoved. Parterret synes at have vært ligesaa behageligt for Tilskuerne, men ikke destomindre opstod der snart

²⁰² Ibid., No. 97, 03.12. 1811.

²⁰³ Ibid., No. 11, 05.02. 1811.

²⁰⁴ Ellers utløser dette sitatet spørsmålet om hvorvidt trappen opp til 2. etasje var plassert inne i selve teaterrommet, eller om det uansett var så lytt mellom salen og “parkettgangen” at løpingen forstyrret resten av publikum.

²⁰⁵ *Adresseavisen*, No. 97, 04.12. 1812.

²⁰⁶ Ibid., No. 6, 19.01. 1813; *ibid.*, No. 10, 02.02. 1813.

Concurrence om Logepladserne, alle vilde sidde i Logerne. Nogen Grund til denne Smag for Logerne er det ikke godt at opdage, da Parterret synes at have budt større Fordele, men sandsynligvis har vel nogle af de Toneangivende i Byen tilfældigvis foretrukket denne Plads, [som] derved er bleven saa eftertragtet. Saadant foregaar jo i mer eller mindre Grad overalt, men intetsteds mere end i Throndhjem.²⁰⁷

Det er i og for seg ikke utenkelig at noe av preferansen for losjene faktisk skyldtes fysiske forhold. Daniel Lunds gård var ikke opprinnelig bygd som teater. Det er sannsynlig at parterret var flatt – i hvert fall finnes det ingen indikasjoner på noe annet. Siktlinjene kan dermed ha vært vanskelige, noe som ville gitt publikum i 2. etasje en fordel. At man i 1811 ønsket å forbeholde disse plassene til barna på generalprøvene, kan som nevnt tyde på det samme.

Et viktigere argument som Hornemann overser er at periodens teaterkonvensjoner tilsa at publikum med høyest sosial rang satt plassert i losjer langs veggene, mens parterrepublikummet tradisjonelt besto av et mer sammensatt borgerlig publikum.²⁰⁸ Dermed hadde losjene i 2. etasje høyere prestisje allerede i utgangspunktet, og det var neppe så “tilfeldig” hva de toneangivende foretrakk. At det fantes et tydelig statusskille mellom plassene i parterre og 2. etasje viser en annonse fra mars i 1814. Vedrørende de ordinære forestillingene (altså ikke generalprøven), heter det: “De, der ville lade deres Underhavende gaae paa deres Billetter, ville behagentlig lade dem ombytte til Parterrer” [sic].²⁰⁹ To forhold kan leses ut av denne bemerkningen. For det første at det ikke var ukjent at abonnentene av og til ga bort plassene sine til andre i husholdningen – det være seg underordnede eller tjenere (“underhavende” er et relativt vidt begrep). Altså kunne også de ordinære forestillingene omfatte publikummere fra lavere sosiale sjikt. For det andre ser vi at det ikke var sosialt akseptabelt – for Det dramatiske Interessentskab eller for losjepublikummet? – at dette lavere sjiktet fikk blande seg med det regulære publikummet i den prestisjefylte 2. etasjen.

²⁰⁷ Hornemann, “[Udkast]”, 29:1-29:2.

²⁰⁸ Se for eksempel Jon Nygaard, *Teatret før 1750: Det offisielle og det uoffisielle teatret*, vol. I, Teatrets historie i Europa (Oslo: Spillerom, 1995), 34.

²⁰⁹ *Adresseavisen*, No. 23, 22.03. 1814.

Den lille bemerkningen i annonseteksten styrker antakelsen om at det faste abonnementspublikummet overveiende tilhørte en bedrestilt del av borgerskapet som hadde folk under seg, og som ikke ønsket å blande seg med andres “underhavende” oppe i de foretrukne - og trange - losjene. Gjennom å bedrive sosial kontroll med hvem som fikk sitte hvor, viste interessentskapet at en teaterbillett ikke var å regne som noen “ihendehaverobligasjon” til fri benyttelse. Det var forskjell på folk, også i teatret, og interessentskapets praksis bidro slik til å definere og opprettholde sosiale rangskiller. Samtidig viser annonsen at det reelle teaterpublikummet kan ha vært mer sosialt sammensatt enn abonnementspublikummet i utgangspunkt tyder på. Selv om teatret ikke var lukket for personer i lavere sosiale sjikt som ønsket å utvide sin horisont eller bare more seg, var tilgangen betinget av at disse bokstavelig talt kjente sin plass.

15.3.2. Stollek i benkeradene

At det eksisterte en intern ranginndeling blant det faste abonnementspublikummet ble slått fast allerede i januar 1805, altså etter vel ett års drift. Da skrev direksjonen: “I Henseende til Billetternes Uddeling - har Direktionen troed det rigtigt: at de Subskribentere, som til Indretningen have skienket overordentlige Bidrage, maatte (naar de fandt for godt) faae Billetter til anden Etage”.²¹⁰ En viss andel av billettene til losjene ble altså nesten helt fra begynnelsen et privilegium for teatrets mest generøse mesener. De øvrige billettene hadde hittil vært prøvd vekselvis fordelt mellom de øvrige abonnentene, “efter Bedste Skiønne”.²¹¹ Samme annonsetekst viser imidlertid at det var mange som gjerne ville være privilegerte:

Men da nogle af de almindelige Subskribentere, i den senere Tid, tildeels paa en uartig Maade, har anseet sig berettiget til Præference - saa kiender Direktionen nu ingen bedre Maade til at hæve Misforstaaelsen - end ved at overlade til vedkommende Selv, at afgjøre samme ved Billetternes Betaling.²¹²

Enkelte av publikummerne hadde altså overtrådt uskrevne sosiale regler og oppvist “uartighed” for å sikre seg de ettertraktede plassene. Også i forhold til det ordinære publikummet var det derfor nødvendig for direksjonen å bedrive “oppdragelse”.

²¹⁰ Ibid., No. 3, 08.01. 1805.

²¹¹ Ibid.

²¹² Ibid.

Løsningen for å fordele billettene på en tilsynelatende rettferdig måte skulle være at de som ønsket plass oppe, betalte en tilleggsavgift når de hentet billettene. Det ser imidlertid ut til at heller ikke denne løsningen falt i smak. Allerede etter et par måneder presiserer direksjonen at:

For saavidt muelig at avitere Misnøie – og paa det Ingen, med Grund, skal kunde sige sig ved Billetternes Uddeling at være fornærmet, har Direktionen besluttet: at naar undtages den Plads som udfordres for dem som have givet overordentlig Bidrage til Indretningen – saa bliver fra nu af Billetterne til alle øvrige Pladser i 2den Etage uddeelt til Subskribenterne, i sin Tid efter Nummer.²¹³

Dermed ble det innført et komplekst system hvor man både delte publikum etter nummer mellom første og andre forestilling, og i tillegg sirkulerte hvem som fikk adgang til losjene, etter et slags rettferdighetsprinsipp. Dette systemet ser ut til å ha vedvart i hvert fall et års tid.²¹⁴ Det er påfallende at enkelte blant publikum ser ut til å ha foretrukket et mer rigid, men absolutt rettferdig system fremfor et hvor det var mulig å sikre seg bedre billetter mot høyere pris. Det er likevel vanskelig å si om den negative reaksjonen skyldes et slags likhetsideal eller snarere frykten for å bli forfordelt (få mindre enn andre). Antydningen om en “fornærmet” reaksjon kan muligens tyde på det siste, snarere enn det første. Uansett fortelles det om en forventning blant publikum om at ingen som ikke var soleklart berettiget (som de “overordentlige” giverne) skulle oppnå goder som ikke var tilgjengelig for andre, en forventning som igjen kan ses på bakgrunn av en form for borgerlig selvhevdelse og identitetsdannelse.

15.3.3. “Da Pladsen er meget indskrænket”

Hvor stort var teatret i Daniel Lunds gård? Dette er en diskusjon som på sett og vis ble innledet allerede i 1806, uten at vi trolig noen gang vil få svaret endelig avklart.

Anslagene blant teaterhistorikere har variert fra 100 plasser til 300.²¹⁵ Denne diskusjonen, og de kildene som i noen grad kan bidra til å kaste lys over spørsmålet,

²¹³ Ibid., No. 23, 19.03. 1805.

²¹⁴ Da høstsesongen 1806/07 ble innledet i oktober, nevnte ikke annonsen noen fordeling av billettene mellom parkett og losjer. Ibid., No. 80, 07.10. 1806. Det er uvisst om dette betyr at systemet nå var så godt innarbeidet at det ikke lenger måtte kumngjøres i hvert tilfelle, eller om det tvert imot var blitt så komplekst at man oppga praksisen til fordel for en annen, ukjent løsning. Den siste annonsen som tilkjenner plassering i 2. etasje ble trykket i ibid., No. 14, 18.02. 1806.

²¹⁵ Bø, “Trondhjems teater: Bidrag til dets historie 1803–1911 [II]”; Ansteinsson, “1803: et merkeår i norsk teaterhistorie”, 283.

bidrar i seg selv til innsikt i teaterpraksisen og forholdene generelt, og er derfor verdt å gå inn i. Det er generell enighet om at Det forenede dramatiske Selskabs teater i Lohrmanns gård ikke var stort; 140 publikummere er det høyeste anslaget man med noen rimelighet kan foreta. Når Det forenede dramatiske Selskab valgte å spille alle sine veldedighetsforestillinger i Det offentlige Theater, var det etter all sannsynlighet fordi flere publikummere fikk plass der.

I interessentskapets annonser beskrives flere ganger plassen i teatret som “indskrænket”, eller til og med “meget indskrænket”.²¹⁶ I 1806 oppsto en avispolemik i forhold til de forventede inntektene til fattigkassen fra en teaterforestilling som ble holdt i Det offentlige Theater av den tilreisende teatermannen Joseph Legat med familie. I denne forbindelse hevdet *Adresseavisens* redaktør Willum Stephanson at “Loger og Parterret rummer nesten 300 mennesker”.²¹⁷ Politimester Jan Blom, som på dette tidspunkt var en av interessentskapets direktører, trakk i sitt svar denne påstanden i tvil: “Runner Huset ogsaa det Antal af Mennesker?” – uten selv å oppgi noe alternativt antall.²¹⁸ Det siste kan i og for seg tyde på at Blom ikke var veldig tett involvert i driften av teatret.

Et annet, indirekte anslag finnes i dagboksnotegnelsene til William Allingham i forbindelse med at han overvar den private oppsetning av Kotzebues *Epigrammet* i Det offentlige Theater i april 1807, som ble etterfulgt av et ball hos grev Carl von Schmettow.²¹⁹ Det er nærliggende å tro at det var ønsket om plass til flere gjester som fikk von Schmettow-familien til å velge dette teatret. William beskrev teaterrommet denne kvelden som “very full.”²²⁰ Han dro ikke selv til ballet, men rapporterte dagen etter at “There were 260 persons invited to the Greve last night”.²²¹ Dermed har han muligens også gitt et implisitt anslag over teatrets størrelse. Hvis gjestene ved ballet var de samme som hadde trengt seg sammen i teatret, kan det altså ha rommet mer enn 250 personer. Dermed har vi et “historisk anslag” på 260–300 plasser.

²¹⁶ Se for eksempel *Adresseavisen*, No. 6, 19.01. 1808.

²¹⁷ *Ibid.*, No. 54, 08.07. 1806.

²¹⁸ *Ibid.*, No. 56, 15.07. 1806.

²¹⁹ Allingham, “Tronhiem i Norge”, 30.04. 1807; *ibid.*, 01.05. 1807.

²²⁰ *Ibid.*, 30.04. 1807.

²²¹ *Ibid.*, 01.05. 1807.

I sin hovedfagsoppgave *De eldste norske teaterbygg fra 1800 til 1839* tar Eivind Hokstad utgangspunkt i ildstedskattens takster for Daniel Lunds gård fra 1811 for å beregne teatrets størrelse og publikumskapasitet.²²² Taksten sier ikke noe om et teater, men ut fra angivelser av de ulike rommenes mål, konkluderer Hokstad med at scenen mot Prinsens gate var 10 alen bred og 8 alen dyp (6,3 x 5 meter), og at parterret var på 10 ganger 17 alen (6,3 x 10,7 meter). Fratrukket plass til orkesteret og en trappeoppgang, mener han at den gjenværende gulvflaten var på ca. 53 m². Ut fra et anslag på 3 tilskuere per m² slutter Hokstad at parterret kan ha tatt 159 sitteplasser. Ut fra et anslag om at galleriet tok 40–50 personer, konkluderer Hokstad med at teatret totalt rommet ca. 200 personer.²²³

Hokstads anslag om kapasiteten i 2. etasje har han fra Liv Jensson, som baserer seg på interessentskapets avisannonser fra 1805/06. Her ble det kunngjort hvordan de serienummererte abonnementsbillettene skulle fordeles mellom de to forestillingene og mellom parterre- og losjeplasser. Ved å telle intervallene mellom de angitte serienumrene, konkluderte hun med at "losjene rommet 40–50 tilskuere, og mer enn 150–200 personer kan neppe ha fått plass ved en forestilling."²²⁴ Dette anslaget er altså litt i underkant av Hokstads, og en god del lavere enn Stephansons anslag fra 1806.

Hvis man tar tallene nærmere i øyesyn, kan Jenssons tall umiddelbart synes riktige. I en tilfeldig valgt annonse fra april 1805 var totalt 191 abonnenter fordelt på første og andre forestilling: henholdsvis nr. 41–134 til første forestilling (til sammen 94 abonnenter) og nr. 1–40 og 135–191 (til sammen 97) til andre forestilling.²²⁵ Av disse skulle nr. 93–134, tilsammen 42 abonnenter, sitte i 2. etasje til første forestilling, og nr. 135–171, til sammen 37, til andre forestilling. Det var altså litt under halvparten av det totale antallet abonnenter som fikk plass i 2. etasje. (De resterende 112 abonnentene ble plassert i 2. etasje ved andre forestillinger, etter et ikke umiddelbart gjennomskuelig rotasjonssystem.) I tillegg kom et ukjent antall løssalgsbilletter til parterret. Løssalgsbillettene gjør det vanskelig å fastsette størrelsesforholdet mellom første og andre etasje særlig presist, ut over at det altså var plass til flere nede enn oppe.

²²² Hokstad, "De eldste norske teaterbygg" 169–171.

²²³ Ibid., 171; Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 64.

²²⁴ Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 64.

²²⁵ *Adresseavisen*, No. 27, 02.04. 1805.

Det som først og fremst gir grunn til å stille spørsmål ved Jenssons regnestykke, er det faktum at antall abonnenter tilkjent plass i losjene varierte fra gang til gang, med 31 abonnenter som det laveste registrerte antallet, og 49 som det høyeste i sesongen 1805/06.²²⁶ Denne variasjonen er så vidt stor at den fremstår som pussig, særlig med tanke på hvor ettertraktet disse plassene var. Det samme gjelder det faktum at abonnentgruppen som helhet ikke alltid ble delt “på midten” mellom første og andre forestilling. Delingen fremsto ofte som skjev, med et større antall abonnenter til den ene forestillingen enn den andre. Både denne uforklarte skjevdelingen, samt Jenssons relativt lave totalanslag, kan ses som en støtte til Ansteinssons påstand om at ett abonnement ikke nødvendigvis betød én person.

Ansteinsson fordoblet simpelthen antall abonnenter og konkluderte med at abonnementspublikummet utgjorde “kanskje henimot 400 personer.”²²⁷ Medregnet de overordentlige givene og løskjøpsbilletter, mente hun at det totale publikumsgrunlaget (generalprøven ikke medregnet) var på nærmere 600 personer. Dette antallet, fordelt på to forestillinger, ligger innenfor rammene av det “historiske” anslaget. En systematisk fordobling, hvor ett abonnement tilsvarer to sitteplasser, forklarer imidlertid ikke de påviste “skjevfordelingene”. En mulig forklaring kan være at antall abonnenter fluktuerte, slik at det til enhver tid kunne “mangle” abonnenter i de oppgitte seriene av billettnumre. Det er imidlertid også mulig å tenke seg en ordning der noen abonnenter hadde reservert én plass, noen to og noen tre, og så videre. Dette kan forklare “skjevfordelingene” som et resultat av rotasjonen av serienumre, hvor antall abonnenter og det eksakte antallet publikummere ikke nødvendigvis hadde en fast korrelasjon.

Ut fra antakelsen om at det gikk flere enn én publikummer per abonnent, bør Hokstads anslag på i overkant av 200 publikummere trolig utvides noe. Anslaget på 3 publikummere per m² lar seg uansett vanskelig etterprøve. Uten at det er mulig å endelig fastsette Det offentlige Theaters totale kapasitet, synes det rimelig å ta utgangspunkt i at teatret kunne romme et publikum på omkring 250 tilskuere før det ble oppfattet som ubehagelig fullt.

²²⁶ Ibid., No. 2, 07.01. 1806; *ibid.*, No. 89, 05.11. 1805.

²²⁷ Ansteinsson, "1803: et merkeår i norsk teaterhistorie", 283.

15.4. Opptredende

Eli Ansteinsson tok det for gitt at skuespillermiljøet ved Det offentlige Theater sprang ut av kreftene bak Halle-teatret, som ifølge Hornemann var anført av parykkmaker Christian Halle, hans kollega Johannes Stubbendorff og blikkenslager Jens Flindt.²²⁸ Også Hornemann ser ut til å være av denne oppfatning.²²⁹ Både de to teatrenes geografiske nærhet på Kalvskinnet og de personalmessige forbindelsene mellom parykkmaker- og gartnermiljøet gjør dette til en rimelig antakelse. I sin første omtale av Det offentlige Theater i *Dagen* skrev konrektor Bloch: "Skuespillerne ved det offentlige Theater [...] ere størstedelen af Haandværkerne [sic]. Nyligen opførtes Skuespillet, *Korsikanerne*, hvor en Parykmagermester udmærkede sig som Helten *Pompiliani*."²³⁰ Hornemann identifiserte rolleinnehaveren som Johannes Stubbendorff (Stuendorf).²³¹ Det kan imidlertid også dreie seg om Halle selv, skjønt aldersmessig virker Stubbendorff mer sannsynlig i rollen som Pampiliani. Blochs opplysning om en parykkmakermester ser altså ut til å styrke oppfatningen om at det fantes en forbindelse mellom Halle-miljøet og skuespillerne ved Det offentlige Theater.

Både Hornemann og Jensson samlet inn opplysninger om skuespillerne ved Det offentlige Theater, og Jensson har gitt en oversikt over personer som kan knyttes til forestillingene.²³² Denne bekrefter at de fleste kan plasseres i kategorien "håndverkere" slik Bloch hevdet, skjønt det også finnes funksjonærer og handlende blant dem. Kvinnene er ikke registret av Jensson med yrkesbetegnelser, men var gjennomgående døtre eller hustruer innen de samme yrkesgruppene. Et unntak er Ericha Rotvold (1788-1867), som skal ha vært tjenestepike.²³³

Et hittil lite påaktet moment er de relativt mange barnerollene i repertoaret. Hittil har ingenting vært kjent om barneskuespillerne. En bitte liten opplysning finnes imidlertid i den tidligere nevnte erindringen av sorenskriver Mons Lie. I opptegnelsen omtaler han noen oppsetninger i "Lunds Theater". Enkelte opplysninger er ikke kommet med

²²⁸ Ibid.

²²⁹ På det allerede omtalte, løse notatarket skriver Hornemann om Halle-teatret: "de spillede til 1802 i dette Theater. Saa fik de Parykmager D. Lund til at indrede Theater i sit Hus." Johan Hornemanns arkiv, SAT/PA-0175.

²³⁰ Bloch, *Dagen*, "Tillæg", 31.12. 1803.

²³¹ Hornemann, "[Udkast]", 26:3.

²³² Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 152-156.

²³³ Ibid., 65.

i Ole Øisangs gjengivelse, men finnes i den tidligere gjengivelsen i *Adresseavisen*. Her står det bl.a.: "Jeg minnes at 'Freias Alter' opførtes med salmaker Minne. Erika Rotvold og hennes mann Jonas Smidt spilte også i 'Freias Alter'. Jeg og noen andre gutter deltok som skolebarn, mens Minne sang ... (sangens navn er vanskelig å tyde.) [*Adresseavisens* anm.]"²³⁴ Sitatet viser altså at den tidligere teaterdirektøren Mons Lies barnebarn, den senere sorenskriver ved samme navn, var blant barna som medvirket i denne forestillingen i 1814. Det er utvilsomt behov for mer forskning på de personalmessige aspektene ved Det offentlige Theater, og på sosiale sammenhenger i forhold til teatrets virksomhet og samfunnsmessige funksjon.

Det er en etablert oppfatning at skuespillerne var lønnet av interessentskapet.²³⁵ Det finnes riktignok ikke konkrete kilder til hva slags ansettelsesforhold eller lønningssystem som eksisterte.²³⁶ I en amonse for en veldedighetsforestilling ble skuespillerne omtalt som "Det Personale, som assisterer med at spille paa det offentlige Theater her i Byen".²³⁷ Formuleringen kan tyde på at skuespillerne fikk betalt. Et viktig moment i denne oppfatningen er de mange benefisene, hvor inntekten gikk til en av skuespillerne. Dette viser at de ikke hadde innvendinger mot å spille for penger, det vil si for egen vinning. Det er likevel enighet om at de ikke levde av innsatsen ved teatret, men også opprettholdt sitt vanlige virke. De kan dermed kalles delprofesjonelle eller semi-profesjonelle, i den forstand at de opptrådte offentlig for betaling, samtidig som den teaterrelaterte virksomheten neppe var definerende for deres sivile stilling forøvrig. Ikke desto mindre utgjorde disse skuespillerne Norges første fastboende, begynnende profesjonaliserte skuespillerensemble.

Det er et interessant moment at skuespillerne ved teatret trolig var kjent for mange av publikummerne i andre sosiale funksjoner: "de [...] skulde have sit vanlige borgerlige

²³⁴ Lie gjengitt i *Adresseavisen*, Nr. 264, 11.1. 1933. Mons Lies opplysninger om rollebesetningen i *Freias Altar* er ikke blitt registrert av Liv Jensson. Det er her verdt å legge merke til at Erika Rotvold fortsatte som skuespiller på Det offentlige Theater også etter at hun giftet seg, og at hennes mann kjenner Jonas Smidt, senere arkivdirektør i Det forenede dramatiske Selskab, også opptrådte på dette teatret. Muligens kan dette knyttes til at forestillingen var en benefis for stadsmusikus Andreas Berg.

²³⁵ "Stykkene udførtes sædvanligvis af et fast Personale der halvt gjorde sig sin Skuespillerstilling til Levevei." Hornemann, "[Udkast]", 26:2.

²³⁶ Ansteinsson refererer til "Et spesielt avisinserat, som [...] kan tyde på at skuespillerne gasjertes pr. skuespilloppførelse, og mon ikke gradert etter rollenes størrelse." Ansteinsson, "1803: et merkeår i norsk teaterhistorie", 290. Hun mener dessverre også at inseratet er for omfattende til å gå inn på, og oppgir ingen kilde.

²³⁷ *Adresseavisen*, No. 12, 09.02. 1808.

Erhverv.”²³⁸ De var hverken tilreisende fremmede eller profesjonaliserte kunstnere, med disses stigma av sosialt utenforskap. De inngikk i alminnelige yrkesgrupper og familier og tilhørte byens lavere, men respektable borgere, som publikum kunne tenkes å ha omgang med i andre sammenhenger. Trolig hadde dette innflytelse på hvordan de ble oppfattet i sine roller, og på resepsjonen av forestillingene. Slik bør også Det offentlige Theater, i likhet med dilettantforestillingene, forstås ut fra forutsetningen om en situert resepsjon.²³⁹

I sin aller første annonse var interessentskapets direksjon opptatt av hvordan skuespillerne ville bli oppfattet av publikum. Dette kommer frem i følgende passasje i annonsen:

da Skuespillerne ere nye Begyndere, hvoraf man ei kan vente Fuldkommenhed, saa haaber vi, at Tilskuerne bivaaner Skuespillet med skaanende Overbærelse af muelig indtræffende Mangler. Skulle ellers Skiønnere af Komedier bag efter ville have den Godhed at gjøre os opmærksomme paa en eller anden Feil, da vil saadanne venskabelige Erindringer være os kierkomne, ligesom vi og efter Muelighed vil søge at redressere samme.²⁴⁰

Denne ydmyke kommentaren er delvis en bekreftelse på skuespillernes manglende profesjonelle erfaring. I tillegg kan den anvendes som et argument mot Hornemanns oppfatning av at Strömberg var involvert i instruksjonen ved teatret. Hvis dette var tilfellet, ville direksjonen da hatt behov for å etterlyse hjelp fra tilfeldige “Skiønnere af Komedier”? Ville Strömberg som en erfaren teaterleder (han hadde vært teaterdirektør i Nyköping) ha ønsket noen slik innblanding? Henvendelsen til “skjønnerne” kan snarere tyde på at kreftene som sto bak instruksjonen (sekretær Bech?) også selv var oppmerksom på egen uerfarenhet. På den andre siden har teaterhistorikeren Gösta M. Bergman påpekt hvordan et teater på denne tiden ikke var noen lukket enhet, men at også profesjonelle skuespillere i fraværet av en allmektig regissør var “henvisad till den ömsesidiga konsulteringen aktörerna imellan, till författarens och de tjänstvilliga comaisseurernas vinkar och råd.”²⁴¹ Det kan altså se ut

²³⁸ Hornemann, "Norges første nationale Scene II".

²³⁹ Se avsnitt 12.5.

²⁴⁰ *Adresseavisen*, No. 99, 13.12. 1803.

²⁴¹ Gösta M. Bergman, *Regihistoriska studier*, vol. IX (Stockholm: P.A. Norstedt, 1952), 31.

som om interessentskapet selv tok initiativ til en slik direkte utveksling mellom produksjonsapparatet og publikum.

Ifølge Hornemann fikk skuespillerne ellers undervisning i sang av stadsmusikus Peter Eberg.²⁴² Han skal også ha ledet teatrets orkester sammen med sine egne læregutter. Disse hadde musikken som levebrød, og fikk ifølge Hornemann betalt per forestilling.²⁴³ Han nevner imidlertid også flere diletstantmusikere som skal ha bistått ved forestillingene, hvorav noen også er assosiert med Det forenede dramatiske Selskab.²⁴⁴

Det eneste kjente øyenvitnet som har beskrevet forestillinger ved Det offentlige Theater i perioden før 1814, er William Allingham. Han uttaler seg om skuespillerne ved to anledninger vinteren 1807; ved oppsetningen av *Epigrammet* i januar og *De to Brødre* i februar. Sistnevnte innførsel later ikke til å ha vært kjent av tidligere teaterhistorikere. I puslespillet om Det offentlige Theaters historie er disse innførselene små, men interessante brikker. Om fremføringen av *Epigrammet* skriver William: "it is a most excellent Commedi, & I think they performed it better than any I have seen of the foregoing in Trondhiem", før han går over til å rose dekorasjonene.²⁴⁵ Jeg forstår utsagnet som at han syntes skuespillerprestasjonene var de beste han hadde sett hos ensemblet hittil. En måned senere skrev han om *De to Brødre*, også av hans yndlingsdramatiker Kotzebue: "it was tolerably well done, & they are very much improved, since the time I saw them first."²⁴⁶ Vi vet ikke når William første gang overvar en forestilling ved teatret, men han kom til Trondhjem i juni 1805, altså halvannet år tidligere.²⁴⁷ Williams begeistring er vanskelig å vurdere i ettertid. På den ene siden lar han seg ofte rive med av entusiasme. På den andre siden var han på ingen måte noen ukritisk observatør, og vurderingen av teatrets skuespillere fremstår konsistent. Det er altså tenkelig at skuespillerne hadde hatt en bratt læringskurve siden høsten 1805.

²⁴² Hornemann, "[Udkast]", 26:4. Eberg skal for øvrig også ha komponert musikk til minst én av Det offentlige Theaters oppsetninger, nemlig syngestykket *Freias Altar* av Oehlenschläger, som ble fremført som benefise til Ebergs etterfølger som stadsmusikus, Andreas Berg. *Ibid.*, 35:1.

²⁴³ Hvis opplysningen om at musikerne fikk betalt per forestilling er korrekt, kan dette selvsagt også tenkes å gjelde for skuespillerne. Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 66.

²⁴⁴ Hornemann, "[Udkast]", 26:4.

²⁴⁵ "they had also [a] very handsome Scenery!" Allingham, "Tronhiem i Norge", 08.01. 1807.

²⁴⁶ *Ibid.*, 13.02. 1807.

²⁴⁷ Allingham og Lie, "Av nogen dagboksoptegnelser", 79.

15.5. Forestillinger, benefiser og veldedighet

Fordi Det offentlige Theaters produksjoner ble annonsert i avisen, er nesten hele repertoaret og tidspunkter for forestillinger kjent. I de følgende vil jeg oppsummere noen generelle funn uten å henwise til enkeltannonser, da dette ville blitt svært omfattende. I årene frem mot 1814 spilte teatret gjennomgående mellom fem og ti produksjoner hver sesong, som vanligvis begynte i oktober og ble avsluttet i mai eller tidlig juni. Forestillingene begynte normalt klokka 18:00, mens dørene ble åpnet en time tidligere. En teaterkveld besto enten av ett helaftens skuespill, eller av et sammensatt program bestående av to énaktere. En generalprøve med to etterfølgende hovedforestillinger var det vanligste mønsteret, normalt lagt til ukedagene tirsdag-fredag. Mens det i de første par årene gjennomgående ble gitt to forestillinger av hver produksjon, med tilføyelse av en offentlig generalprøve fra 1805, ble det i årene 1810-1814 gitt opptil fire forestillinger av hver produksjon, generalprøven inkludert. Publikumstilstrømningen ser altså ikke ut til å ha avtatt i krigsårene. Målt i antall abonnenter nådde tilstrømningen snarere et toppunkt i sesongen 1813/14, med 200 abonnenter, og i begge de to siste krigssesongene, 1812/13 og 1813/14, ble det oppført ti produksjoner.

Krigsutbruddet i 1807 påvirket likevel antall produksjoner. I alt 9 produksjoner var blitt spilt i sesongen 1806/07. I sesongen 1807/08 ble det derimot bare spilt én oppsetning i høstsesongen og tre i løpet av etter vinteren, hvorav to av skuespillene hadde vært satt opp tidligere. I den følgende sesongen, 1808/09, ble det spilt to produksjoner i desember, begge satt opp tidligere, og i vårsemesteret bare én oppsetning: en dobbeltforestilling med to kortere stykker, som riktignok var nye. Deretter tok aktiviteten seg gradvis opp igjen. Ellers kan det se ut til at repertoaret i krigsårene gjenspeiler variasjonene i kontakt med omverdenen. Ved krigsutbruddet satte engelskmennene i gang en omfattende blokade av dansk-norske skip.²⁴⁸ I sesongene 1807/08, 1808/09 og 1809/10 kommer dette til syne gjennom at det kun ble spilt stykker trykket før krigsutbruddet (senest i 1806). Fra og med høsten 1810 ble det imidlertid spilt stykker trykket i krigsårene 1808 og 1809, og utover i krigsårene kom det jevnlig nyere stykker. En medvirkende årsak til dette kan ha vært at Frederik 6.

²⁴⁸ Mykland, *Fra Søgaden til Strandgaten: 1807-1880*, III, 38.

sommeren 1809 godtok at norske skip gikk i fart med engelske lisenser. Sommeren 1810 gikk skipstrafikken igjen ut og inn av Trondhjems havn med trelast og korn.²⁴⁹

De fleste forestillingene var regulære abonnementsforestillinger. Etter hvert ble det imidlertid gitt stadig flere benefiseforestillinger for teatrets skuespillere. Det meste av vårsesongen 1814 besto for eksempel av benefiser. Dette kan ha sammenheng med at sekretær Bech var på vei ut av direksjonen, og at skuespillerne var blitt mer eller mindre overlatt til seg selv.²⁵⁰ Den viktigste forskjellen i prosedyrene mellom benefiser og regulære forestillinger later til å være at benefisianten selv rykket inn ammonsens, og at billettene kunne fås kjøpt hjemme hos vedkommende.²⁵¹

I krigsårene ble det for første gang også spilt veldedighetsforestillinger. I 1808 satte "Personalet" ved det offentlige Theater opp lystspillet *Gulddaasen* av Oluf Olufsen til inntekt for de fattige.²⁵² Ordlyden i ammonsens gjør det klart at skuespillerne selv tok initiativet og valgte stykke til oppsetningen, og at direksjonen "med Fornøielse" bifalt prosjektet.²⁵³ I 1813 ble det gitt en veldedighetsforestilling ved Det offentlige Theater, "til Bedste for fattige Sengeliggende".²⁵⁴ Også etter 1814 ble det gitt et par veldedighetsforestillinger. Medvirkningen i veldedighetsforestillinger kan ha vært en måte for Det offentlige Theaters personalet å markere sitt patriotiske, og dermed borgerlig respektable, sinnelag på. Tidene var vanskelige, og skuespillerne neppe velhavende. Ved å bidra med penger til de mange virkelig nødlidende, demonstrerte de både sin egen tilhørighet til det borgerlige samfunn og teatrets direkte og moralske nytteverdi. Det er også verdt å legge merke til at personalet ved Det offentlige Theater var først ute med slike forestillinger, nesten ett år før Det forenede dramatiske Selskab.

²⁴⁹ Ibid., 43-44.

²⁵⁰ Høsten 1814 ble det ikke spilt forestillinger på Det offentlige Theater, og våren 1815 var alle oppsetninger så nært som den første benefiser. Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 237-238.

²⁵¹ Se for eksempel benefise for madamene Bøyesen og Walseth, *Adresseavisen*, No. 29, 10.04. 1807.

²⁵² Ibid., No. 12, 09.02. 1808.

²⁵³ Interessentskapets direktør Bech var for øvrig også en aktiv hjelper da det ukjente "Selskab av Liebhabere" satte opp *Sandhed har Løn* til inntekt for byens fattigvesen. Ibid., No. 2, 04.01. 1811; ibid., No. 21, 13.03. 1812. Bechs navn var ofte fremme i forbindelse med veldedig arbeid. Ved H.C. Knudsens forestillinger i Trondhjem høsten 1813 var det Bech som mottok pengene som skulle deles ut til de fattige. Han satt også i direksjonen for den såkalte Enkekassen. Ibid., No. 89, 05.11. 1813.

²⁵⁴ Ibid., No. 40, 18.05. 1813.

15.6. Repertoaret

Ut fra annonsene ble 83 skuespill satt opp av Det offentlige Theater én eller flere ganger i perioden 1803–1814, benefiser og veldedighetsforestillinger inkludert. Repertoaret skiller seg ikke nevneverdig fra repertoaret til Det forenede dramatiske Selskab, og noen stykker ble satt opp av begge grupper. Repertoaret er typisk for perioden, og omfatter med unntak av Holberg vesentlig stykker som var blitt trykket på dansk i løpet av de siste 10–20 år. Det var dermed et tidsaktuelt repertoar som gjenspeilte rådende europeisk smak. Tysk dramatikk var sterkt representert, fremfor alt ved August von Kotzebue og August Wilhelm Iffland, i tillegg til franske stykker. Det var også et relativt stort innslag (14 skuespilltitler) av dansk-norske dramatikere. Ut over Holberg, Oehlenschläger og Olufsen ble bl.a. Enevold de Falsen, Johan Ludvig Heiberg, Thomas Thaarup og Knud Lyne Rahbek spilt. Repertoaret består av ulike dramatiske og komiske sjangre; bare ett stykke er et sørgespill (*Julius von Sassen* av Heinrich Zschokke, som for øvrig har lykkelig utgang). Generelt var repertoaret preget av klassisistisk inspirerte komedier og borgerlig drama med handling og personer i et skjæringspunkt mellom adelig og borgerlig miljø og idealer.

15.7. Dannelse til publikum

Kan Det dramatiske Interessentskab forstås som et direkte uttrykk for opplysningens idealer og som et demokratiserende samfunnsprosjekt, slik Ansteinsson hevdet?

Vi kan anta at teatrets regulære publikum besto av representanter for høyere samfunnslag; mennesker som hadde råd til billetten, som disponerte over visergutter og kanskje eide hest og vogn. At tjenere fikk adgang til generalprøven kan selvsagt oppfattes som et bidrag til "folkeopplysning" og spredning av kulturelle goder. Men denne adgangen kan også primært ha vært økonomisk motivert. Teatrets praksis bekreftet etablerte sosiale skranker ved å skille herskap fra tjenere, voksne fra barn, og tjenestekvinner fra menn. Prisdifferansen mellom de foretrukne og mindre attraktive plassene bidro også til en sosial differensiering i teatret. Slik skiller ikke

interessentskapets teater seg fra andre offentlige teatre i Europa i perioden.²⁵⁵

Praksisen med redusert pris på generalprøvene førte likevel til at et bredere utvalg av befolkningen fikk se forestillinger. Det skal derfor ikke utelukkes at disse slik ble en del av etableringen av byens publikum, i utvidet betydning.

Samtidig var teatrets virksomhet preget av en "oppdragelsesprosess" rettet både mot det borgerlige publikummet og generalprøvepublikummet. Oppdragelsen interessentskapet utøvde gjennom annonsetekstene kan forstås som ledd i en sosialisering hvor skikk og bruk i offentligheten ble innført og innskjerpet. Reglene som skulle læres og overholdes var spesifikke for teaterkonteksten, men kan samtidig ses på som en oppdragelse til omgang i det offentlige rom. Det er imidlertid tvilsomt om en slik oppdragelse opprinnelig var en del av direksjonens program; snarere later enkelte av annonsetekstene til å gi uttrykk for frustrasjon over publikums oppførsel. Oppdragelsen kan dessuten ha vært tosidig – samtidig som direksjonen irettesetter publikum, virker det som om de stadige endringene av systemet for fordeling av billetter også var ledd i et forsøk på å blidgjøre publikum. Slik sett utøvde abonnentene en form for forbrukermakt, satt opp mot direksjonens kulturelle autoritet.

Om deisen "Gavnlig Moro" er korrekt, kan dette forstås som et uttrykk for at Det offentlige Theaters direksjon ønsket å knytte seg til en etablert forståelse av teatret som en dannende, og dermed samfunnsnyttig institusjon. Dette inntrykket blir bekreftet gjennom veldedige teateroppsetninger. Begge fungerte som en legitimering av teatret, som trolig bidro til å beskytte det fra kritikk. Det samme gjelder det "godkjentstempel" som implisitt oppsto både gjennom direksjonens sterke oppvisning av solide embetsmenn, samt støtte fra ledende skikkelser i det øvre borgerskap, "toppet" av stiftamtmann Adellers generøse bidrag.

Det offentlige Theater fremstår slik som et bidrag til en (patriotisk) dannelsesprosess. Teatret var imidlertid neppe ment som demokratisk "folkeopplysning" i det 20. århundrets forstand. Det var først og fremst *borgerne* som skulle dannes, til et opplyst og veloppdragent publikum. Jeg forstår derfor Det dramatiske Interessentskaps teaterdrift som ledd i et generelt borgerlig dannelsesprosjekt.

²⁵⁵ I Det forenede dramatiske Selskabs lover fra 1815 heter det: "Pladserne i Loge og Parterre ere uden Forskjel bestemte for Fruentimmer og Mandfolk, efter enhvers Behag." *Love* [1815], § 83. Her var de ulike plassene altså ikke rangdelte, noe som uttrykker den interne likestillingen medlemmene imellom.

Kapittel 16. Småbyteater og storpolitikk: Sesongen 1813/14

Krigen nådde Danmark-Norge sensommeren 1807 etter engelskmennenes flåteran. Våren 1808 gikk helstaten dessuten til krig mot Sverige som ledd i forpliktelsene overfor sine allierte, Frankrike og Russland. Trønderske styrker ble involvert i trefninger i Rørosområdet, men de reelle krigshandlingene foregikk på Østlandet. Den norske innsatsen ble ledet av den danske prins Christian August av Augustenborg (1768–1810), kommanderende general sønnenfjells og formann i den norske regjeringskommisjonen.²⁵⁶ Krigshandlingene ble snart til en stillingskrig, og i 1809 oppsto den pussige situasjonen at Sveriges trone ble stående tom, og den populære danske prins Christian August ble valgt til tronfølger. I desember ble det til slutt inngått en fredsavtale mellom Sverige og helstaten.²⁵⁷ Da var det imidlertid blitt synlig for flere at det endelige utfallet av krigen kunne bli at Norge måtte avstå til Sverige. Det fantes også sterke krefter som så for seg Christian August som konge i en union mellom Norge og Sverige. Dette ble aldri noen realitet; prinsen døde uventet, kort tid etter ankomsten til sitt nye fedreland.

Historikeren Knut Mykland fremhever at i løpet av krigsårene ble en generell misnøye med kongens sentralstyre i København synlig både i kjøpmanns- og embetsmannskretser.²⁵⁸ Den statspatriotiske gløden som krigsutbruddet først vakte til live skal i stigende grad ha blitt blandet med misnøye. Ifølge Mykland gikk det en skillelinje mellom de mest kongetro – med general von Krogh som den anførende – og den frittalende og markante biskop Peter Olivarius Bugge (1764–1849). Bugge så at bindingen til Danmark også hadde uheldige virkninger for Norge, og skal tidlig ha kommet i konflikt med von Krogh. I 1810 fikk Bugge støtte av den nye stiftamtmanden, grev Frederik Trampe (1779–1832). Trampe giftet seg med Amalia Ulrica von Schmettow samme år. Han ble dermed von Schmettows svigersønn, og gled slik nærmest selvfølgelig inn blant von Kroghs motstandere.

Opposisjonen mot styret i København skal ha eksistert i det øvre borgerskapet allerede i krigens første år, selv om dette bare kom sporadisk til uttrykk. Mostanden knyttet seg

²⁵⁶ Feldbæk, *Nærhed og adskillelse 1720–1814*, IV, 323.

²⁵⁷ *Ibid.*, 325–326.

²⁵⁸ Mykland, *Fra Søgaden til Strandgaten: 1807–1880*, III, 55–61.

til ulike pålegg og bestemmelser fra København, først og fremst i forhold til matforsyningen, men også i relasjon til forordninger som ser ut til å ha blitt opplevd som krenkelser av borgernes privatsfære.²⁵⁹ I de første krigsårene var forholdene likevel noenlunde levelige for trondhjemmerne, ikke minst fordi skipsfarten og korntilgangen til dels ble holdt oppe, blant annet gjennom engelske lisenser.²⁶⁰ Blant de allerede fattige var imidlertid nøden reell, og fra 1812 ble situasjonen betraktelig verre. Våren 1812 var bekymringen for forsynings situasjonen stigende. Etter noen år med lisenstid og bra tilgang på korn, stanset leveransene opp. Den såkalte provideringskommisjonens planer lot seg ikke gjennomføre; trondhjemmerne måtte klare seg selv.²⁶¹ I tillegg skulle sommeren 1812 vise seg å bli et uår.

Vinteren 1812/13 var nøden stor. Biskop Bugge ga følgende gruoppvekkende beskrivelse i et brev til prins Christian Frederik: "Vi opleve forfærdelige Tider. En af mine Venner fandt sidst paa Gaden en af Hunger besvimet Kone, med et diende Barn ved Brystet, der diede Blod. Det skrækkeligste er, at jo mere Elendigheden tiltager, jo større synes Ligegyldigheden at blive."²⁶² Flere ser ut til å ha delt biskopens oppfatning på dette punktet. Nøden ga nemlig også muligheter for profitt. Våren 1812 ble det utstedt en forordning om kontrollkommisjoner i alle byer som skulle foreta husundersøkelser for å motvirke smuglervirksomhet.²⁶³ Dette utløste sterke protester blant kjøpmennene, som opplevde denne og liknende reguleringer som inngrep i deres borgerlige rettigheter. Samtidig var både embetsmenn og bønder frustrerte over kjøpmennenes nådeløse prissetting.²⁶⁴ Matmangelen førte våren 1813 til tilløp til opprør, da en gruppe bønder trengte seg inn i kjøpmann Christian A. Lorcks brygge på jakt etter korn.

Dette er i korte trekk den historiske bakgrunnen for den spesielle teatersesongen 1813/14. I dette kapitlet vil jeg se nærmere på Det forenede dramatiske Selskabs aktivitet i årene under krigen og frem til denne sesongen, da selskapet tok de

²⁵⁹ I 1807 ble det utstedt et pålegg om sensur av alle utenlandsbrev, noe som skal ha blitt møtt med opprettelsen av et eget postsystem. Ibid., 58.

²⁶⁰ Ibid., 43.

²⁶¹ Ibid., 47-48.

²⁶² Peter Olivarius Bugge, "[Brev til Christian Frederik]" i *Fra Biskop Bugges Haand: Breve og Taler*, red. Daniel Thrap (Kristiania: P.F. Steensballe, 1886), 31.

²⁶³ Mykland, *Fra Søgaden til Strandgaten: 1807-1880*, III, 58.

²⁶⁴ Ibid., 49.

avgjørende initiativene som bragte virksomheten over i en ny fase. Det er særlig selskapets forhold til en sosial og politisk offentlighet – nasjonal og lokal – som her vil stå i sentrum. I innledningen erklærte jeg en ambisjon om å se på de teaterhistoriske forholdene i Trondhjem omkring 1814 i lys av de politiske begivenhetene og spenningen mellom helstatspatriotisk, norsk-nasjonal og lokal selvforståelse. Jeg spurte også om det kan trekkes forbindelseslinjer mellom byens borgerlige teaterpraksis og de politiske begivenhetene våren 1814. Denne avhandlingen representerer det første forsøket på en belysning av forholdet mellom Trondhjems tidlige teaterhistorie og 1814 som nasjonal hendelse.

Målt i antall abonnenter og forestillinger ved Det offentlige teater representerer teatersesongen 1813/14 et toppunkt, med 200 abonnenter og ti produksjoner. Teaterinteressen i byen var altså høy, og trolig voksende. Vårsesongen 1814 ble innledet med en oppsetning av *Den politiske Kandestøber*.²⁶⁵ Det kan synes ironisk at akkurat dette skuespillet, som latterliggjør småborgeres forsøk på å beskjefte seg med de store spørsmål, innledet vårprogrammet det året landets første demokratiske konstitusjon ble innført og snudde opp ned på etablerte politiske strukturer, slik at også deler av bondestanden og småborgerskapet fikk politisk stemmerett.

Skuespillerne i *Kandestøberen* i Trondhjem var imidlertid neppe å se hverken blant delegater på Eidsvoll eller i andre fora hvor de kunne få reell innflytelse. Anette Storli Andersen har pekt på at medlemmene i Det dramatiske Selskab i Christiania var sterkt representert på Eidsvoll og under de innledende forhandlingene.²⁶⁶ Også i Trondhjem var det ledende borgerlige miljøet i byen engasjert i forhold til landets politiske fremtid. Flere av disse kan knyttes til teatervirksomheten både i Det forenede dramatiske Selskab og i Det dramatiske Interessentskab, noe jeg vil komme tilbake til. Ut fra det empiriske materialet er det likevel først og fremst Det forenede dramatiske Selskab som vil stå i sentrum i dette kapitlet. Med utgangspunkt i et par spissformulerte synspunkter fra Hornemann og Ansteinsson, vil jeg se nærmere på teatervirksomheten i spennet mellom selskapelighet og politiske begivenheter. Finnes det noen forbindelse mellom politiske begivenheter og aktører og den lokale teatervirksomhetens tematiske, estetiske og organisatoriske aspekter omkring 1814?

²⁶⁵ Se kapittel 17.

²⁶⁶ Andersen, "Teatret og Riksforsamlingen i 1814", 281.

16.1. Selskapslek og dramatiske øvelser

Ansteinsson gjorde det klart at hun betraktet Det forenede dramatiske Selskabs virksomhet som en motesak, en "morsom og pikant selskapslek". Hun ville likevel ikke undervurdere den dannende virkningen teatervirksomheten hadde, men forsto trolig først og fremst dannelse som en form for *kultiverthet*.²⁶⁷ Hornemann slo på sin side fast at "Det forenede dramatiske Selskab har vistnok forøvrigt aldrig befattet sig med Politik, men var udelukkende anlagt paa Selskabelighed."²⁶⁸ Samtidig ser Hornemann at de politiske begivenhetene, ikke minst under prins Christian Frederiks besøk i Trondhjem i februar dagene i 1814, også hadde forbindelse til det ledende kjøpmanns- og embetsmannsmiljøet som omfattet mange av selskapets medlemmer.

Hvilken oppfatning hadde Det forenede dramatiske Selskab av seg selv og sin egen funksjon? Lovene av 1804 sier ingenting om selskapets formål eller selvforståelse, og annonsene er generelt kortfattede og forretningsmessige. I personstriden som oppsto mellom konstituert konrektor Bloch og regimentskirurg Steffens kort tid etter selskapets opprettelse, kom det imidlertid frem noe om medlemmenes selvopfatning. Bloch sendte altså inn et anonymt leserinnlegg i *Dagen*, som navnga prost Wille som direktør for Det forenede dramatiske Selskab og identifiserte prostinne Anna Dorothea i en syngerolle i *Henrich den Fierdes Jagt*.²⁶⁹ Etter at Bloch var blitt ekskludert fra Det forenede dramatiske Selskab, innlot Niels Christian Bang Steffens, selskapets konstituerte sekretær, seg på en utveksling med Bloch i *Trondhiems Budstik*. Steffens oppga Blochs eget avisinnlegg som årsak til eksklusjonen:

hvor iblandt andet ogsaa Selskabet omtaltes, ja endog nogle af dets Personale, samt deres Handlinger i Selskabet offentlig anføres, hvilket, da Selskabet er privat og hvad deri foretages kun skeer i den Hensigt, i en Kreds af Bekjendtere, at mere sig ved dramatiske Øvelser, er fornærmeligt for Samme.²⁷⁰

²⁶⁷ Ansteinsson, "1803: et merkeår i norsk teaterhistorie", 281–282.

²⁶⁸ Hornemann, "[Udkast]", 35:4.

²⁶⁹ Bloch, *Dagen*, "Tillæg", 31.12. 1803.

²⁷⁰ *Trondhiems Budstik*, No. 21, 1804. Gjengitt hos Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 31. Bloch hadde vistnok ellers gjort sitt beste for å sabotere selskapets øvelser, forstyrre "den almindelige Moroe", og i tillegg kritisert virksomheten i andre sammenhenger.

Blochs primære synd var altså at han hadde brutt de andre medlemmenes fortrolighet. Samtidig kommer Steffens med en slags formålserklæring for selskapet: at en privat krets av bekjente kunne more seg med dramatiske øvelser. Dermed plasserte selskapet seg selv og sin virksomhet innenfor en ramme av "private fornøyelser". Det selskapelige, sammen med det dannende, var åpenbart et viktig utgangspunkt, og internt ble virksomheten primært ansett som en estetisk-sosial aktivitet som ikke var ment for offentlighetens blikk. Denne selvforståelsen kan imidlertid ha endret seg noe over tid, ikke minst som et resultat av aktiviteten i krigsårene.

Den estetiske innsatsen hadde trolig tidlig følge av selskaperlig pregede aktiviteter. Allerede i leiekontrakten fra 1805 henvises det til at "det store Overværelse, forsynet med Kakkelovn, samt et lidet Kammer til Refraichissements Stue" ville være tilgjengelig for selskapet på forestillingsaftenerne, "til Conversation, Spiisning eller ved Dands om de til det sidste attraae det".²⁷¹ Allerede tidlig i selskaps historie ser det altså ut til at sosialt samvær eller *assembleer* etter forestillingene var en etablert praksis. Bevertningen ble besørget av Martha Johanna Lohrmann.²⁷² I januar 1815 kunngjorde selskapet at det etter forestillingen ville bli "Aftenspise og Dands i Selskabets Gaard", hvor man skulle tegne seg på forhånd hos "Selskabets Værtinde Madame sal Lohrmann".²⁷³ Dette var en fast foreteelse utover vårsemesteret. Ved avslutningen av vårsesongen 1815 ble det også holdt ball i Lohrmannsgården.²⁷⁴ I kjøpekontrakten fra 1811 kommer det for øvrig også frem at man hadde planer om å bygge en kjeglebane på Lohrmann-tomten. En slik aktivitet må også kunne forstås som et ledd i den selskaperlige virksomheten.²⁷⁵

Frem til krigen kjenner vi ikke til at selskapet spilte andre steder enn i Lohrmannsgården. Forestillingene her var i utgangspunktet bare tilgjengelige for medlemmene. Et mulig unntak er von Schmettow-familiens oppsetning av *Epigrammet* våren 1807, som *kan* ha inngått som en del av selskaps aktiviteter. Det

²⁷¹ "Leiekontrakt", Pantebok nr. 10, fol. 617, 1805. Gjengitt hos Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 68–69.

²⁷² Madam Lohrmann giftet seg med Johan Lohrmann i 1809, men er også nevnt i leiekontrakten under sitt tidligere navn, madam Børtning. Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 72.

²⁷³ *Adresseavisen*, No. 9, 31.01. 1815.

²⁷⁴ *Ibid.*, No. 31, 18.04. 1815.

²⁷⁵ "Salgskontrakt mellom Det forenede dramatiske Selskab og Johan Lohrmann", Pantebok nr. 11, fol. 420, 1811. Gjengitt hos Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 72. Kjeglebanen skal for øvrig ha vært registrert i en branntakstprotokoll fra 1817. *Ibid.*, 78.

store flertallet av publikummerne kan rent tallmessig likevel ikke ha vært medlemmer. En forestilling hvor gjestene var personlig invitert og etterpå var sammen på ball må imidlertid forstås innenfor en estetisk-sosial ramme som til dels tilsvarte selskapets ordinære virksomhet. Et annet sentralt poeng er at denne oppsetningen også demonstrerer at krefter innenfor dilettantteatret hadde begynt å benytte seg av teatret i Daniel Lunds gård så tidlig som i 1807.

16.2. Sosiale aktører

Med krigen kom en viktig endring i selskapets forhold til omverdenen. Et år etter at personalet ved Det offentlige Theater tok initiativ til en forestilling til inntekt for de fattige, annonserte Det forenede dramatiske Selskab i 1809 sin første veldedige forestilling. Dermed sluttet man seg til håndverkerskuespillernes patriotiske engasjement, og satte teatret inn i velgjørenhetens og samfunnets tjeneste i en estetisk-patriotisk virksomhet. Både formålet (de fraværende matrosers koner), og den offentlige fremføringen kan ses som tegn på en ny dynamikk mellom selskapet og bysamfunnet, hvor selskapet tok på seg rollen som sosial aktør. At det ble spilt i Lunds teater, hvor byens borgere kunne “samles til publikum”, understreket denne overgangen.²⁷⁶ Det forenede dramatiske Selskabs veldedige forestillinger i Det offentlige Theaters lokaler fortsatte opp gjennom krigsårene, og befestet dermed selskapets nye sosiale rolle.

Den 28. januar 1811 ble kong Frederik 6.s fødselsdag feiret med et ball i Det forenede dramatiske Selskab. Det var lang tradisjon for at kongens fødselsdager ble markert i byen. Både vitenskapsselskapet og borgerklubben pleide å feire disse begivenhetene, og jeg har i del II vist hvordan denne type anledning også var assosiert med residensteater på 1790-tallet. *Adresseavisen* ga en omtale av ballet hvor de fleste av medlemmene skal ha vært til stede. Det var blitt danset “en glad Dands”, spist et enkelt (“tarveligt” – det var tross alt krig) kveldsmåltid som fant sted “under fulde Pokaler, passende Sange og varme Ønsker” for kongen og kongefamilien; “siden blev Dandsen fortsat til Kl. 5 om Morgenens.”²⁷⁷ Ved denne anledningen tok selskapet dermed del i

²⁷⁶ Habermas et al., *Borgerlig offentlighet*, 25.

²⁷⁷ *Adresseavisen*, No. 18, 01.03. 1811.

den tidstypiske koplingen mellom offentlig anlagte begivenheter og feiring i “private” selskapelige former.

16.3. H.C. Knudsen: Patriotiske minnefester

Våren 1813, da nøden var på sitt verste, var den første siden 1808 hvor det ikke finnes spor av at Det forenede dramatiske Selskab arrangerte noen veldedighetsforestilling. I mai satte derimot Det offentlige Theater opp en forestilling til inntekt for fattige sengeliggende.²⁷⁸ Og i løpet av forsommeren var både personer og begivenheter underveis som både skulle bidra til neste teatersesong i småbyen og til dels også til de storpolitiske hendelsene. I mai 1813 kom prins Christian Frederik til Norge som stattholder for å sikre nordmennenes fortsatte lojalitet til helstaten og Frederik 6. Nærmest hakk i hæl kom den danske skuespilleren Hans Christian Knudsen (1763–1816) fra Det kongelige Theater i København.²⁷⁹ Fra Christiania la han ut på en omfattende norgesreise for å samle inn penger til “de i Krigen Qvæstede, og de Faldnes efterladte Enker og Børn”.²⁸⁰ Knudsens ry var allerede godt etablert. Etter slaget på Reden i 1801, da engelskmennene angrep København med viseadmiral Horatio Nelson i spissen, hadde han reist omkring og optrådt til inntekt for de krigsrammede og for å mobilisere befolkningen til innsats for konge og fedreland. Knudsens “Mindefæster” for de falne hadde utviklet et patriotisk formspråk med virkemidler som delvis sprang ut av eneveldets gamle festspilltradisjoner, men som også bar preg av samtidens “følelseskult”, som knyttet følsomhet til et kollektivt patriotisk sinnelag og handling.²⁸¹

Da Knudsen ankom Trondhjem den 19. oktober, kontaktet han grev Frederik Trampe. Etter at Trampe var blitt utnevnt til stiftamtmann i Søndre Trondhjems amt i 1810 og ble grev von Schmettows svigersønn, kom han raskt på kant med general von

²⁷⁸ Se avsnitt 23.1.

²⁷⁹ Thomas Lyngby, “Skuespiller H.C. Knudsens patriotiske offensiv etteråret 1813. Et forspil til Eidsvoll” i *Norgesbilleder: Dansk-norske forbindelser 1700–1905*, red. Mette Skougaard (København: Gads Forlag, 2004), 167. Knudsen hadde et nært forhold til Christian Frederik og var blitt hjulpet på vei i karrieren av hans far, arveprins Frederik. Thomas Lyngby, *Den sentimentale patriotisme: Slaget på Reden og H.C. Knudsens patriotiske handlinger* (København: Museum Tusulanum, 2001), 27.

²⁸⁰ Hans Christian Knudsen, *Prolog og Epilog før og efter Skuespillet til Bedste for de i Krigen Qvæstede, og de Faldnes efterladte Enker og Børn, opført den 12te Marts 1814 paa den kongelige danske Skueplads* (Kjøbenhavn 1815).

²⁸¹ Lyngby, *Den sentimentale patriotisme*, 54–57.

Krogh.²⁸² Til slutt ble Trampe under et administrativt påskudd kalt til København høsten 1812. Der ble han nært knyttet til Christian Frederik, og var sommeren 1813 blitt sendt til Christiania for å gjøre tjeneste i regjeringskommissjonen.²⁸³ I august fikk Trampe omsider tillatelse til å dra tilbake til Trondhjem som ledd i arbeidet for kommisjonen, men da under sterkt påtrykk om å “ligge lavt” og ikke tirre generalen.²⁸⁴ Oppholdet var bare ment å vare noen uker, men ble forlenget av praktiske årsaker.²⁸⁵ Da Knudsen ankom Trondhjem tilbød Trampe ham losji og sin støtte i hans forehavende. Skal man dømme etter Trampes brev til prins Christian Frederik, var han likevel ikke bare begeistret; gjesten skapte blant annet mye oppstuss rundt sin egen person.²⁸⁶ Men Knudsens forestillinger ble mottatt med begeistring av allmennheten, og han hadde dessuten Christian Frederiks støtte.

Lørdag den 23. oktober kl. 11:00 holdt Knudsen en stor “minnefest” i friluft på trappen til Stiftsgården.²⁸⁷ Trappen var pyntet med norsk granbar, tallrike danske flagg, samt en brukken skipsmast og en bautastein som symboler til minne om falne norske soldater.²⁸⁸ Åtte unge kvinner i hvite kjoler sto oppstilt rundt minnesmonumentene, og ved siden av trappen hadde Knudsen plassert et flaggprydet bord, et “velgjørenhetsalter” hvor publikum kunne komme frem og legge donasjoner i en blomstersmykket kurv. Åtte hvitklede småpiker sto også omkring alteret. Knudsen sang patriotiske sanger, kapellan Peter Schnitler Krag holdt tale, og blant de oppmøtte var: “Det hele Militære med General Bang i Spidsen og klingende Spil. Comandeur Getes alle Matroseerne, det heele Borgerskab, JægerCorbset, Atiellierie, det riidende Politie. Det var meget skjøndt”, konstaterte Knudsen tilfreds i dagboka.²⁸⁹ Knudsens sentimentale patriotisme falt ikke i like god jord overalt. Men minnefestene bidro til å

²⁸² Steinar Supphellen, "Stiftamtmennene og deira embete i Noreg kring 1814: 'Prøve-Embeder for danske unge Adelsmænd'?" i *Riket og regionene: Grunnlovens regionale forutsetninger og konsekvenser* (Trondheim: Akademika, 2014), 89.

²⁸³ Jacob S. Worm-Müller, red., *Brevveksling mellem Christian Frederik og stiftamtmand Fr. Trampe 1813-1814*, vol. R.5, B.3 (Oslo: Universitetsforlaget, 1916), 83.

²⁸⁴ Brev fra Frederik Trampe til Christian Frederik 21. august 1813. Gjengitt av *ibid.*, 92-93.

²⁸⁵ Supphellen, "Stiftamtmennene og deira embete", 93.

²⁸⁶ Brev fra Frederik Trampe til Christian Frederik 22. og 28. oktober 1813. Gjengitt av Worm-Müller, *Brevveksling*, 113, 116. Se også Lyngby, "Skuespiller H.C. Knudsens patriotiske offensiv", 180-181.

²⁸⁷ Den tidligere Schøllergården var blitt solgt til staten av Stie von Krogh i 1800, og gjort til stiftamtmannens bolig.

²⁸⁸ H.C. Knudsens dagbok, 21.10, 22.10, 23.10. 1813. Gjengitt hos Eli Ansteinsson, "Skuespillerbesøk i Trondhjem i 1813", *Adresseavisen*, 18.11. 1960. For en nærmere redegjørelse for disse symbolene, se for eksempel Lyngby, "Skuespiller H.C. Knudsens patriotiske offensiv", 168-169.

²⁸⁹ H.C. Knudsens dagbok, 23.10. 1813. Gjengitt hos Ansteinsson, "Skuespillerbesøk i Trondhjem".

skape et symbolsk forestillingsunivers av nasjonal identitet og samhold, som av samtiden ble oppfattet som uløselig knyttet til visjonen om den dansk-norske helstaten.²⁹⁰

16.3.1. "Hvidklædte Piger af Middelstandens Døtre"

Tine Damsholt har analysert Knudsens minnefester som et ledd i en borgerlig subjektiveringsprosess i det offentlige rom.²⁹¹ Hun ser de mange ritualene som ble gjentatt i danske og norske byer som ledd i et forsøk på å skape et tenkt "patriotisk fellesskap" av gode borgere. Dette fellesskapet skulle binde sammen helstatens innbyggere, uavhengig av tid og sted, gjennom det følelsesladde språket og ikke minst mobiliseringen av kroppslige handlinger. De oppmøtte gikk for eksempel frem i hverandres påsyn for å legge pengebidrag i den blomstersmykkede kurven, og minnefestene skal ha utløst både hurrarop og gråt. Damsholt skriver: "There is no doubt that people in those days believed that if an event was to change the individual self, then one had to be shaken, in accordance with the theory of the sublime, and the ceremonies with their sensuous staging were well suited to do this."²⁹² Skapte man de riktige kroppslige reaksjonene, skapte man altså også det riktige patriotiske sinnelaget.²⁹³

Det er også interessant å se virkemidlene i Knudsens minnefest på bakgrunn av de absolutistisk pregede festspillelementene fra von Schmettow og von Krøghs hus omtrent et kvart århundre tidligere. Stiftsgården fungerte stadig som fysisk bakteppe og maktpolitisk symbol, og unge kvinner i hvite klær var sentrale elementer. Damsholt har skrevet om bruken av hvitkledte unge kvinner gjennom ulike patriotiske seremonier, både i Danmark-Norge og i franske rituelle fester.²⁹⁴ I forbindelse med en patriotisk begravelsseremoni etter slaget på Reden, siterer hun forfatteren og artillerioffiseren Werner H.F. Abrahamsons (1744–1812) beskrivelse av hvordan det "fremgik et betydeligt Antal hvidklædte Piger af Middelstandens Døtre, og strøede

²⁹⁰ Lyngby, "Skuespiller H.C. Knudsens patriotiske offensiv", 166–185.

²⁹¹ Tine Damsholt, "Being moved" *Ethnologia Scandinavica* 30(2000): 40–43.

²⁹² *Ibid.*, 42.

²⁹³ Damsholt, *Fædrelandskærlighed og borgerdyd*, 126–136; Damsholt, "Being moved", 43.

²⁹⁴ Damsholt, *Fædrelandskærlighed og borgerdyd*, 150–151.

Blomster i Gravene paa de faldne Tapres Lig.²⁹⁵ I en note presiserte Abrahamson at det var nettopp unge kvinner av “middelstanden” som best kunne formidle den riktige grad av innfølelse: “Almuen kan ikke, og de ved Fødsel eller Rang Ophøiede vil ikke ved saadanne Lejligheder føle, eller vise Følelse”. Det var altså innen borgerstanden man forventet å finne det største potensialet til å leve ut den patriotiske følelseskulten. Dette sentimentale eller *bevegende* aspekt som Lyngby og Damsholt peker på, skiller Knudsens patriotiske tablå fra 1790-tallets absolutistisk og allegorisk pregede festspillteater. Snarere enn å fremstille og idealisere et representativt maktsystem, var Knudsens opptredener rettet mot aktivering og subjektivering av et personlig følende og handlende borgerskap.

16.3.2. Den hjemkomne (sviger)sønn: *Epigrammet*, 1813

Trampes formelle forhold til Det forenede dramatiske Selskab før våren 1814 er ikke kjent. Ut fra forbindelsen med von Schmettow-familien kan han ha vært involvert i selskapet siden han først ankom Trondhjem i 1810. Det samme gjelder Amalia Ulrica Trampe, som dagen etter minnefesten sang en duett sammen med Knudsen ved en konsert gitt av organist Ludvig Lindeman.²⁹⁶ Da Knudsen samme ettermiddag satte i gang med prøver for en oppsetning av *Epigrammet*, hvor han selv spilte en av sine komiske glansroller som den uvelkomne frieren Hippeldanz, tok Trampe på seg en av rollene. Han presiserte i et brev til prins Christian Frederik at han gjorde dette for *ikke* å tiltrekke seg oppmerksomhet som embetsmann, og dermed pådra seg general von Kroghs vrede:

Jeg har ladet Knudsen aldeles gaae sin egen Gang, uden at veilede ham til noget Menneske - bivaanede Minde Festen i kouleurt Kiole blant Publikum for at marquere at jeg ikke havde personam standi - tog Rolle i Skuespillet for ikke som Tilskuere at fremdrages, enten som Representant eller Ord Fører.²⁹⁷

²⁹⁵ Werner H.F. Abrahamson, *Efterretninger om deres Jordefærd der faldt den 2den April 1801, og om deres Gravminde* (Kjøbenhavn: G.L. Lahde, [1804]), 10. Gjengitt etter Damsholt, *Fædrelandskærlighed og borgerdyd*, 153.

²⁹⁶ H.C. Knudsens dagbok, 24.10. 1813. Gjengitt hos Ansteinsson, "Skuespillerbesøk i Trondhjem". Se også annonse i *Adresseavisen*, No, 85, 22.10. 1813.

²⁹⁷ Brev fra Frederik Trampe til Christian Frederik 28.10. 1813, gjengitt hos Worm-Müller, *Brevveksling*, 117. Å gå på minnefesten i "kulørt kjole" kan ha betydd at han ville fremstå som muntert kledd privatmann, i stedet for i embetsmannens svarte, verdige drakt, og slik markere at han ikke hadde noen personlig rolle å spille - *personam standi* - i Knudsens opptreden.

Hvilken rolle Trampe spilte i skuespillet er ukjent. Det er imidlertid nærliggende å fundere over parallellen mellom *Epigrammets* August Warning, den forviste unge mannen som vender tilbake til hjembyen i stråleglans som fyrstens foretrukne embetsmann, og Trampes egen "forvisning" og gjenkomst til byen under Christian Frederiks beskyttelse. Etter eget utsagn var Trampe blitt tatt imot i Trondhjem som en etterlengtet helt av både bønder, borgere og embetsmenn.²⁹⁸ August Warnings triumferende "jeg er Søn! jeg er Borger!" lagt i den hjemvendte Trampes munn må i så fall ha hatt en viss dobbeltklang i publikums ører.

Skuespillet ble fremført som tre veldedighetsforestillinger den 26., 27. og 28. oktober.²⁹⁹ Forestillingen ble ikke annonsert, og Knudsen presiserer ikke hvilket teater forestillingen fant sted i. Det er imidlertid overveiende sannsynlig at det skjedde i Det offentlige Theater. Hensikten var å samle inn så mange penger som mulig, og det var allerede en etablert praksis for at Det forenede dramatiske Selskab ga veldedighetsforestillinger her. Ansteinsson observerte dessuten at av alle de teaterforestillinger Knudsen holdt i ulike norske byer i samarbeid med lokale dramatiske selskaper, er det bare i regnskapet fra Trondhjem at han oppgir å ha trukket *utgifter* fra det innkomne beløpet.³⁰⁰ Ansteinsson mener dette betyr at forestillingen skjedde i samarbeid med *skuespillerne* ved Det offentlige Theater. Men det finnes ingen dokumentasjon på at noen av disse noen gang opptrådte på scenen sammen med dilettanter.³⁰¹ Både det faktum at en av de opptrædende var grev Trampe, og at Knudsen hadde samarbeidet med de stedlige dramatiske selskaper i andre norske byer, gjør det nærliggende å tro at de øvrige aktørene i oppsetningen av *Epigrammet* også tilhørte Det forenede dramatiske Selskab. Det fratrukne beløpet kan ha gått til den tekniske driften av teatret.

Også i forbindelse med teateroppsetningen ble det arrangert et patriotisk ritual. Den siste forestillingen fant sted den 28. oktober, og falt sammen med fødselsdagene til

²⁹⁸ Brev fra Frederik Trampe til Christian Frederik 03.09. 1813, gjengitt av *ibid.*, 95–96. Stillingen som stiftamtmann fikk Trampe likevel ikke offisielt tilbake før i januar 1814, da von Krogh hadde fått avskjed.

²⁹⁹ H.C. Knudsens dagbok, 26., 27., 28.10. 1813. Gjengitt hos Ansteinsson, "Skuespillerbesøk i Trondhjem".

³⁰⁰ Ansteinsson, *Teater i Norge*, 306; *Adresseavisen*, No. 89, 05.11. 1813. Knudsen oppgir dessverre ikke hvor stort det fratrukne beløpet var.

³⁰¹ Med det spesielle unntak av Ericha Rotvold (1788–1867) som "giftet seg inn i" Det forenede dramatiske Selskab. Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 65–66.

dronning Marie Sophie og prinsesse Caroline (1793–1881). Knudsen benyttet denne anledningen til å holde “en liden Erindring af Mindefæsten” på teaterscenen i etterkant av forestillingen:³⁰²

I Baggrunden stod Velgjørendheds Altaret, prydet med Borgerfanerne, og ved Blomsterkurven havde jeg anbragt en Transperant med Dronningens og Carolines Sifer. Da jeg spurgte Børnene hvad de havde i Kurven, svarte de at det var Penge fra Mindefæsten. I det jeg vilde tage Offeret frem falt Dækket fra Transperanten, og alle jublede for hendes Majestæt.

Knudsen overlot for øvrig halvparten av det innkomne beløpet, 5600 riksdaler, til sekretær Bech, til utdeling blant de fattige.³⁰³ Også dette kan være en indikasjon på at forestillingen fant sted på Det offentlige Theater.

Et par dager senere satte Knudsen kursen mot Christiania. Trampe skrev på nytt til Christian Frederik:

den Uroe og Forstyrrelse som Knudsen i denne sidste Uge har holdt Byens Indvaanere i ved sin Minde Fest og ved 3 Forestillinger af Epigrammet, og daglige Middags- og Aften-Laug, da alle have kappet om at tilegne sig hans muntre selskabelige Talenter har aarsaget en halv Stands i alle Forretninger.³⁰⁴

Selv om Trampe delvis brukte dette som en forklaring på hvorfor han ikke hadde fått utført prinsens oppdrag, kan det se ut til at Knudsens opptredener hadde skapt høy stemning i byen. Det performative symbolspråket Knudsen utviklet tok form av en kroppslig og følelsesmessig, helstatspatriotisk praksis. Denne praksisen utspilte seg delvis i full offentlighet og delvis innenfor teatrets offentlighet hvor publikum både var betraktere og medagerende. Gjennom sin medvirkning på scenen sammen med Knudsen var trolig også Det forenede dramatiske Selskab en del av denne praksisen. Samtidig viser Trampes brev at Knudsens virksomhet var forbundet med hektisk selskapelighet hånd i hånd med den patriotiske mobiliseringen. Forbindelsen mellom sosiabilitet, kunstpraksis og offentlig politisk kultur tilsvarte slik sett det vi finner på 1790-tallet, samtidig som både formspråk og politiske grunnverdier var i endring.

³⁰² H.C. Knudsens dagbok, 28.10. 1813. Gjengitt hos Ansteinsson, "Skuespillerbesøk i Trondhjem".

³⁰³ *Adresseavisen*, No. 89, 05.11. 1813.

³⁰⁴ Brev fra Frederik Trampe til Christian Frederik, 28.10. 1813. Gjengitt av Worm-Müller, *Brevveksling*, 116.

16.4. Storpolitikk i provinsen: Adressen til Christian Frederik

I februar 1814 kom storpolitikken til småbyen i form av stattholderen, prins Christian Frederik.³⁰⁵ Prinsen dro til Trondhjem etter at Kieltraktaten var et faktum, og ifølge slottsprest Claus Pavels' dagbok tenkte han muligens på å la seg utrope til konge i landets historiske kroningsstad.³⁰⁶ Etter at den nå 81 år gamle general von Krogh i januar samme år var blitt pensjonert, var Trampe omsider blitt gjeninnsatt som stiftamtmann.³⁰⁷ Hans svigerfar Carl von Schmettow overtok stillingen som øverstkommanderende nordenfjellske general. Sammen med biskop Bugge var Trampe og von Schmettow Christian Frederiks nærmeste støttespillere i Trondhjem. Trampe og Amalia Ulrica var også vertskap for prinsen i Stiftsgården. I de fire dagene besøket varte, fra den 5.-9. februar, var prinsens tette program preget både av forberedelser til en eventuell regentskapsovertakelse og av representativ selskapelighet. Christian Frederik besøkte offentlige og militære institusjoner og anlegg, inspiserte regimentene, holdt "Cour" og hadde samtaler med byens geistlige, sivile og militære embetsmenn.³⁰⁸ *Adresseavisen* trykket patriotiske sanger, middager ble holdt og skåler utbragt, og i Stiftsgården ble det kvelden etter prinsens ankomst holdt et stort ball hvor han førte opp dansen sammen med grevinne Amalia Ulrica.³⁰⁹

Når Christian Frederik faktisk *ikke* tok initiativ til å la seg utrope til konge i Trondhjem, er det vanlig å se dette på bakgrunn av Trondhjems-borgerskapets "adresse" eller henvendelse til stattholderen. Adressen og dens funksjon er nylig behandlet av historikeren Magne Njåstad, som skriver:

En lang rekke av byens framstående kjøpmenn og herrer fra mellomsjiktet av den sivile administrasjon hadde formulert en henvendelse til prinsen, hvor de la fram sine tanker om rikets framtid. Formen i adressen var ydmyk inntil det fjeskende, men innholdet var skarpt.³¹⁰

³⁰⁵ Steinar Supphellen, "Kristian Fredriks møte med Trondheim i februar 1814" i *Trondheim 1814*, red. Ida Bull, et al., DKNVS Skrifter (Trondheim: Fagbokforlaget, 2014), 63–77.

³⁰⁶ Claus Pavels dagbok, 05.02. 1814. Gjengitt av Claus Pavels og Claus Pavels Riis, *Claus Pavels's Biografi og Dagbøger* (Bergen: C. Floor, 1864), 140. Andre kilder til samme oppfatning er gjengitt hos Njåstad, "Stiftsstedene", 182.

³⁰⁷ *Adresseavisen*, No. 7, 25.01. 1814. Von Kroghs barnebarn Stie Tønsberg Schøller von Krogh (1792–1814) døde for øvrig den 3. januar samme år. *Ibid.*, No. 2, 07.01. 1814.

³⁰⁸ Prinsens tette program i Trondhjem ble dag for dag dokumentert i Christiania-bladet *Tiden: Et offentligt Blad af blandet Indhold*, No. 63, 09.02. 1814; *ibid.*, No. 64, 14.02. 1814.

³⁰⁹ *Ibid.*

³¹⁰ Njåstad, "Stiftsstedene", 175–202.

Oppsetningen av *Den politiske Kandestøber* bare en måneds tid tidligere hindret øyensynlig ikke byens borgere i å mene seg politisk meningsberettiget:

Trondhjems Borgere tilbyde sig herved at virke alt hvad der staaer i deres Magt til dette Øiemed; men i dette viktige Øieblik bør vi ikke dølgge en Tanke, der ikke kan være anstødelig for en Prinds af den høie Charakteer, som Christian Frederik: at nemlig en eller anden Feil i Statsindretningen kan have medvirket til de Ulykker, som nu i kort Tid have styrtet Undersaatterne i grændseløs Elendighed og tvunget Regenten til at forskyde en ham tro og hengiven Nation. Idet vi altsaa igjennem Lidelser og Farer med freidigt Mod Stræbe hen til vort høie Maal, troe vi at skyldte os selv og vore Efterkommere: at anmode Deres Høihed om at tillade Nationen ved Deputerede af alle Stænder at sammentræde i en Congres, for at lægge Grundvolden til Rigets Constitution for Fremtiden.³¹¹

Det ble altså fremsatt krav om at en representativ forsamling skulle utforme en konstitusjon for riket. Implisitt i dette kravet lå et tydelig formulert ønske om et styringssett som bygde på folkesuverenitetsprinsippet. Siden Frederik 6. selv hadde frasagt seg riket og dermed oppløst eneveldets gamle samfunnskontrakt med borgerne, mente man seg fristilt fra Christian Frederiks eventuelle fødselskrav på tronen. Gjennom en skrevet konstitusjon og en proto-demokratisk forsamling (*Congres*) satt sammen av “Deputerede af alle Stænder”, kunne dette prinsippet gjøres eksplisitt.

De tre første navnene blant adressens underskrifter tilhørte politimester og rådmann Jan Blom (tidligere direktør i Det dramatiske Interessentskab og medlem i Det forenede dramatiske Selskab), branddirektør og rådmann Mons Lie (ditto), og by- og rådstueskriver Carl Valentin Falsen (1787–1852), senere stiftsamtmann i Christiansund. Han var sønn av embetsmannen og dramatiker Enevold de Falsen og bror av Christian Magnus Falsen (1782–1830), medforfatter av det Adler-Falsenske grunnlovskastet, som om få måneder skulle lede konstitusjonskomiteen på Eidsvoll. Carl Falsen var kommet til Trondhjem året før, og er registrert som medlem i Det forenede dramatiske Selskab. Her fungerte han senere som instruerende dramatisk direktør.³¹² Det skal også ha vært Falsen som forfattet adressen.³¹³

³¹¹ Adressen er gjengitt hos Jacob Aall og Christian C. A. Lange, *Erindringer som Bidrag til Norges Historie fra 1800 til 1815* (Christiania: Cappelen, 1859), 747–748.

³¹² Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 111.

Blant øvrige underskrivere finnes navn fra byens ledende kjøpmannssjikt og andre som kan knyttes til Det forenede dramatiske Selskab eller som sto på listen over donatorer til Det offentlige Theater.³¹⁴ Blant disse var kjøpmann, etatsråd og senere overordentlig stortingsmann Hans Carl Knudtzon (bidragsyter til interessentskapet), kjøpmann Henrich Meincke (ditto), kjøpmann Peter Arnet Hansen, kjøpmann og konsul Herman Christopher Garmann, kjøpmann og borgerkaptein Edvard Oeding, kjøpmann og blivende eidsvollsmann Peter Schmidt jr.,³¹⁵ kjøpmann og senere bankdirektør Lorentz Johannsen, katedralskolens overlærer Christian Asmus Møller,³¹⁶ kjøpmann Tørris Eid, cand.theol. Reinholdt Johannes Schive, kjøpmann og konsul Hermann Hoë, repslugermester og stadshauptmann Christian Hanssen Weibye, forstander for Thomas Angells stiftelser Carsten Klingenberg, kjøpmann og branddirektør Frederik Georg Gade og kjøpmann og borgerkaptein Edvard Green.³¹⁷

Jeg tar med denne navneoversikten fordi den demonstrerer at mange av Det forenede dramatiske Selskabs medlemmer, så vel som sentrale aktører i Det dramatiske Interessentskab, gjennom sitt engasjement i adressen må kunne forstås som politisk aktive borgere. Oversikten demonstrerer samtidig at en betydelig andel av byens politisk aktive borgere også på et tidspunkt var representert i Det forenede dramatiske Selskab. Selv om selskapet ikke i seg selv var et politisk forum, mener jeg disse forbindelsene viser at selskapet var nært tilknyttet et politisk engasjert miljø og inngikk i en gruppe sosiale arenaer hvor politikk ble diskutert. Njåstad har også pekt på at den selskapeleg funderte "halvoffentligheten" må ha vært et viktig forum for meningsutveksling og meningsdanning.³¹⁸ Selv om formålet var "at more sig", er det vanskelig å løsrive selskapets virksomhet fra en politisk kontekst hvor medlemmene selv var bevisst sin egen medvirkning. I avhandlingens del IV og V vil jeg gjennom de dramatiske analysene vise hvordan politiske perspektiver inngikk i teaterpraksisens sirkulasjon av sosiale energier. At medlemmene selv oppfattet teateraktiviteten som

³¹³ Aall og Lange, *Erindringer*, 342. Falsen selv skrev ikke noe om sin egen rolle, men presiserte Mons Lies iherdighet og iver i denne forbindelse. Faye og Falsen, *Norge i 1814*, 233.

³¹⁴ Se oversikter over teateraktører i Trondhjem hos Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 139-156.

³¹⁵ Peter Schmidt jr. ble senere en av Det forenede dramatiske Selskabs direktører. *Ibid.*, 111.

³¹⁶ Christian Møller ble senere musikalsk direktør i Det forenede dramatiske Selskab. *Ibid.*

³¹⁷ Jeg har her bare tatt med de av underskriverne som er lett identifiserbare gjennom fullt navn eller initialer. Flere av de øvrige etternavnene kan imidlertid også tilhøre identifiserte medlemmer i Det forenede dramatiske Selskab.

³¹⁸ Njåstad, "Stiftstedene", 199-200. Se ellers avsnitt 4.2.

“uskyldig moro”, utelukker altså ikke at den også kan betraktes som et medvirkende bidrag i en subjektiveringsprosess blant byens borgere.

Adressen er ikke datert, men skal ha vært utformet allerede før Christian Frederiks ankomst.³¹⁹ På et møte i rådstuesalen mot slutten av oppholdet avgjorde flertallet av underskriverne imidlertid at man ikke ønsket å overlevere ham adressen, angivelig fordi resultatet av Kieltraktaten ikke var offisielt kunngjort.³²⁰ Trampe hadde imidlertid allerede bedt om å få utlevert en gjenpart så han kunne orientere prinsen om innholdet.³²¹ Det er dermed ikke utelukket at trondhjemsborgernes adresse hadde betydning for at Christian Frederik etter hvert gikk bort fra ideen om å la seg utrope til konge i kraft av arveretten.³²²

16.4.1. Patriotisme og propaganda: Christian Frederik i teatret

Christian Frederiks interaksjon med teaterengasjerte representanter for borgerskapet var ikke avsluttet med dette. Blant *Tidens* strøm av rapporter om prinsens forehavender i Trondhjem ble det meldt at den 8. februar “om aftenen bivaanede Hans Høihed en dramatisk Forestilling paa Byens Theater, hvor en af Landsdommer Nansen forfattet Prolog blev fremsagt.”³²³ Det ble altså gitt en forestilling for Christian Frederik hans siste kveld i Trondhjem. Forestillingen ble ikke ammonsert, og var dermed trolig bare åpen for inviterte gjester. Et par uker senere trykket *Adresseavisen* landsdommer Hans L. Nansens panegyriske prolog. Prologen hadde for øvrig følgende korte introduksjon: “Prolog, afsagt i Trondhjems forenede dramatiske Selskab ved Hans Høihed Prinds Christian Fredriks høie Nærværelse, Tirsdagen den 8de Februar 1814.”³²⁴ I prologen hylles Christian Frederik i følelsessterke,

³¹⁹ Faye og Falsen, *Norge i 1814*, 232.

³²⁰ Njåstad fastsetter datoen for møtet til den 8. februar. Njåstad, “Stiftsstedene”, 183. Kilden til dette møtet, Carl Falsen selv, mente i ettertid (35 år) at prinsen ankom Trondhjem den 1. februar, og at møtet fant sted den 5. februar. Faye og Falsen, *Norge i 1814*, 233. Den 5. februar (prinsens egentlige ankomst) er åpenbart feil, ettersom Falsen selv forteller at møtet ble holdt *etter* at major Broch i generalstaben ankom fra København, noe som ifølge Christian Frederiks egen dagbok skjedde først den 7. februar. Christian Frederik av Norge, *Christian Frederiks dagbok fra 1814* (Oslo: Gyldendal, 1954), 35–36. Den 8. februar er imidlertid også datoen for Christian Frederiks teaterbesøk i Det forenede dramatiske Selskab, hvor mange av underskriverne trolig også var til stede.

³²¹ Faye og Falsen, *Norge i 1814*, 233.

³²² Feldbæk, *Nærhed og adskillelse 1720–1814*, IV, 362. Pavels var av den oppfatning at adressen hadde vært utslagsgivende. Pavels og Riis, *Claus Pavels's Biografi og Dagbøger*, 64.

³²³ *Tiden*, No. 64, 14.02. 1814.

³²⁴ *Adresseavisen*, No. 15, 22.02. 1814.

personliggjorte vendinger som Norges medlidende redningsmann: “Du seer og kjender Norges Tarv,/vi see Dit Hjerte bløde.” Diktet avsluttes med det håpefulle bildet av Christian Frederik som skal jage bort den “sorte Tordenskye/Som mørkner Norges Tinde,/[...] Snart! Solen klar oprinde”. En siste gang fikk altså forestillingen om en seirende “solkonge” skinne et kort øyeblikk fra teaterscenen en mørk vinterkveld i en liten provinsby langt mot nord.

Christian Frederik skrev ingenting i dagboka om teaterbesøket den 8. februar, som fant sted etter et “avskjedstaffel” hos grev Trampe.³²⁵ Christian Frederik var imidlertid kjent som en teaterentusiast. I likhet med sin thespiske våpendrager H.C. Knudsen hadde også han ved tidligere anledninger samarbeidet med – eller benyttet seg av – dilettantaktører og dramatiske selskaper i Norge. Under et besøk på Fladebye gods et halvt års tid tidligere hadde han selv tatt initiativet til oppførelsen av “en lille Comedie”, hvor prinsen selv bestemte handlingsgangen og spilte en av rollene.³²⁶ Samme høst turnerte Knudsen i Norge med et anbefalingsbrev fra prinsen som skaffet ham bistand hvor han kom, og åpne teaterbygninger der disse fantes. Prinsen var også selv til stede ved flere av Knudsens forestillinger i de dramatiske selskapenes teatre i Christiania og Christiansand.³²⁷ I Christiania ble inntektene fra veldedighetsforestillingene overrakt prinsen i alles påsyn. Dermed ble han selv en aktør i Knudsens patriotiske “performance”. Anette Storli Andersen påpeker for øvrig at dette samarbeidet ikke bare vakte entusiasme: “Den begeistringen for Knudsens tilstedeværelse som Pavels ga uttrykk for ved sommerens begynnelse, er i november 1813 snudd til irritasjon over både prinsens og skuespillerens innblanding i selskapets indre anliggender.”³²⁸

Teaterbesøket i Trondhjem i februar 1814 bør ses på bakgrunn av Christian Frederiks og H.C. Knudsens praksis fra høsten 1813, da lokale dramatiske selskaper ble trukket inn i en systematisk iscenesettelse i patriotisk – eller politisk – hensikt. Med Trampe som vert var veien fra Stiftsgården til Det forenede dramatiske Selskab og byens teater neppe lang. Men hvilket teater var det snakk om?

³²⁵ *Tiden*, No. 64, 14.02. 1814.

³²⁶ Knut Mykland og Barthold A. Butenschøn, *Fladebye Journalene: Fullstendig utgave av Jagtjournalene 1798-1823, Julejournalene 1800-1808, ordnet kronologisk* (Oslo: Andresen & Butenschøn, 1994), 221-222.

³²⁷ Andersen, “Teatret og Riksforsamlingen i 1814”, 294-295.

³²⁸ *Ibid.*, 295.

16.4.2. Prinsipper og praksiser: En teaterhistorisk kampszene

Hornemann har gitt en kort beskrivelse av Christian Frederiks besøk i Trondhjem, inkludert teaterforestillingen. Fremstillingen har en narrativ tendens som det er vanskelig å fastslå om stammer fra "tradisjonens" overleveringer, eller fra Hornemanns egne konklusjoner:

Prindsen kom til Throndhjem 5te Februar, og opholdt sig her nogle Dage, og talte med Byens mest fremragende Mænd og deltog i Selskabeligheden. Det var da meget naturligt, at han ogsaa besøgte det dramatiske Selskab, der i sig indesluttede det mæste af Byens Noblesse og formuende Mænd, og var Centrum for Selskabeligheden og Samfundslivet. 8de Februar overvar han en Forestilling i det offentlige Theater, hvor det forenede dramatiske Selskab havde indbudet ham, og hvor dette Selskabs Medlemmer spillede. Der var for Anledningen indrettet en Kongeloge midt paa Logeraden.³²⁹

Hornemann mente å kunne slå fast at forestillingen fant sted på Det forenede dramatiske Selskabs invitasjon, men at den ble holdt i Det offentlige Theaters lokaler hvor en kongelosje var blitt innredet i 2. etasje. Spørsmålet om hvorvidt Christian Frederik ble tatt med til teatret i Lohrmannsgården eller til Lunds teater (begge, passende nok, beliggende langs Prinsens gate) er senere gjort til gjenstand for teaterhistorisk strid. Liv Jenson hevdet bestemt at Hornemann tok feil på dette punktet, og at forestillingen ble gitt i Lohrmanns gård: "Teatersalen var riktignok liten, men alt tyder på at forestillingen 8. febr. 1814 må ha funnet sted *der*, for Christian Frederik og en liten sluttet krets."³³⁰ Hornemanns mest sentrale poeng, at det skulle ha blitt installert en *kongelosje* i "den lukkede Loge" i Det offentlige Theater, avviste Jenson med at det neppe ville vært tid til å bygge noe slikt. Ansteinsson kommenterte ikke Jenssons oppfatning, men fastholdt Hornemanns forståelse og utmalte hvordan forestillingen kunne ha artet seg i Det offentlige Theater: "der en større forsamling enn den snevre krets som ellers omga ham i Trondhjem skulle få anledning til å hylle ham, noe som vel ikke har vært den diplomatisk kloke Christian Frederik imot."³³¹

³²⁹ Hornemann, "[Udkast]", 35:3.

³³⁰ Jenson, *Teaterliv i Trondhjem*, 71. Jenssons utheving.

³³¹ Ansteinsson, "1803: et merkeår i norsk teaterhistorie", 294–295. Ansteinsson førte forøvrig inn noen håndskrevne kommentarer i et særtrykk av sin egen artikkel. Her kommenterte hun Jenssons oppfatning om manglende tid til å bygge en kongelosje: "hun tenkte seg kanskje at den skulle males!" Eli

Som bakgrunn for uenigheten mellom Jensson og Ansteinsson anes noen prinsipielle føringer i det grunnleggende synet på Det offentlige Theater og Det forenede dramatiske Selskab. Hva ville Trampe og selskapet ha gjort i de spenningsfylte februar dagene – invitert prinsen til en “privat” aften i en engere, “liten sluttet krets”, hvor man kunne nyte en eksklusiv *tête-à-tête* med øyeblikkets mann, eller tvert imot benytte anledningen til å samle så mange mennesker som mulig i et offentlig teater, opinionens forsamlingssted, sprunget ut av opplysningstidens demokratiske og idealistiske strømninger? Så langt kan Ansteinsson og Jensson synes å ha delt en grunnleggende forståelse av de to grupperingenes ulike sosiale funksjon. Men der Ansteinsson betraktet Det offentlige Theater i et idealistisk lys, og så på det lukkede selskapets “selskapslek” med et litt overbærende blikk, kan man hos Jensson ane en beundring for det elegante borgerskapets lukkede forsamling, mens hun trivialiserte Det offentlige Theatret: “Det ganske tarvelige teatret i Daniel Lunds gård var etter ti års bruk neppe i den stand at grev Trampe med noen glede ville invitere prinsen dit.”³³² Ulik perspektivisk vektning hos Jensson og Ansteinsson overbeviste dem altså om stikk motsatt konklusjon, til tross for at de hadde tilgang til, og argumenterte ut fra, den samme empirien.

Spørsmålet om Christian Frederiks teaterbesøk bør ikke opphøyes til noen prinsipiell strid om Det offentlige Theaters eller Det forenede Dramatiske Selskabs “sanne natur”. Samtidig skal ikke selve spørsmålsstillingen avvises som en triviell detalj. Etter min mening er det ikke *svaret* på spørsmålet som har den primære teaterhistoriske interessen, men hvordan selve undersøkelsen kan synliggjøre visse aspekter av den borgerlige teaterpraksisen. Jeg vil argumentere for at en fruktbar tilnærming til spørsmålet om prinsens teaterbesøk vil være å ta utgangspunkt i en pragmatisk betraktning av den rådende teaterpraksisen i perioden.

Allerede i 1804 abonnerte medlemmene i Det forenede dramatiske Selskab på en benefiserte for Johan Peter Strömberg i Det offentlige Theater. I 1807 samlet grevparet von Schmettow 260 venner og bekjente til en “privat” teateraften i det samme lokalet. Siden krigsutbruddet var teatret jevnlig blitt tatt i bruk til offentlige

Ansteinsson, *1803: et merkeår i norsk teaterhistorie*. (Trondheim: Særtrykk av Trondhjemske Samlinger, 1967). Gunnerusbiblioteket.

³³² Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 71.

veldedighetsforestillinger, også av Det forenede dramatiske Selskab. Det finnes ingen indikasjoner på at H.C. Knudsen satte opp forestillingene av *Epigrammet* høsten 1813 noe annet sted enn i Det offentlige Theater, som også ellers ble brukt til veldedighetsforestillinger. I januar 1815, året etter at selskapet hadde tatt initiativ til en større reorganisering og utvidelse, het det forøvrig i en annonse at forestillingen “foregaaer som sædvanlig paa det offentlige Theater”.³³³ Altså hadde selskapet trolig begynt å spille der regelmessig allerede i løpet av 1814.

Her må det påpekes at et rollehefte for Kotzebues skuespill *Syv tusende Rigsdaler* (Vermands rolle) rommer følgende notat: “6te Januar 1814. Udført af C.H. Weibye”.³³⁴ Den 6. januar ble imidlertid *Den politiske Kandestøber* oppført i Det offentlige Theater, så *Syv tusende Rigsdaler* må ha blitt oppført i Lohrmanns gård.³³⁵ På dette tidspunktet ser det altså ikke ut til at selskapet hadde flyttet forestillingene til Det offentlige Theater. Min gjetning er at dette trolig skjedde i løpet av høsten 1814, en periode Det offentlige Theater ikke selv annonserte.

Det forenede dramatiske Selskab og det øvre borgerskapet hadde imidlertid allerede en godt etablert praksis for å benytte Det offentlige Theater ved forestillinger for et større publikum og med patriotisk tilsnitt. Christian Frederiks teaterbesøk passet godt inn i denne praksisen, også med tanke på hans teaterinvolvering i Sør-Norge, hvor han selv var publikum ved minnefester og patriotiske forestillinger. Selv om Jensson trolig har rett i at borgerskapet ikke var *tillfredse* med “Byens Theater” på denne tiden, betyr ikke dette at de avsto fra å gå dit eller fant det utelukket å ta med prinsen – i hvert fall ikke når han ble plassert i en egen kongelosje.

Hornemanns opplysninger om en kongelosje i Det offentlige Theater er ikke verifiserbare, men de er også vanskelige å se bort fra. Det er godt etablert at teatret i Lunds gård hadde den fordel å være utstyrt med et galleri eller andre etasje. Denne var foretrukket blant publikum fremfor parterret, og det var etablert en praksis hvor losjene i andre etasje til dels var forbeholdt privilegerte publikummere. De dyreste av

³³³ *Adresseavisen*, No. 9, 31.01. 1815.

³³⁴ “Syv tusende Rigsdaler: rollehefter XT 449”. Kjøpmann, stadshauptmann og repslagermester Christian Hanssen Weibye (1763–1839) var et sentralt medlem i Det forenede dramatiske Selskab. Han var blant annet en av lånyterne til selskapet i 1805 og aksjeeier i selskapets nye teater. Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 67, 76.

³³⁵ Eller eventuelt i konsul Knudtzons gård. Se avsnitt 14.3.2.

losjene ble kalt "lukkede". Alt dette la godt til rette for at det ikke ville ha vært en uoverkommelig oppgave å få konstruert en passabel kongelosje på relativt kort varsel. På denne bakgrunnen ser jeg ingen god grunn til å trekke Hornemanns forståelse av teaterbesøket i 1814 i tvil.

Christian Frederiks besøk i Trondhjem er nok et eksempel på at politikk, kunst og selskaperlighet ikke bør oppfattes som atskilte arenaer. Innenfor periodens estetiske, patriotiske og sosiale praksiser var disse aspektene nært forbundet. Teatret kunne virke propagandistisk eller subjektiverende, politikken kunne la seg informere av kunstneriske uttrykk som teaterforestillinger, minnefester, patriotiske sanger og prologer, og selskapslivet kunne være ramme for delikate politiske prosesser. Dynamikken rundt Christian Frederiks besøk i Trondhjem kan se ut til å ha rommet alle disse formene for sirkulering av politiske energier, og forestillingen den 8. februar markerte i så måte trolig et historisk høydepunkt i den spesielle sesongen 1813/14. Samtidig markerer den trolig også et vendepunkt, både i Det forenede dramatiske Selskabs og Det dramatiske Interessentskabs historie.

16.5. Innbydelse til nytt teater

Det er sannsynlig at erfaringene fra krigsårene og begivenhetene fra vinteren 1814 bidro til å endre, eller i det minste utvide, Det forenede dramatiske Selskabs syn på seg selv. Det kan også se ut til at denne vinterens erfaringer ga støtet til større endringer i selskapets organisasjonsform og praksis. På dagen tre måneder etter at Christian Frederik forlot Trondhjem, den 9. mai mens arbeidet på Eidsvoll var i full gang, sendte Det forenede dramatiske Selskab ut en invitasjon til byens borgerskap. Invitasjonen er en viktig kilde både til selskapets selvforståelse og oppfatningen av den historiske så vel som den teatermessige situasjonen.

Det forenede dramatiske Selskab har i en Generalforsamling den 25de f. M. paa Undertegnedes Forestilling vedtaget, at Selskabets Medlemmer maae forøges indtil et Antal af 300 Personer af begge Kjøen, og derhos anbetroet os at iværksætte en Indbydelse til Trondhjems respektive Borgere og Indvaanere til at deltage i Selskabet. I det Selskabet saaledes ønsker, at Flere ville deeltage i dets uskyldige og maaskee ikke aldeles unyttige Fornøielser, har man haabet ved saa mange Fleres foreenede Kræfter at kunne tilveiebringe et Fond, som

kunde sætte Selskabet istand til at anskaffe et nyt Lokale for sine dramatiske Forestillinger og i det Hele give disse en Indretning, der kunde gjøre dem fuldkommen svarende til sin Hensigt. Selv under nærværende uroelige Tidsomstændigheder, der ængste Mange og nedtrykke Andre, har man troet det ikke upassende at bringe dette Forslag paa Bane, thi er der vel fra de ældste Tider opfundet en Fornøielse, mere opmuntrende for Sjelen, mere fødende for Aanden, end Skuespillet? og mon ikke denne i den hele kultiverede Verden saa almindelig yndede Underholdning skulde være istand til som en usynlig Kjæde at samle og sammenholde vores Bye ved en venskabelig og broderlig Omgang, og for en i Almindelighed lidet følelig Udgivt forskaffe os mange og varige Glæder? Jo, Erfaring i vort eget Fødeland kan overbevise os herom; ikke allene de øvrige Stiftssteder, men endog mange af de mindre Kjøbstæder, eie smukke og tildeels store Theatre, hvor Indvaanerne, i det de forkorte mangel Time i den lange Vinter, paa eengang foreene Nytte med Fornøielse og ofte med Godgjørenhed. Trondhjem allene mangler endnu et passende Theater; vi vove frit at sige det: ikke Mangel paa Kultur eller Smag for dannede Fornøielser er Aarsag heri: ikkun er en passende Leilighed til dette Værks Udførelse endnu ikke given. Velan Brødre! vi give os herved den Ære at indbyde Eder til Deeltagelse i vort venskabelige Forbund: Haand paa Værket, saa vil det ikke mangle Trondhjems Indvaanere paa Ævne til at forskaffe sig et Theater, passende til Byens Størrelse og Indvaanernes Dannelse. [...] ³³⁶

Innmeldingsavgiften var satt til 20 riksbankdaler per person, og enhver "Formuende" ble dessuten invitert til å bidra til et pengesond for selskapet mot en utstedelse av rentebærende aksjer (pålydende á 100 riksbankdaler) i det nye teatret. Dermed ser det ut til at selskapet tok sikte på en mer forretningsliknende økonomisk modell enn ved reorganiseringen i 1805 eller ved kjøpet av Lohrmanns eiendom i 1811. I førstnevnte tilfelle gikk en gruppe medlemmer sammen om et pantelån på 200 riksdaler for å reise ny kapital, og kjøpet av teatertomta ble finansiert ved et rentefritt pantobligasjonslån på 3800 riksdaler gitt av grosserer Frederik Nicolai Knudtzon.³³⁷ Omtrent tre fjerdedeler av innbydelsesteksten var viet begrunnelsen for den ønskede utvidelsen av selskapet. Denne ble holdt i en tone som skulle virke kledelig både for selskapet og teatervirksomheten og for de innbyggerne som kunne tenkes å slutte seg til foreningen. Det er altså snakk om en legitimeringsstrategi.

³³⁶ Jonas Smidts arkiv, SAT/PA-0174. Jonas Smidt var stiftsrevisor, og senere arkivdirektør i Det forenede dramatiske Selskab. Invitasjonen er gjengitt i sin helhet hos Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 74–75.

³³⁷ Ibid., 67, 72–73.

Den første referansen til selskapets virksomhet, “dets uskyldige og maaskee ikke aldeles unyttige Fornøielser”, er slående i sin nyfunne selvforståelse. Selskapet var ikke lenger *utelukkende* rettet inn mot “i en Kreds af Bekiendtere, at more sig ved dramatiske Øvelser”, slik Steffens hadde hevdet ti år tidligere. Selskapets formøyelser hadde også fått en *nytteverdi*. Slik jeg forstår invitasjonsteksten besto denne nytteverdien av to funksjoner. Den første lå implisitt i teatrets iboende moralske styrke, nemlig evnen til å “paa eengang foreene Nytte med Fornøielse”.³³⁸ I innbydelsen er nytteverdien ikke minst knyttet til de “nærværende uroelige Tidsomstændigheder, der ængste Mange og nedtrykke Andre”. På bakgrunn av de harde tidene, kombinert med den politiske usikkerheten for fremtiden, kunne teatret virke “opmuntrende for Sjelen” og “fødende for Aanden”. Foruten gledens egenverdi i en vanskelig tid, var teatrets oppdragende virkning altså egnet til å styrke moralen og sette nytt mot i borgerne. Dermed kunne det heller ikke være upassende å ta initiativ til en slik aktivitet, selv i vanskelige tider. Man fant også legitimitet i teatret som den “saa almindelig yndede Underholdning” i “den hele kultiverede Verden”.

16.5.1. En kjede av bysbrødre – og -søstre

Den andre formen for nytteverdi var potensialet for veldedighet: “paa engang foreene Nytte med Fornøielse og ofte med Godgjørenhed”. I innbydelsesteksten vises det her til veldedig teatervirksomhet i *andre* norske byer, men dette forhindret jo ikke publikum i å minnes velgjørenhetsforestillingene som var blitt holdt i Trondhjem i løpet av krigen. Dermed fikk teatervirksomheten også et filantropisk preg. Denne kunne igjen betraktes som et ledd i en patriotisk virksomhet.³³⁹ Det patriotiske aspektet kommer enda klarere til uttrykk gjennom innbydelsens metaforbruk: “mon ikke [teaterkunsten] skulde være istand til som en usynlig Kjæde at samle og sammenholde vores Bye ved en venskabelig og broderlig Omgang [...]?” Oppfordringen om tilslutning til “vort venskabelige Forbund” samlet seg til slutt i et ansporende: “Velan Brødre!” Der Johan Nordahl Bruns allegoriske, men håndfaste gullkjede på Rotvold i 1790 bandt Danmark og Norge uløselig sammen med en gyllen

³³⁸ Eller *utile dulci*, slik den romerske dikteren Horats hadde formulert det: “Dikterne vil enten gavne eller fornøye eller også formulere ord som på en gang er til glede og til nytte i livet.” Quintus Horatius Flaccus og Svein Østerud, *Brevet om diktekunsten* (Oslo: Aschehoug, 1997), 35.

³³⁹ Arbeid mot fattigdom ble oppfattet som en borgerplikt. Engelhardt, *Borgerskab og fællesskab*, 201–205.

krone, manet Det forenede dramatiske Selskab et kvart århundre senere frem visjonen om en *usynlig* kjede av vennskapelig og broderlig – og kunstnerisk! – omgang.

Bildet av brødrekjeden som invitasjonen maner frem er en slags dobbelt metafor. I lovene fra 1804 sto det uttrykkelig at selskapet skulle ha inntil 72 medlemmer, “Damerne uiberegnete”.³⁴⁰ Selskapet hadde altså bare mannlige medlemmer. Ordlyden i invitasjonen åpner imidlertid for “Personer af begge Kjøen”. I de nye lovene som ble vedtatt i 1815 heter det: “Enhver dannet Mand eller Qvinde [...] kan blive Medlem af Selskabet”.³⁴¹ Dermed hadde kvinnene fått en ny stilling i selskapet og en formell godkjenning av deres betydning for virksomheten. Det var imidlertid ikke snakk om likestilling: “De contribuerende Medlemmer af Mandkjønnet have allene Stemmerettighed”.³⁴² Dermed var kvinner også utelukket fra de ukentlige medlemsmøtene hvor votering i løpende saker fant sted.³⁴³ Som demokratiske subjekter var kvinnene fortsatt usynlige i Det forenede dramatiske Selskab også etter 1814, og skulle de inngå i noen kjede, var det under navn av “brødre”.

Tine Damsholt har i sin gjennomgang av ritualisert patriotisme beskrevet hvordan fysiske uttrykk for nærhet og fellesskap både var viktige som praksis og symboler: “Som nævnt var kys og omfavnelser viktige elementer i de patriotiske ritualer, men også det at stå i kreds med hinanden i hånden var en fysisk markering af fælles ansvar og ligeværd over for fædrelandet.”³⁴⁴ Anette Storli Andersen har tatt opp dette forholdet i sin påvisning av hvordan håndtrykk og *danning av brødrekjeder* var blitt en etablert patriotisk konvensjon i teatret i tiden før 1814, og demonstrerer hvordan disse konvensjonene, eller praksisene, ble tatt i bruk i opptakten til begivenhetene på Eidsvoll og under riksforsamlingens arbeid, ikke minst initiert av Christian Frederik selv.³⁴⁵ Hun skriver om broderkjeden som “en etablert konvensjon som ble brukt i patriotiske iscenesettelser både i og utenfor teatret. Det var slik løftet om samhold og troskap ble gitt et kroppslig uttrykk mellom medborgerne eller ‘brødrene’.”³⁴⁶

³⁴⁰ Love [1804], § 3.

³⁴¹ Love [1815], § 7.

³⁴² Ibid., § 11.

³⁴³ Ibid., § 12.

³⁴⁴ Damsholt, *Fædrelandskærlighed og borgerdyd*, 156–157.

³⁴⁵ Andersen, “Teatret og Riksforsamlingen i 1814”, 297–298.

³⁴⁶ Ibid., 301.

Det forenede dramatiske Selskabs broderkjede skulle imidlertid ikke holde staten eller nasjonen sammen, men “vores Bye”. Dermed var de “Brødre!” som Det forenede dramatiske Selskab appellerte til, ikke først og fremst nasjonens brødre; de var *bysbrødre*. Både et nasjonalt og et lokalt perspektiv ble anvendt i argumentasjonen for viktigheten av et nytt teater: “Erfaring i vort eget Fødeland kan overbevise os herom [betydningen av å ha et ordentlig teater]”. Det henvises altså først til fødelandet – den nye nasjonen som selv var i ferd med å bli født – som overordnet identifikasjon. Men det nasjonale perspektivet fører raskt til at blikket festes på egen plass innen den nye nasjonale enheten: “ikke allene de øvrige Stiftssteder, men endog mange af de mindre Kjøbstæder, eie smukke og tildeels store Theatre; [...] Trondhjem allene mangler endnu et passende Theater”. Innenfor et nasjonalt perspektiv så man seg selv i en mulig politisk, økonomisk og sosial konkurransesituasjon med andre norske byer. Dermed var det også nødvendig straks å påpeke at teatermangelen i Trondhjem nærmest var et resultat av tilfeldigheter. I hvert fall var det på ingen måte slik at “Mangel paa Kultur eller Smag for dannede Fornøielser er Aarsag heri”! De potensielle nye medlemmene skulle ikke føle at de sto tilbake for andre byers innbyggere, hverken i forhold til kulturell eller økonomisk kapital.

De to første navnene blant de sju undertegnerne på den trykte innbydelsen tilhørte Frederik Christopher Trampe og Carl Valentin Falsen (fig. 13).³⁴⁷ Dette synliggjør hvor tett involvert både Trampe og Falsen trolig var i selskapet, og er også en indikasjon på at virksomheten inngikk blant de arenaer hvor både sosiale og politiske relasjoner var i spill. Det er påfallende at det er nettopp disse to, som tre måneder tidligere hadde spilt ganske ulike roller i forhold til Christian Frederiks storpolitiske forehavender, som står oppført side om side som selskapets fremste representanter og maner til byborgerskapets forbrødring gjennom teaterkunsten.³⁴⁸

³⁴⁷ De øvrige fem underskriverne, som vesentlig tilhørte byens militære, var krigskommissær Magnus Christian Hetting, artillerikaptein Gottfried Otto Frieboe, løytnant Frederik Daniel Timme, regimentskirurg Adolf Frederik Henrik Proet og grosserer Jacob Schavland Gram. Jonas Smidts arkiv, SAT/PA-0174; Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 75.

³⁴⁸ Navnene på de underskrevne er gjengitt på innbydelsen både i trykt utgave og med håndskrevne signaturer. Blant de håndskrevne underskriftene mangler imidlertid Falsens navn.

16.5.2. Teatrets representativitet

Forestillingen som ble holdt for Christian Frederik i februar og innbydelsen i mai var ellers de eneste gangene Det forenede dramatiske Selskab ble omtalt i offentligheten våren 1814.³⁴⁹ I og med den varslede reorganiseringen, som innebar et nytt lovsett og en ny oppsetningspraksis samt innvielsen av det nye teaterbygget i 1816, markerte disse begivenhetene også en avrunding av selskapets første tiårsperiode. At denne avrundingen fant sted nettopp i "skjebneåret" 1814 åpner for spørsmålet om endringene i selskapets organisasjon og inngangsettingen av byggeprosessen på noen måte kan settes i forbindelse med de spesifikke omstendighetene eller begivenhetene dette året. Planene om et nytt teater hadde øyensynlig eksistert minst siden 1811. Tidene hadde riktignok vært harde siden den gang – men det var de stadig våren 1814, med knapphet på varer og store økonomiske utfordringer for mange av de etablerte handelshusene. Innbydelsen refererer da også til de "nærværende urolige Tidsomstændigheder".

Vi har ingen kilder ut over innbydelsen selv som kan si noe konkret om beslutningsprosessen eller motivasjonen bak initiativet. Innbydelsen innledes imidlertid med ordene "Det forenede dramatiske Selskab har i en Generalforsamling den 25de f. M. paa *Undertegnedes Forestilling* vedtaget, at Selskabets Medlemmer maae forøges [...], og derhos *anbetroet os at iværksætte en Indbydelse* til Trondhjems respektive Borgere og Indvaanere" (mine uthevinger). Det kan dermed se ut til at initiativet faktisk kom fra Trampe, Falsen og de øvrige underskriverne. Trampe og Falsen hadde begge etablert seg som dynamiske aktører i dobbelt forstand, både i samfunnslivet og i teatret.³⁵⁰ Da de sendte ut innbydelsen i første del av mai 1814, var det med vissheten om at begivenheter av stor nasjonal betydning samtidig fant sted på Eidsvoll.³⁵¹ Et nytt politisk virkelighetsbilde var i ferd med å dannes, i form av en

³⁴⁹ Samme høst viser flere annonserte generalforsamlinger at planleggingen av reorganisering og nybygg var i gang.

³⁵⁰ Begge er registrert som innehavere av roller i flere ulike skuespill. Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 157-161.

³⁵¹ Falsen og Trampe hadde begge nære familiemedlemmer på Eidsvoll. I tillegg til Carls bror, Christian Magnus Falsen, var også Trampes svigerfar, Carl von Schmettow, med ved åpningen: "[Prins Christian Frederik] Holdt en skjønn kraftig Tale (Hans Svite fordelte sig paa hver side bag Stolen; hans nærmeste var General Schmettow paa høire og General Haxthausen paa venstre Side.)" Oddvar Vasstveit og Henrik Frederik Arild Sibbern, "... at ryste en Constitution ud af Ermen": Fire kilder til Grunnlovens

representativt fundert konstitusjon, slik Carl Falsen selv hadde skissert. Det var opp til det enkelte amt å være best mulig representert, både i og utenfor Riksforsamlingen.

Utenfor den politiske administrasjonens rammer var et standsmessig teaterbygg noe av det mest representative en by kunne ha.³⁵² Omkring århundreskiftet var det blitt bygd teaterhus i de fleste sentrale norske byer med utgangspunkt i de dramatiske selskapene. H.C. Knudsen hadde benyttet seg av dette under sin patriotiske rundreise. Selv om Trondhjem hadde klart seg med ombygde lokaler i Lohrmanns gård og Lunds gård siden før krigen, kan både Knudsens besøk og ikke minst Christian Frederiks ankomst ha gjort det påtrengende tydelig at ingen av disse teatrene holdt teknisk eller funksjonelt mål i forhold til de ledende byborgernes oppfatning av egen kulturell standard. Ordlyden i Det forenede dramatiske Selskabs innbydelse tyder derfor på at bevisstheten om en ny nasjonal virkelighet på ingen måte førte til en svekket interesse for den lokale estetisk-sosiale aktiviteten. Snarere er det mulig å argumentere for at bevisstheten om en sentralisert og representativ nasjonal styringsform indirekte bidro til å inspirere en fornyet vitalisering av den borgerlige teaterpraksisen. Dermed kan en nylig etablert nasjonal patriotisme også ha stimulert til forsterket *lokalpatriotisme*.³⁵³

Trolig var det i tråd med invitasjonens intensjon at Det dramatiske Selskab i 1815 reorganiserte sin virksomhet og vedtok et nytt lovsett.³⁵⁴ Samme år begynte selskapet også å annonsere sine forestillinger offentlig. I januar 1815 het det om en av selskapets lukkede forestillinger at den "foregaaer som sædvanlig paa det offentlige Theater".³⁵⁵ Det er altså grunn til å anta at selskapet hadde begynt å spille her en gang i 1814, en praksis som fortsatte frem til det nye teaterbygget sto ferdig i desember 1816. Det var for øvrig også denne høsten at selskapet annonserte en komplett teaterinnredning til salg fra konsul Knudtzons gård. Et års tid etter flyttingen til det nye teatret begynte selskapet i en periode å holde offentlige forestillinger uten at disse hadde et velledig

historie i Nasjonalbibliotekets samlinger, (NB kilder, 2014).

<http://www.bokselskap.no/boker/1814kilder/kilder>. Lastet ned 13.01. 2015.

³⁵² Berg, *Tidlig teater i Trondheim*, 25.

³⁵³ Knut Mykland har for øvrig pekt på at den nasjonale begeistringen i Trondhjem i 1814 var preget av "en mektig lokalpatriotisk understrøm". Mykland, *Fra Søgaden til Strandgaten: 1807-1880*, III, 65.

³⁵⁴ Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 79; Gladsø, *Teater mellom jus og politikk*, 67.

³⁵⁵ *Adresseavisen*, No. 9, 31.01. 1815.

formål.³⁵⁶ Dermed videreførte selskapet i hvert fall i en periode den offentlige virksomheten som var blitt etablert i løpet av krigsårene.

En umiddelbar årsak til at man begynte å spille fast i Det offentlige Theater, kan ha vært at medlemstallet var på vei oppover, som et resultat av innbydelsen i mai. Beslutningen om å utvide medlemstallet kan ha vært et resultat av at selskapet var begynt å se på seg selv i forhold til *byen* på en ny måte, noe som bekreftes gjennom den nye annonsepraksisen og mellomperioden i Det offentlige Theater. Selv om det er umulig å anslå hvor mange medlemmer selskapet hadde i begynnelsen av 1814, må en utvidelse til 300 medlemmer av begge kjønn ha vært betydelig. Fra kanskje å ha vært nede i 14 mannlige medlemmer i “kriseåret” 1805, tok man mindre enn ti år senere mål av seg til å tidoble antall aktive. Tre hundre medlemmer ville i 1814 ha tilsvart noe i nærheten av tre prosent av byens totale befolkning, og kanskje så mange som en tredjedel av dem som kunne tenkes å utgjøre grunnlaget for et teaterpublikum.³⁵⁷

Fra å være en liten “Kreds af Bekjendtere” som moret seg i all diskresjon, ville Det forenede dramatiske Selskab i 1814 mobilisere “Trondhjems Indvaanere” til å “forskaffe sig et Theater, passende til Byens Størrelse og Indvaanernes Dannelse.” Selv om selskapet aktet å forbli en lukket medlemsorganisasjon, og neppe hadde tanker i retning av noe demokratiserende “folkeopplysningsprosjekt”, skulle det nye teatret fremstå som *byens* teater. Det skulle være *representativt* for den samfunnsklasse og befolkningsgruppe som mente seg å utgjøre en sentral del av “Trondhjems Indvaanere”, nemlig byens dannede borgerskap. Slik hadde selskapet i løpet av vel ti år gått fra å ville virke utenfor offentlighetens lys, til selv å tenne lyktene og stille seg ved rampen.

³⁵⁶ Ibid., No. 90, 14.11. 1817. Denne praksisen ser ut til å ha fortsatt gjennom vårsesongen i 1818.

³⁵⁷ Basert på et løst befolkningsanslag på omtrent 10 000 personer omkring 1814. Margunn Skjei Knudtsen, “Befolkningsutviklinga - 1814 - et vendepunkt?” i *Trondheim 1814*, red. Ida Bull, et al., DKNVS Skrifter (Trondheim: Fagbokforlaget, 1014), 119.

Del IV: Analyser: Staten

Kapittel 17. Politisk håndverk

Avhandlingens deler IV og V består av analyser av skuespill som ble satt opp i Trondhjem i perioden 1803–1814. Hovedprinsippet bak utvalg og lesning har vært å identifisere tendenser og strukturer som kan belyse avhandlingens problemstilling: Hvilke identitetsdannende diskurser og praksiser ble sirkulert og utøvd som del av Trondhjems teatervirksomhet i 1790–1814, og hvordan kom disse til uttrykk i form av organisering, tematiske tendenser og estetiske virkemidler?¹ I disse delene viderefører jeg det overgripende interessefeltet som sto i fokus avhandlingens del II, relatert til absolutisme og opplysning, helstatspatriotisme og nasjonalpatriotisme, og forholdet mellom monark, adel, borgere og bønder, stat og familie. Etter 1800 var den organisatoriske og etter hvert den samfunnsmessige konteksten for teatervirksomheten imidlertid en annen enn i 1790-årene. Langt flere forestillinger er også kjent. Jeg har derfor valgt et annet fremstillingsprinsipp for denne perioden enn i del II.

Teaterrepertoaret i Trondhjem ble sirkulert innenfor to delvis overlappende publikumsmiljø eller deloffentligheter; Det forenede dramatiske Selskab og Det offentlige Theater. Analysene behandler imidlertid repertoaret under ett, som uttrykk for en lokal borgerlig teaterpraksis. Analysene er altså ikke ordnet i forhold til teaterorganisasjon, men er inndelt i to tematiske hovedstrømninger eller -orienteringer. Del IV tar for seg “staten”, del V “borgeren”. Denne inndelingen følger ingen skarpt opptrukne skillelinjer. De to temaene er ikke motpoler, men snarere gjensidig konstituerende størrelser eller fokuspunkt som må forstås komplementært, slik de også blir forstått i repertoaret. Samtidig er det mulig å påvise at et absolutistisk fokus på kongeskikkelsen etter hvert viker til fordel for en orientering mot staten – og dermed mot borgerens plass og identitet, både i forhold til staten og til sin individuelle skjebne. Selv om dette kontinuumet representerer en utvikling, kom ikke dette til uttrykk i sirkulasjonen på Trondhjems teaterscener gjennom noen lineær kronologi. Det finnes heller ingen klart objektive kriterier for hvilke skuespill jeg har plassert i hvilken

¹ Prinsippene bak utvalg av stykker og lesestrategi er gjort rede for i kapittel 6. Se avsnitt 6.4.2. og 6.4.3.

kategori. Det avgjørende har vært min egen forståelse av det enkelte stykkets primære orientering, sammen med ønsket om å finne frem til en fremstillingsmåte hvor ulike produksjoner bidrar til å kaste lys over hverandres tematiske og kunstneriske innhold.

Innen den enkelte avhandlingsdel er analysene ordnet i tematisk orienterte kapitler. Innen hvert kapittel er de enkelte teaterproduksjonene i hovedsak (men ikke konsekvent) kronologisk ordnet etter oppsetningstidspunkt, som én av mange tenkelige ordningsmåter. De enkelte analysene blir i hvert tilfelle innledet med en presentasjon av teaterhendelsens kildegrunnlag (vanligvis en eller flere avisannonser) og en belysning av tekstgrunnlaget. Deretter følger et resymé av stykkets dramatiske forløp som vektlegger handlingselementer og sceniske og dramaturgiske virkemidler jeg ønsker å fremheve, både ut fra skuespillets særpreg og problemstillingens interessefelt. Etter handlingsgjennomgangen diskuterer jeg teaterhendelsens mulige funksjon, ut fra stykkets tematiske tendenser og virkemidler og hva som er kjent om forestillingens kontekst. En del av analysene vil også på ulike måter bli relatert til aktuelle historiske begivenheter eller andre kontekstuelle forhold som kan bidra til å skape innsikt i teaterhendelsenes mulige funksjon og resepsjon. Grundigheten i handlingsreferatene og omfanget og vinklingen av diskusjonen vil variere fra stykke til stykke, avhengig av kildegrunnlag, stykkets særtrekk og i hvilken grad jeg trekker inn teoretiske perspektiver. Jeg vil dermed ikke tilstrebe noen systematisk "likebehandling" mellom analysene av de ulike teaterhendelene.

17.1. *Den politiske Kandestøber*: Teaterhendelser og tekstgrunnlag

Den politiske Kandestøber, Holbergs komedie fra 1722, ble satt på programmet både i begynnelsen av Det offentlige Theaters første sesong, i februar 1804, og igjen ti år senere, i januar 1814 – i det som trolig var Bechs siste sesong som interessentskapets direktør.² Skuespillet, som omhandler en håndverkers gryende politiske bevissthet og kortvarige ditto karriere, ble altså satt opp nærmest "i hver ende" av perioden 1803–1814.³ Slik blir *Kandestøber* en slags innramming – kronologisk, men også tematisk – for de to hovedstrømmingene i analysene; et bilde på teatrets bearbeiding av forholdet mellom borger og stat, spent opp over tiåret mellom 1804 og 1814.

² *Adresseavisen*, No. 15, 21.02. 1804; *ibid.*, No. 105, 31.12. 1813.

³ Det forenede dramatiske Selskab satte for øvrig også opp stykket i 1819 og 1826.

Den politiske Kandestøber var en av Det offentlige Theaters første produksjoner, først oppført den 23. og 24. februar 1804, og igjen i dagene 3.-6. januar 1814. I motsetning til den store majoriteten av repertoaret var ikke *Kandestøberen* et samtidsstykke, men en “moderne klassiker”; Holbergs første sceniske verk. Stykket finnes i en samleutgave utgitt i perioden 1804–1814 i Gunnerusbiblioteket, uten noen form for merknader som kan knyttes til de konkrete teateroppsetningene. Jeg har av ulike praktiske årsaker benyttet en utgave fra 1758 som finnes i Nasjonalbiblioteket.⁴ Det finnes rollehefter på Gunnerusbiblioteket, men disse er uten merknader som kan kaste lys over tidlige oppsetninger.⁵ I min forståelse av stykket har jeg ellers støttet meg til Rolv Nøtvik Jakobsens artikkel “Vekselbruk mellom skjønnlitteratur og sakprosa” (2013).⁶

Det gis ikke spesifikke anvisninger om dekorasjoner i stykket, men ut fra handlingen går det frem at stykket foregår vekselvis på gaten utenfor og innendørs i kannestøperens hus. Handlingen er lagt til Hamburg i 1700-tallets første tiår. Det har vært diskutert hvordan denne “forskyvningen” i tid og sted var ment å forstås. Skulle Hamburg oppfattes som skalkeskjul for de politiske forholdene i samtidens København? Mens København var hovedstad i det dansk-norske eneveldet, var det historiske Hamburg (som den danske krone riktignok offisielt gjorde krav på) en tysk bystat eller rådsrepublikk.⁷ Jakobsen utelukker ikke at handlingen virkelig var ment å foregå i Hamburg, men at dette ikke utelukker at stykket samtidig var egnet til å kaste lys over politiske forhold i det danske kongedømmet.⁸ Han påpeker hvordan en dobbelthet i forståelsen av dramatisk sted skaper et åpent fortolkningsrom: “Ved å ha flere alternativ for kor handlinga utspeler seg, blir det opna eit rom for, om enn berre eit mentalt rom eller ei førestilling, om at dei gitte forholda også kunne vere annleis.”⁹

⁴ Ludvig Holberg, *Den politiske Kandestøber: Comoedie, forestilled første Gang paa Den Danske Skueplads 1722*, utg. Johan Jørgen Høpfner, 2. utg., Den Danske Skue-Plads: deelt Udi 7 Tomer (Kjøbenhavn: J.J. Høpfner, 1758). Utgaven er upaginert.

⁵ Heftene ble trolig brukt i andre halvdel av 1800-tallet. “Den politiske Kandestøber: rollehefter XT 88”.

⁶ Rolv Nøtvik Jakobsen, “Vekselbruk mellom skjønnlitteratur og sakprosa – Holbergs *Den politiske Kandestøber* som replikk og eksempel til dei ulike utgåvene av Natur- og Folkeretten” *Edda* 113, nr. 2 (2013), 130–145.

⁷ *Ibid.*, 138. Ved oppsetningen av stykket i 1814 tilhørte byen imidlertid Frankrike. *Store norske leksikon*, <http://snl.no/Hamburg>, s.v. Hamburg. Lastet ned 06.08. 1814.

⁸ Jakobsen, “Vekselbruk”, 139.

⁹ *Ibid.*, 140.

17.2. *Den politiske Kandestøber: Dramatisk forløp*

Handlingen åpner på gaten utenfor kannestøperen **Herman von Bremens** hus. Den unge hjulmakeren **Antonius** har tenkt å be Herman om datteren **Engelkes** hånd. Han er nervøs, for han har hørt at kannestøperen er blitt svært “curiøst” [sic] i det siste. Ifølge sceneanvisningene børster han håret, knytter halstørkleet på nytt og pusser over skoene før han banker på. Hermans tjener **Henrich** åpner, tyggende på et smørbrød. Han bekrefter at Herman har fått nye interesser: “Han er baade Kandestøber og Politicus.”¹⁰ Den nye virksomheten går dessverre dårlig sammen med håndverket: “thi naar han gjør noget Arbeyd, som siælden skeer, saa seer det saa politisk ud, at vi maa støbe det om igjen”.¹¹ Mesteren bruker all tid på å lese politiske bøker. Henrich anbefaler Antonius å legge om språket til “ziirlig Tale”, noe Antonius nekter: “jeg er en god ærlig Handverksmand, som ingen Complimentationer har lærdt.”¹²

Herman kommer ut og avviser Antonius vennlig, men bestemt. Han vil nemlig ha en “Svigersøn, der har studeret sine Politica.”¹³ Antonius protesterer med at slikt ikke kan brukes til å underholde kone og barn, men Herman ser for seg en fremtid med plass i byrådet. Herman von Bremen akter nemlig ikke å dø som kannestøper. Han tilbyr Antonius å låne hans eksemplar av “*Den Politiske Nachtsch*”, før han går.¹⁴ Hermans kone **Geske** kommer ut. Hun er oppgitt over mannens griller. Kundene klager på at varer de har bestilt aldri blir ferdige, og husholdningen skylder penger. Henrich forteller at mesteren og elleve andre håndverkere holder et “Collegium Polemiticum” hvor de snakker om “Staats-Sager” og alle slags politiske forhold.¹⁵ Dette skremmer Geske, som frykter at byrådet vil arrestere Herman om de får nyss om dette: “den Mand fører os vidt i Ulykke, om Bormester og Raad faaer at viide saadant, at han sidder og reformerer Staten. De gode Mænd vil ingen Reformation have her i Hamborg.”¹⁶

¹⁰ Holberg, *Den politiske Kandestøber*, Akt I, scene ii.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid.

¹³ Ibid., Akt I, scene vi.

¹⁴ Tittelen henviser til et oppslagsverk fra 1600-tallet, *Der Politische Nach-Tisch*.

¹⁵ Holberg, *Den politiske Kandestøber*, Akt I, scene vi.

¹⁶ Ibid.

Andre akt åpner med at “kollegiet” (som riktignok har skrumpet til seks medlemmer) samler seg i Herman von Bremens stue. De setter seg ved bordet med Herman ved enden og fordyper seg i samtale om storpolitiske forhold. Samtalen avslører imidlertid deres mangelfulle kunnskaper, for eksempel om geografi: “Er der da intet Hav ved Frankerig?”¹⁷ Kollegiet kritiserer det virkelige byråds innsats, og kommer med egne forslag de vil votere over (en viss innsikt i beslutningstakende prosesser besitter de altså). Alle hevder at det er “Republiquens Beste” de vil forsvare, skjønt det er åpenbart at det er sine egne interesser den enkelte er opptatt av. Scenen kan vanskelig forstås som annet enn en harselas med politisk engasjement blant småborgerskap uten høyere utdanning eller opplysning.

Geske avbryter møtet med anklager om at mannen driver dank, og gir ham et par ørefiker. De andre mener Herman burde straffe sin kone for dette, men Herman henviser til sine politiske studeringer; han er blitt en mann som kan styre sine impulser: “Kaaldsindighed er den allerstørste Dyd, og den Ædelsteen, som meest pryder Regenter og Øvrighed.”¹⁸ Hans eneste reaksjon på Geskes overfall er å telle rolig til 20. Opptrinnet fører til et forslag fra **Gert buntmaker** om å innskrenke kvinnenens rettigheter ved at ekteskap får en prøvetid på ti år. Men **Frantz knivsmed** påpeker at noen koner ville vært glade til for å kunne bli kvitt mannen så lett. Det er altså ikke bare enkelt å forandre på tingenes tilstand.

Herman tar til orde for at borgermester-embetet (“Bormester”) burde velges fra de ulike laugene, i stedet for å være forbeholdt noen få, ledende familier og råds menn: “saa blev samtlige Borgerskab deelagtig udi Regieringen, og alle Stænder kom til at florere [...]. Naar Regieringen saaledes blev indretted, kunde vi kaldes et ret frit Folk.”¹⁹ Det er et forslag i moderne demokratisk ånd Herman setter frem. Men Frantz er skeptisk til om det vil være mulig å finne nok dugelige håndverkere til rollen som borgermester. Denne problemstillingen blir liggende under hele stykkets forløp: Kan en kannestøper være borgermester? Frantz innfører bildet av å *støpe* en statsforfatning; neppe en like overkommelig oppgave som å støpe om en ødelagt kanne.²⁰ De andre

¹⁷ Ibid., Akt II, scene i.

¹⁸ Ibid., Akt II, scene ii.

¹⁹ Ibid., Akt II, scene iii.

²⁰ Ibid.

avslutter debatten og går over til å lese avisene. Slik imiterer håndverkerne en opplyst debattkultur med avislesing og politiske diskusjoner.

Tredje akt begynner i gaten. To rådsmedlemmer, **Abrahams** og **Sanderus**, avslører at rådet kjenner til Hermans politiske meninger, etter at han er blitt overhørt på et vertshus: “den gemeene Almue har ikke den Skiønsomhed, at den kand eftertænke, hvor u-rimeligt det er, at en Kandstøber, Hattemager, eller Børstenbinder kand tale med ringeste Grund om slige Sager, og see de Ting, som et heelt Raad ikke kand see.”²¹ Det er lett nok for kannestøperen; han “kand reformere det heele Romerske Riget medens han støber en Tallerken, og agere baade Landstøber og Kandstøber paa eengang”.²² Rådmann Abrahams tror imidlertid at å straffe ham bare vil egge allmuen til opprør. Han vil heller *spille* “en *Comoedie*” med Herman.²³

De forteller derfor at de er utsendt fra byrådet for å overbringe nyheten om at Herman er utpekt til ny borgermester. Herman tar straks i bruk sine mest fornemme talemåter og forsoner seg med Geske. Husholdningen må nå leve opp til sin nye status. Henrich blir lakei og iføres en av mesteren frakker, og det skal bestilles livré til ham. Geske må kjøpe kaffe, så hun kan traktere rådsmedlemmenes fruer, og begge instrueres i passende fremferd og tiltaleformer. Datteren skal nå kalles “Frøichen Engelche”, hun og moren må ligge lenge om morgenen og lære å spille l’hombre (“Allumber”), og Geske må skaffe seg en skjødehund med fransk navn. Selv ser Herman nå håndverket sitt som en diletantisk hobby: “Jeg har kun øvet mig lidt for Tidsfordriv paa Støbningen, naar jeg har været kied af at studere.”²⁴ Henrich peker likevel uvilkårlig på hvordan tingene faktisk henger sammen: “Ædle og velviise Herrer, bilder I Phantaster jer vel ind at I har gjort mig til Bormester for at narre mig”.²⁵

Fjerde akt foregår innendørs. Henrich, ifølge sceneanvisningene iført en håpløst stor frakk, undrer seg over hvordan en kannestøper kan bli borgermester; “uden maa skee det kommer deraf, at ligesom en Kandstøber kaster gamle Tallerkner og Fader udi en Form, og støber dem om til nye, saa kand en god Bormester ved gode Love støbe

²¹ Ibid., Akt III, scene i.

²² Ibid.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid., Akt III, scene v.

²⁵ Ibid.

Republiqven om igjen, naar den forfalder.”²⁶ Engelke erklærer imidlertid at hun aldeles ikke vil være noen frøken – da kan hun jo ikke gifte seg med hjulmakeren Antonius, som hun elsker. Geske, med lånt skjødehund på armen, får besøk av **madam Abrahams** og **madam Sanderus**, som vil hilse på “borgermesterfruen”, men som ler seg imellom av vertinnens mislykkede servering og mange *faux pas*.

Mens Geske sitter i selskap med en tredje “**Raads-Herrinde**”, får hun uventet besøk i form av sin søster **Arianke**, grovsmedens kone. Ifølge sceneanvisningene skal hun spilles av “en forklæd Mands-Person”.²⁷ Geske blir stum av forlegenhet og vil ikke vedkjenne seg Arianke. Rådsherrinnen er redd hendelsen har gått inn på Geske, for “fornemme Folk taaler ikke meget. Jo høyere man komer i Stand, jo meere delicat blir eens Legeme.”²⁸ Henrich klager henvendt til publikum på sin egen sviktende helse – han har nemlig sting i siden.

I siste akt kommer en rekke besøk til “borgermesteren”. Herman, som nå insisterer på at han heter “von Bremenfeld”, blir først bedt om å løse en tvist mellom **to advokater**, som argumenterer på latin og henviser til ulike tekster. Hermans frustrasjon blir så stor at han kaster dem ut, bare for å ta imot en rasende **kone**, “som maa være en forklædt Mands-Person”.²⁹ Hun griper tak i Herman og anklager lovene for å tillate en mann å ha to koner, og slepes til slutt ropende ut av scenen.

Hermans frustrasjon og fortvilelse øker i takt med henvendelsenes antall og absurditet. Til slutt søker han tilflukt under sitt eget bord, og utbryter at han er så “fortumlet i mit Hoved, at jeg veed ikke selv, hvad jeg siger eller gjør”.³⁰ Når rådsherrene Abrahams og Sanderus banker på døren, sitter Herman stadig under bordet og klager over ulykken de har bragt ham opp i. Han ber nå om å bli avsatt, og dermed befridd for en byrde han ikke makter å bære: “I maae heller tage Livet af mig; jeg er Kandestøber med Gud og Æren, jeg vil og døe Kandestøber.”³¹ Herman finner et rep, lager en løkke og erklærer at han nå vil ta livet av seg. Han har bare ett ønske: “at see Autor til den

²⁶ Ibid., Akt IV, scene i.

²⁷ Ibid., Akt IV, scene ix.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid., Akt V, scene ii.

³⁰ Ibid., Akt V, scene iii.

³¹ Ibid., Akt V, scene iv.

politiske Stockfisk henge ved Siden af mig med 16 Stats-Cabinetter og politiske Nach-Tisker om Halsen.”³² Han river deretter sin elskede bok i stykker.

I samme øyeblikk kommer Antonius inn. Han kommer fra et vertshus hvor han overhørte “Folk sprikke af Latter over en Comoedie, som man havde spillet Herman von Bremen i det, at nogle unge Mennisker havde bildet ham ind, at han var bleven Bormester, for at see hvorledes han kunde skikke sig derudi”.³³ Herman skjønner nå at han aldri har vært borgermester, og at alt det inntrufne har vært satt i scene for, som Antonius sier, “at venne jer af med jer Galskab at raisonnere over høye Ting, som I ikke forstaaer.”³⁴

Dermed roper Herman hele husholdningen til seg og forteller at de er blitt lurt. Geske blir sint og gir øyeblikkelig mannen en ørefik. Men nå er han ferdig med å telle til 20. Han “prygler hende dygtig” og demonstrerer slik at han ikke lenger er noen “Politicus”, men har gjeninntatt sin plass som håndverksmester og familieoverhode.³⁵ Han vil nå begynne et nytt liv; kaste bøkene på ilden og ivareta arbeidet sitt. Og han vil bare kalles ved sin gamle tittel, “mester”: “thi jeg er Kandestøber, og vil døe Kandestøber.”³⁶ Han gir Antonio og Engelke sitt samtykke til å gifte seg, og leser til slutt opp en avsluttende moral på vers: “Af hvad som mig i Dag er skeed/Hver Handverks-Mand kand lære./At den der retter Øvrighed/Just selv den ey kand være./Thi naar en Kandestøber til/Bormesters Embed løber./Er som naar Stats-Mand blive vil/I Hast en Kandestøber.”³⁷

17.3. Den absolutistiske *Kandestøber*

De politisk engasjerte håndverkerne i “Collegium Polemiticum” harseleres grundig med i stykkets andre akt. Gjennom sine feilinformerte debatter fremstår de som en mislykket etterlikning av en opplyst høyborgerlig kultur. Hermans ambisjoner om en fremtid som embetsmann avsløres og latterliggjøres. I god klassisistisk

³² Ibid., Akt V, scene vi. *Der politische Stockfisch* av Johannes Riemer skal ha vært en didaktisk roman fra 1681 om kunsten å inngå fordelaktige giftermål.

³³ Ibid., Akt V, scene vii.

³⁴ Ibid.

³⁵ Ibid., Akt V, scene viii.

³⁶ Ibid.

³⁷ Ibid.

komedietradisjon fører Hermans sosiale villfarelse også til elendighet for resten av husholdningen. Arbeidet står ugjort eller utføres med elendig kvalitet, kundene klager og husmoren mangler penger til å betale regningene. Verst er det likevel at datteren Engelke nektes å gifte seg med mannen hun elsker; en dugelig og hederlig håndverker og et godt og passende ektemannsenne. Men faren har bestemt seg for at hun skal ha noe så diffust som en "Politicus" til mann, selv om Antonius påpeker at den slags ikke er egnet til å forsørge hustru og barn.

Selve intrigen igangsettes ikke før i tredje akt, da de to rådsmennene beslutter å "spille komedie" med den villfarne kannestøperen. At de velger denne fremgangsmåten i stedet for en mer konvensjonell oppviglerstraff, demonstrerer tilsynelatende øvrighetens mildhet. Samtidig antyder dette valget hvilken potensiell kraft som ligger i håndverkernes gryende selvstendighet – man kunne ellers utløse "Oprør iblant Almuen".³⁸ Det er altså mulig å spore en latent frykt i maktapparatet. Tekstens hovedtendens er likevel tydelig; håndverkere er ikke egnet til høyere embeter, og samfunnets standsforskjeller er en fornuftig ordning; enhver gjør klokest i å bli "ved sin lest". Denne moralen blir eksplisitt uttrykt i Hermans avsluttende vers, hvor han konkluderer med at det er like håpløst at en kannestøper vil bli borgermester, som at en høyere embetsmann skulle finne på plutselig å bli kannestøper. Den aggresjonen erkjennelsen av å ha blitt narret kunne ha utløst (og faktisk utløser hos Geske), forsvinner i Hermans enorme lettelse over å kunne gjenoppta sitt gamle liv.

Hermans omvendelse til å bli "seg selv" gjør at han får tilbake fornuften og evner å sette husholdningens beste før sine egne impulser. Han vil gjenoppta arbeidet og sørge for familien, og han misbruker ikke lenger sin makt til å følge egne griller, som å nekte datteren et godt gifte. Til tross for husfarrollens legitimerede voldsbruk er han ingen *hustyrann*; etter først å ha gitt Antonius tillatelse til å gifte seg med datteren, ber han også Geske om å gi sitt samtykke. Til og med Engelke blir bedt om å avgi sitt ja, skjønt Herman – eller er det Holberg – glemmer å vente på svaret. Gift skal de likevel bli.

Sceneteknisk stiller ikke *Den politiske Kandestøber* store krav – en gatescene og en interiørscene var selv et nystartet teater som det i Daniel Lunds gård nesten nødt til å ha. I *Kandestøberen* glir imidlertid de to scenebildene – offentlig gate og privat stue –

³⁸ Ibid., Akt III, scene i.

funksjonelt over i hverandre. Antonius står ute i gaten og frir, og alle mulige slags skikkelser invaderer Hermans hus med utgangspunkt i hans "embete". Hele tiden kalles familiemedlemmene inn i eller ut av huset, etter hva handlingsgangen krever. Forholdet mellom innen- og utendørsscener synes dermed flytende. Dette ligger delvis i den klassisistiske komediens strukturelle forutsetninger, som i *Republikken paa Øen*. Fra dagens ståsted er det likevel i begge stykker snakk om en form for invasjon av privatsfæren; i *Republikken* av statens jakobinske "ny-føydalisme", i *Kandestøberen* av en oligarkisk øvrighets paternalisme, hvor storebror vet hva man har snakket om på vertshuset og ikke nøler med å gripe inn i ens liv.

17.4. Historisk kannestøperi i Trondhjem

Ble dette mer enn åtti år gamle stykket oppfattet som "foreldet" i 1804? Det tidlige 1800-tallets teaterspråk var et annet, og nye idéer, både om politikk, borgere og familierelasjoner hadde for lengst gjort seg gjeldende. Roderick Rudler argumenterte for at Holberg ikke lenger ble forstått ut fra sine historiske premisser når han ble satt opp av Det dramatiske Selskab i Christiania på begynnelsen av 1800-tallet, men at stykkene ble oppfattet som rene farser, som man nærmest var litt forlegen over å sette opp: "Idéene i komediene gikk ofte hus forbi."³⁹

Den relativt store hyppigheten av Holberg-oppsætninger i Trondhjem i perioden tyder ikke på at han utløste spesielt mye forlegenhet. Det er også flere forhold som gjør at stykker som *Den politiske Kandestøber* kan ha blitt oppfattet som tidsaktuelle både i 1804 og 1814. Den politiske grunnsituasjonen i 1804 var ikke vesentlig endret siden 1722, til tross for kronprins Frederiks reformer og opplysningstidens idealer. Samfunnet var stadig et enevelde under dansk styre, og standsforskjellene var høyst virksomme. Men også mer spesifikke forhold i Trondhjem på 1790-tallet gjør oppsetningene av *Kandestøberen* særlig interessante.

³⁹ Roderick Rudler, "Det dramatiske selskab i Christiania 1799-1839" (Hovedoppgave, Universitetet i Oslo, 1957), 48. Når det gjelder *Kandestøberen*, virker det imidlertid ikke som om idéinnholdet var til å overse. Rudler viser selv til Claus Pavels oppteget, hvor en oppsetning av stykket i Christiania i 1816 ble oppfattet som en demokratisk latterliggjøring av "stortingsbønder" og et forsvar av en aristokratisk styringsform. Ibid., 49.

Når håndverkerne, eller “småborgerskapet”, i *Kandestøberen* ville etterlikne den høyborgerlige diskusjonskulturen og bidra til politisk styre og stell, gikk det neppe alle publikummerne i 1804 hus forbi at det ikke var mange årene siden en gruppe personer fra Trondhjems eget småborgerskap faktisk prøvde på noe liknende. Ida Bull har beskrevet hvordan en gruppe på førtifire småborgere (trettifire håndverkere, to kremmere, to høkere, to gjestgivere, en kjøpmann, en offentlig ansatt betjent og to ukjente) sammen underskrev en supplikk til kongen i 1797 og ba om at borgerskapet selv skulle få velge sine representanter blant de tolv “eligerte menn”.⁴⁰ De eligerte fungerte som borgernes talsmenn i byene, en form for “representativt utvalg” overfor den offentlige magistraten, med stor politisk innflytelse. De besto tradisjonelt av representanter for den øvre del av byborgerskapet, kjøpmennene, som nærmest hadde “monopol” på utvelgelsen til de eligerte.⁴¹

Både i 1791 og i 1797 hadde det gått ut kongelige reskripter (forordning rettet mot de forvaltende myndigheter) som slo fast at alle vanlige borgere – altså de som hadde løst juridisk byborgerskap – skulle høres i viktige saker, og ikke minst være med på å velge de eligerte.⁴² Det var på denne bakgrunnen de 44 sendte inn en supplikk som ba om at disse forordningene faktisk skulle bli etterlevd. Ifølge Bull ble henvendelsen oppfattet nærmest som et signal om opprør, både av de eligerte og av magistraten. Begge instanser kom med sterk kritikk av supplikantenes intensjoner, og supplikken i seg selv ble tatt som bevis på at disse personene manglet både den sindige tenkemåte og den fredelige oppførsel som skulle til for å ivareta offentlige anliggender.⁴³ Det var altså en tydelig holdning blant makthaverne som samsvarte med den som kommer til uttrykk i Holbergs komedie. I den forbindelse er det påfallende at både de eligerte og magistraten i sine uttalelser eksplisitt refererte til “politisk kannestøpning”, noe man knyttet til revolusjonære impulser og til en misforstått tolkning av frihets- og likhetsidealene.⁴⁴ Disse referansene viser både hvor godt etablert forestillingene fra Holbergs komedie var i visse miljøer, og hvordan politisk egenvilje blant småborgerne ble knyttet direkte til revolusjonære tendenser. Supplikantenes oppfordring om at

⁴⁰ Ida Bull, “Politisk kultur i stiftsbyene: erfaringer med borgernes medbestemmelse” i *Riket og regionene: Grunnlovens regionale forutsetninger og konsekvenser*, red. Ida Bull og Jakob Maliks (Trondheim: Akademika, 2014), 146–147.

⁴¹ *Ibid.*, 143.

⁴² *Ibid.*, 145.

⁴³ *Ibid.*, 149.

⁴⁴ *Ibid.*, 147, 149.

kongens reskripter faktisk skulle etterleves, ble altså tolket som potensielt politisk sprengstoff av de som forvaltet den lokale makten, i hvert fall hvis en skal ta retorikken for god fisk.

17.4.1. Opprørske elementer

Den uroen rådsmedlemmene i *Kandestøberen* føler i forhold til kritisk tenkende håndverkere ble tydeligvis delt av Trondhjems eligerte menn. I sin uttalelse om supplikken i 1797 pekte man direkte på den fare man mente var forbundet med en av underskrivernes nylig igangsatte virksomhet i form av en *klubb*. Det var dansemester og gjestgiver Johan Heschier (1761–1809) som året før hadde avertert opprettelsen av en “borgerlig Klub” i sin gård i Kongens gate, “Efter adskillige hæderlige Borgeres Ønske og Anmodning”.⁴⁵ Det er grunn til å tro at Heschiers klubb var delvis inspirert av den godt etablerte Borgerlige Klub fra 1783, men at medlemmene tilhørte en lavere sosial krets.⁴⁶ De eligerte mente at de fleste av underskriverne tilhørte Heschiers klubb, og både de og magistraten var av den oppfatning at den representerte et mulig arnested for “de opprørske tendensene.”⁴⁷

En annen som i etterkant av supplikken ble fremhevet som en av de mest opprørske initiativtakerne, var blikkenslageren Peder Flindt (f. ca. 1731).⁴⁸ Peder ser ut til å ha vært far til den blikkenslager Flindt som Hornemann sier var med og startet opp teatret i parykkmaker Halles gård, og som Liv Jensson har identifisert som Jens Flindt (1762–1843). Familieforbindelsen mellom en av Halleteatrets grunnleggere og supplikkens angivelig mest opprørske initiativtaker er et interessant moment i forhold til spørsmålet om håndverkerteatrets eventuelle politiske orientering, uten at det er mulig å trekke bestemte slutninger på dette grunnlaget.

Magistraten mente at lovene i Heschiers klubb forbød medlemmene å bringe videre innholdet av politiske diskusjoner som ble holdt der.⁴⁹ Det var ingen selvfølge at “vanlige” borgere fritt kunne komme sammen og diskutere det de fant for godt. Bull

⁴⁵ *Adresseavisen*, No. 10, 04.03. 1796.

⁴⁶ Bull, "Politisk kultur i stiftsbyene", 148.

⁴⁷ *Ibid.*, 147, 149.

⁴⁸ SAT, Trondheim magistrat G2, magistratens uttalelse til stiftamtmanden, oktober 1798. Gjengitt etter Bull, "Politisk kultur i stiftsbyene".

⁴⁹ Bull, "Politisk kultur i stiftsbyene", 149.

peker på en annen konfrontasjon mellom øvrigheten og håndverkersamfunnet i samme periode, i forbindelse med en aksjon for å gjøre en kornlast tilgjengelig for allmennheten i 1796.⁵⁰ To fremtredende laugsborgere ble siktet og dømt for å ha medvirket til at det var blitt holdt ulovlige laugssamlinger, det vil si uten magistratens vitende eller nærvær. Laugenes virksomhet var altså forutsatt å foregå under magistratens kontroll.⁵¹

I tillegg til fora som laugssamlinger og klubbmøter, fantes det omkring tiden for oppsetningen i 1804 et etablissement som muligens kan ha bidratt til å påvirke publikums resepsjon av kannestøperkollegiet. Ved årsskiftet 1803/1804 innredet redaktør Willum Stephanson i Adresseavisen et *leserom*, hvor komfortable møbler og ferske aviser var tilgjengelig “for enhver sædelig Mand” mot en avgift på 4 skilling.⁵² Etersom Den borgerlige Klub allerede abonnerte på et bredt utvalg aviser for sine medlemmer,⁵³ er det ikke umulig at denne innretningen var tenkt å omfatte også det lavere borgerskapet, eller som amonsen lyder, “den stræbsomme Borger”.⁵⁴ Leserommet ser ikke ut til å ha hatt noen lang levetid, men kan ha vært en aktuell referanse for publikum i februar 1804, i forhold til de avislesende håndverkere på scenen. Det ble også opprettet et “Almuebibliothek” i Trondhjem i 1810, som primært skal ha hatt håndverkere som målgruppe.⁵⁵ Biblioteket skal ha eksistert frem til et ukjent tidspunkt før 1818; en avisannonse bekrefter at det fortsatt var i virksomhet i tiden rundt oppsetningen av *Kandestøberen* i 1814.⁵⁶

Det ser dermed ut til at det fantes grunnlag for en viss politisk aktivitet eller bevissthet blant deler av det lavere borgerskapet, samtidig som en motvilje mot håndverkernes ønske om politisk medvirkning var godt etablert i det øvre sosiale sjiktet før 1800. Det

⁵⁰ Ibid., 148.

⁵¹ Ibid., 149. *Adresseavisen*, No. 67, 23.08. 1803.

⁵² *Adresseavisen*, No. 100, 16.12. 1803. Stephanson var ellers en engasjert pådriver av ulike prosjekter av samfunnsnyttig og sosial karakter, som innsamling til nødlidende og gjennomføring av gratis svømmeundervisning for barn.

⁵³ Njåstad, “Stiftsstedene”, 199.

⁵⁴ Fra 1800 fantes det også et leseselskap i byen som sirkulerte bøker mellom medlemmene. Den trykte subscribentlisten viser imidlertid at målgruppen for denne virksomheten var det øvre borgerlige sjiktet. *Love for det Trondhjemske Læseselskab* (Trondhjem: Willum Stephanson, 1801).

⁵⁵ “Trondheim kommune, Biblioteket”, Interkommunalt arkiv Trøndelag, http://www.arkivportalen.no/arkivportalen-web/side/arkiv/detaljer?sessionid=1ca2f15e2ac3b07cf18b17594da7.instance1;jsessionidversion=2f61726b697670617274616c656e2d7765620?arkivId=no-TKAT_arkiv000000006477. Lastet ned 05.11. 2014.

⁵⁶ *Adresseavisen*, No. 2, 07.01. 1814.

eksisterte arenaer hvor håndverkerne kan ha hatt anledning til å diskutere og utveksle informasjon om samfunnet i tiden omkring begge de to produksjonene av *Kandestøberen*. Disse teaterhendelsene, og den mulige resepsjonen av dem, bør derfor ses på bakgrunn av disse forholdene. Når det gjelder valget av *Den politiske Kandestøber* på nyåret 1814 er det samtidig nærliggende å spørre om stykket på noen måte var ment som en kommentar til de storpolitiske begivenhetene. Men stykket må ha vært planlagt en tid i forveien. Den forestående Kielfreden og forhandlingene mellom Christian Frederik og den norske eliten om grunnlaget for hans rett til den norske trone hadde ennå ikke funnet sted. At spørsmålet om føydale versus konstitusjonelle styringsprinsipper straks skulle bli avgjørende for landets fremtid, var derfor stadig ukjent for interessentskapets direksjon da man bestemte seg for å sette opp stykket. I ettertid er det likevel mulig å betrakte oppsetningen som et aldri så lite ironisk frempek.

17.4.2. Subversive forestillinger?

Sceniske forestillinger har ikke nødvendigvis det samme budskapet som den litterære teksten. Jeg har tidligere pekt på at *Republikken paa Øen* uvilkårlig bidro til å sirkulere subversive idéer, nettopp gjennom å avvise dem. Jakobsen peker på noe liknende når han skriver at selv om Holberg forsikret at stykket *ikke* var øvrighetskritisk, var nettopp behovet for denne forsikringen foranlediget av at stykket var blitt oppfattet slik av enkelte.⁵⁷ Flere momenter ved *Kandestøberen* kan ha blitt oppfattet annerledes av publikum i Trondhjem enn Holbergs tilsynelatende intensjon. Der det i de fleste klassisistiske komedier er tjenerne og kvinner – altså samfunnets underlegne – som igangsetter intrigene, er det i *Kandestøberen* myndighetspersonene som narrer Herman opp i stry.⁵⁸ Dette at handlingen sparker *nedover* kan ha vært medvirkende til oppfatningen om at stykket også kunne forstås øvrighetskritisk.⁵⁹

Et annet moment som kan ha blitt oppfattet annerledes i 1804 og 1814 enn i 1722, er skuespillets demonstrasjon av at selv en håndverker har potensial for økt dannelse og

⁵⁷ Jakobsen, "Vekselbruk", 137.

⁵⁸ *Ibid.*, 136.

⁵⁹ Jakobsen mener det er utenkelig at en enevolds-komedie kunne ha vist *en konge* som drev gjøn med sine undersåtter. *Ibid.*, 140. Vi finner likevel et eksempel på noen liknende i Charles Collés *Henrich den Fierdes Jagt*, som ble skrevet for et hertughoff under eneveldig styre. Se avsnitt 18.1.

moralsk karakter gjennom opplysning og studier, og slik kan sette seg i en posisjon hvor han har mulighet til å ta egne moralske og politiske valg.⁶⁰ Slik skildres en subjektiveringsprosess. Selv om komediens konklusjon er at kannestøperen gjør best i å vende tilbake dit han kom fra, beviser Herman at han har ressurser til å foredle sin egen karakter. Gjennom å telle til tyve i stedet for å gi etter for sinne og den kona som seg hør og bør, gjør han seg til bærer av et nytt borgerlig ideal for familielivet, hvor familiestrukturene ikke primært opprettholdes gjennom maktbruk, men gjennom nære forbindelser mellom familiens medlemmer. Slik lever husfaren opp til 1700-tallets honette ideal om personlig selvkontroll.

Voldsbruk på scenen er utvilsomt mer effektivt enn å se noen telle til tyve. Selv om Rudler syntes Holberg burde ha blitt omgått med større respekt, er det ikke tvil om at *Kandestøberen* tar farsens virkemidler i bruk. Dette gjelder også de to kvinneskikkelsene som var ment å spilles av menn. Dette er imidlertid et teaterspråk som trolig ble oppfattet som litt gammeldags av publikum i det borgerlige dramaets glansperiode, som ikke minst befestet det nye følsomme familieidealet. Det er trolig nettopp *på grunn* av de farselignende virkemidlene at den von bremenske familiemodellen kunne godtas på scenen i 1814 (så vel som i dag).

17.5. Rollen som håndverker

Det mest slående med forestillingene i Trondhjem er at i motsetning til i Holbergs teater i Lille Grønnegade var det ikke profesjonelle skuespillere som sto på scenen og kunne fremstille håndverkere og øvrighetspersoner akkurat så latterlige eller sympatiske som de ville. I Trondhjem sto håndverkerne *selv* på scenen som Holbergs vankundige kollegium. Og "øvrigheten", i utvidet forstand, satt i salen og så på dem. Både publikums og skuespilleres gjensidige kjennskap til hverandre fra samfunnslivet forøvrig spilte trolig inn på hvordan forestillingen på oppfattet av begge parter, gjennom en situert resepsjon.

Kanskje fant det lavere og høyere borgerskap sammen i latter, slik komedien gjerne bevirker. Men kanskje var noen – på eller foran scenen – også oppmerksom på dobbeltheten i at skuespillerne på scenen til dels iscenesatte *seg selv* som håndverkere

⁶⁰ Ibid., 141, 145.

og småborgere. Noen år før 1804 hadde de eligerte og magistraten gitt tydelig uttrykk for sin bekymring for at denne gruppen bar på revolusjonære idéer, da representanter for håndverkerne prøvde å protestere mot det de oppfattet som politisk tilsidesettelse. En av skuespillerne i håndvertermiljøet, Jens Flindt, var sønn av den ledende aktivisten den gangen. Var disse spenningene et tilbakelagt stadium i 1804? På denne tiden var skuespillerne stadig "nye Begyndere, hvoraf man ei kan vente Fuldkommenhed".⁶¹ Samtidig som de spilte en komedie som latterliggjorde småfolks forsøk på å legge til seg boklig lærdom og fine manerer, økte de sin egen opplysning og dannelse gjennom sangtimer, skuespillesing og øvelse i sceneopptreden. Ved forestillingen ti år senere var mange av skuespillerne blitt rutinerte aktører, og ifølge William Allingham dyktigere skuespillere. Bare måneder etter forestillingen i 1814, hvor Herman von Bremen sverget på aldri mer å være en *politicus*, hadde også flere av dem trolig fått stemmerett som borgere i det nye konstitusjonelle monarkiet. Dermed var de selv blitt legitime politiske aktører.

⁶¹ *Adresseavisen*, No. 99, 13.12. 1803.

Kapittel 18. Konge og undersått

I dette kapitlet behandles tre skuespill som alle, i likhet med stykkene fra residensteatret på 1790-tallet, er preget av en tydelig monarkistisk og/eller absolutistisk tendens. Samtidig som konge- eller fyrsteskikkelsen stadig står i sentrum for verdensordenen, er den dramatiske interessen vel så mye rettet mot undersåttene og deres livsbetingelser. Dette er trekk som også kjenner seg igjen i skuespillene i residensteatrets periode på 1790-tallet, og analysene i denne delen av avhandlingen vil delvis bli diskutert på bakgrunn av disse.

18.1. *Henrich den Fjertes Jagt*: Teaterhendelse og tekstgrunnlag

Det forenede dramatiske Selskabs første kjente teaterforestilling i 1803 er en av de få lukkede medlemsforestillinger fra årene før 1815 som vi har kjennskap til. Teaterhendelsen fant trolig sted høsten 1803. Den eneste kilden er konrektor Blochs allerede omtalte inserat i københavnerbladet *Dagen* den 31. desember 1803, hvor han avslørte at "Provstinde Wille debuterede nyligen som Möllerkone i Syngespillet *Henrich den fjerdes Jagt*."⁶²

Skuespillet *Henrich den Fjertes Jagt* (*La Partie de Chasse de Henri IV*, 1767) av Charles Collé (1709–1783) var opprinnelig skrevet for hoffteatret til Phillippe 2. hertugen av Orléans.⁶³ Det var dermed i utgangspunktet beregnet på aristokratiske dilettantskuespillere. Stykket omhandler den historiske Henrik 4., konge av Navarre og Frankrike (1553–1610). Både den franske historiske tematikken om den populære Henrik og stykkets opphavelige kontekst som hoffteater, ligger dermed et stykke unna Trondhjem på begynnelsen av 1800-tallet, og kan virke nærmere beslektet med residensteatrets preg av en aristokratisk inspirert teaterkultur.

Stykket ble først utgitt på dansk i 1775 i Laers Knudsens oversettelse.

Gunnerusbiblioteket har tre eksemplarer, hvorav ett, med katalogsignatur XT 1:53, er påført signaturen D.F.D.S. på tittelbladet. Boka var altså eid av Det forenede

⁶² Bloch, *Dagen*, "Tillæg", 31.12. 1803.

⁶³ "Independent, provincial and private theatres", i *French Theatre in the Neo-Classical Era, 1550–1789*, red. William D. Howarth, Theatre in Europe: A Documentary History (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 668.

dramatiske Selskab. Et annet eksemplar (XA Oct. 60) er udatert, men håndskrevet etter samme utgave. Det finnes også rollehefter og to små noteark til sanger i stykket, som viser dets nærhet til syngespillsjangeren. Ett av heftene (Lucas' rolle) har tilsynelatende et navnetrekk (C. Jarner?) på forsiden.⁶⁴

Forholdet mellom D.F.D.S.-eksemplaret og det håndskrevne manuskriptet fortjener en mer inngående kommentar. Den trykte utgaven har tre akter, hvor første akt bare er løselig forbundet med stykkets hovedhandling. Hele akten er viet til politiske hoffintriger med utgangspunkt i franske historiske forhold. Dermed er det kanskje ikke så overraskende at den udaterte, håndskrevne utgaven i Gunnerusbiblioteket utelater hele første akt. Her åpner handlingen med første scene i akt II, under tittelen "Første Act".

Lå den beskårede, håndskrevne utgaven til grunn for oppsetningen i 1803? Hvis vi ser på rolleheftene, angir disse tre akter, ikke to som i manuskriptet. Samtlige roller er imidlertid påført bemerkningen "1. Act Intet", og replikkene starter med akt II scene i, som i manuskriptet. Det virker dermed sannsynlig at Det forenede dramatiske Selskabs forestilling var basert på de to siste aktene og utelot den første, for øvrig noe stillestående og kontekstspesifikke akten.⁶⁵ I den etterfølgende handlingsgjennomgangen vil jeg derfor bare ta utgangspunkt i de to siste aktene.

Ut fra stikkprøver kommer det frem at manuskriptet rommer enkelte mindre forenklinger og fordanskninger i forhold til den trykte utgaven. "Messieurs" er for eksempel blitt til "Mine Herrer". Tilsvarende mindre endringer kan spores i rolleheftene; kraftuttrykket "den Donner" er for eksempel blitt til "hvad Satan".⁶⁶ Ut over bortfallet av akt I har jeg ellers bare identifisert ett avvik av betydning mellom manuskriptet og den trykte utgaven. I manuskriptet er nemlig en ekstra replikk innført

⁶⁴ "Henrich den Fierdes Jagt: rollehefter XT 276". Et annet hefte (Michel Richards rolle) er påført flere stempler av forretningsmessig karakter, med tekstene "Anden Klasse for Sum fra 400 til 500 Rd. incl." og "Anden Klasse for Sum fra 300 til 400 Rd. incl.", og noen navnetrekk (Ebbesen, Meincke og trolig Scharf). Stempelet gjengir årstallet 1808, mens det med hånd er påført "Authoriseres for 1809 Scharf". Om dette betyr at rolleheftene var fremme igjen på grunn av en ny oppsetning dette året og ble brukt som tilfeldige notatark, forblir spekulasjoner.

⁶⁵ Jeg har ikke kommet over åpenbare eksempler på større tekstlige endringer i rollehefter i forhold til de trykte skuespillene. I enkelte av disse finnes det imidlertid større strykninger. Endringene er vanskelige å datere, da flere av stykkene ble satt opp i Trondhjem gjentatte ganger, også senere på 1800-tallet.

⁶⁶ "Henrich den Fierdes Jagt: rollehefter XT 276". Michels rolle, akt III scene ii.

rett før teppefall. I den trykte utgaven avslutter den nyforlovede unge bonden Lucas stykket slik: "og i Morgen, I gode Venner! saa er I saa gode at komme til vores Bryllup."⁶⁷ Rolleheftets siste replikk er identisk. I manuskriptet står imidlertid følgende avslutning på stykket innskrevet: "og i Morgen, I gode Venner! saa er I saa gode at komme til vores Bryllup. (gaaer et Stykke ind paa Theatret men vender tilbage igien og siger:) Men glem ikke at tage Gaffel og Kniv med Ind."⁶⁸

En mulig forståelsesramme for denne tilføyelsen kan være at selskapets forestillinger gjerne ble etterfulgt av assembléer og bespisning.⁶⁹ Om manuskriptet virkelig har vært tekstgrunnlag for forestillingen, er en mulig, om spekulativ tolkning av tilføyelsen at man manglet tilstrekkelig med dekketøy til alle medlemmene i Lohrmannsgården, slik at medlemmene måtte medbringe sitt eget. Avslutningsreplikken kan dermed ha fungert som en munter henvisning til en slik ordning. Det skal uansett ha vært vanlig skikk blant folk frem til begynnelsen av 1800-tallet å ta med eget servise til store tilstelninger.

Uten holdepunkter for noe annet, tar jeg i det følgende utgangspunkt i at 1803-oppsetningen av *Henrich den Fierdes Jagt* fant sted i form av en generalprøve og en hovedforestilling i teatersalen i Lohrmanns gård høsten 1803. Både publikum og de agerende tilhørte det samme adgangsbegrensede selskapet, men det kan ha befunnet seg innleide scenearbeidere i lokalet. Bare én av rolleinnehaverne er sikkert identifisert; prostinne Anne Dorothea Wille (1763–1822) spilte møllerkonen Grethe, mens en uidentifisert C. Jarner(?) kan ha spilt rollen som hennes kommende svigersønn. Bare de to siste aktene ble oppført, og det ble fremført flere sangnumre som en del av handlingen. På bakgrunn av tekstforelegget ble trolig to ulike dekorasjoner benyttet til forestillingen: en skogsscene og interiøret i en bondehytte – begge deler standarddekorasjoner i tidens repertoar.

⁶⁷ Charles Collé, *Henrich den Fierdes Jagt: Comoedie i Tre Acter*, overs. Laers Knudsen (Kjøbenhavn: Møller, 1775), 126.

⁶⁸ Charles Collé, "Henrich den Fierdes Jagt: Et Skuespil i To Acter", overs. Laers Knudsen, (Upubl. [u.å.]), 136.

⁶⁹ Selskapet annonserte for "Aftenspise og Dands i Selskabets Værelser" etter forestillingen, og medlemmene kunne "tegne sig hos Selskabets Værtinde Madame Lohrman". *Adresseavisen*, No. 15, 21.02. 1815.

18.1.1. *Henrich den Fierdes Jagt*: Dramatisk forløp

I første scene møtes mølledatteren **Karen** og hennes kjæreste **Lucas** i skogbrynet. Lyden av jakthorn høres i det fjerne.⁷⁰ De to småkjekler vennskapelig, før samtalen vender til Karens venninne **Agathe** som en tid har vært forsvunnet, noe som gjør Lucas mistenksom. Karen forsvarer venninnens ære, overbevist om hennes uskyld. Agathe er forlovet med Karens bror **Richard**, men forsvinningen har ført til rykter og oppstand i møllefamilien. Etter at Karen er gått hjemover, oppdager Lucas Agathe. Hun er “klæd som et Fruentimmer fra Hovedstaden”, hvilket i seg selv er mistenkelig, men Agathe sverger på at hun uforskyldt er blitt bortført av en viss **marquis Conchiny**, som hun har greid å slippe uskadet fra.⁷¹ Lucas er irritert fordi oppstyret om Agathes forsvinning har utsatt hans eget giftermål med Karen. Han mistror Agathe, som på grunn av sin fostermor har “finere” manerer enn en bondepике burde ha. Samtidig påpekes det at også møllefamilien er velstående folk med en viss utdannelse; Richard har til og med lært latin, og vil studere til prest. Til tross for skepsisen tar Lucas imot et brev fra den gråtende Agathe til Richard – han kan ikke motstå en kvinnes tårer.

Etter at Agathe har gått, kommer Richard inn på scenen, som ifølge sceneanvisningene nå er blitt mørk.⁷² De to vennene omfavner hverandre. Den ulykkelige Richard har vært i Paris for å lete etter Agathe, men er blitt truet av markiens spioner. Han har fått et brev fra henne (skrevet under tvang) hvor hun påstår at hun ikke lenger elsker ham. Da han nå leser Agathes ekte, følelsesladde brev høyt, “med skielvende Røst og meget Hierteklemt”, fatter han håp.⁷³ De to forlater scenen for å gå hjem til Lucas. Det er nå blitt “ganske mørkt” på scenen.⁷⁴

To hoffmenn som har gått seg bort på jakt “kommer i Mørke og føler for sig.”⁷⁵ En av dem er nettopp den beryktede **markien av Conchiny**. De får snart følge av en **trede hoffmann**. Alle har mistet hestene underveis, og hva mer; de har også mistet kongen, **Henrich 4.**, og frykter for hans sikkerhet – skjønt en av herrene er vel så bekymret over å gå glipp av en planlagt erobring denne kvelden. **En bonde** kommer imidlertid,

⁷⁰ Collé, *Henrich den Fierdes Jagt*, 39.

⁷¹ Ibid., 43.

⁷² Ibid., 50.

⁷³ Ibid., 53.

⁷⁴ Ibid., 56.

⁷⁵ Ibid., 58.

og etter å ha kastet seg på bakken i skrekk og deretter nølende latt seg overbevise om at de fremmede ikke er “Stratenrøvere”, tilbyr han seg å følge dem til stedets “**Skovrider**” (skogvokter).⁷⁶

Så snart de er borte kommer den utmattede kongen alene inn på scenen. Han blir oppjaget idet **to krypskyttere** kommer til; men de blir like redde som kongen da de hører lyder, og til hans ergrelse stikker de av. Når så **mølleren Michel** kommer inn på scenen med pistol og lykt, tør ikke kongen si hvem han egentlig er, men utgir seg for å være en hoffmann. Publikum får innsikt i kongens tanker gjennom hans mange avsidesreplikker. Beilelig nok roser den lojale Michel kongen i varme ordelag, men kongen har nå stor fornøyelse av ikke å si hvem han virkelig er.

Tredje akt foregår i en stue i møllerens hus, hvor sceneanvisningene gir klare instruksjoner om møbler og inventar i et godt utstyrt landsens hjem. Her sitter mor **Grethe** og datter **Karen** i dydig passiar over håndarbeidet, inntil **Richard** kommer inn og omfavner sin mor og søster. Like etter kommer Michel og hans ukjente gjest. Nå følger en scene hvor møllerfamilien gjør sitt ytterste for å bevise at de vet hvordan man tar imot en gjest på honett vis. Michels og kongens gjensidige elskverdighet utvikler seg med moderne øyne nærmest i parodisk retning idet de kappes om å hjelpe til med pådekkingen og gi hverandre den beste plassen og de mest utsøkte komplimentene. Bord og stoler bæres inn og ut av rollefigurene, det spises, drikkes og skåles på scenen i stor gemytthet. Kongen morer seg over å være vitne til det indre liv i familien, som han synes er “ret nogle maneerlige og skikkelige Folk.”⁷⁷ Samtidig gjør han begeistret kur til den dydige **Karen**, som etter hvert blir ganske beklemt av oppmerksomheten.

Til slutt kommer samtalen inn på Richards ulykkelige kjærlighet til den forsvunne **Agathe**. Han synger en sang han en gang skrev til henne, hvor også kong **Henrich** selv omtales som en venn, noe kongen selvsagt setter pris på. Deretter er det **Karens** tur til å synge; hun ser kongen uredd inn i øynene mens hun synger, og han blir så beveget av sangen at han kysser henne på kinnet. Da må til og med far Michel si fra at nå er det nok med kurtisen. Han setter imidlertid straks selv i gang med en munter vise hvor siste vers er en ren hyllest til kongen:

⁷⁶ Ibid., 64.

⁷⁷ Ibid., 90.

Vor Konge og vor tappre Helt!
Vi aldrig faaer hans lige,
Saa viis i Raad, saa from i Feldt,
Saa elsket af sit Rige;
Han leve, leve, mange Aar,
Og glemmes ei, mens Verden staaer.
Vor Konge og vor tappre Helt!
Vi aldrig faaer hans lige.⁷⁸

Alle synger med i kongehyllesten, og kongen må enda en gang snu seg rørt bort; “han synes at græde af Glæde, og i denne Passion maae han blive Resten af denne Scene, indtil der tages af Bordet, og stedse synes at græde, ifald Acteuren kan.”⁷⁹ Kongen gråter enda mer idet det skåles til hans ære.

Scenen avbrytes av at det banker på døren, og Agathe kommer inn, nå sømmelig kledd som bondepике. Hun forteller sin historie og nevner markien, og enda en gang røres kongen. Enda flere kommer; det er Skovrideren med de tre hoffmennene. De gjenkjenner straks kongen og kneler ned, og Agathe henvender seg til ham med bønn om rettferdighet. Markien prøver å bagatellisere sine misgjerninger som “det pureste Galanterie”, men må motvillig tilstå at han kidnappet Agathe.⁸⁰ Han kan også bekrefte at Agathe stadig er uskyldig: “jeg tilstaaer min Forseelse, men den har ikke været mig til ringeste Nytte, den er tvertimod falden ud til min Beskiemmelse. Agathe er et dydig Fruentimmer, hun har ikke givet mig den ringeste Seier over sig”.⁸¹ Agathe er oppreist, og Richard ber om tilgivelse for å ha mistrodd henne, mens kongen viser markien bort fra sin nærhet på ubestemt tid.

Kongen sørger så for at de ønskede giftermål vil finne sted til alles tilfredshet, og utstyres brudeparene med rikelige bryllupsgaver. Det er ikke snakk om å gi markien straff, men kongen påpeker at han har “den største Mistanke om denne Italiener, [...] vi skal overveie det ved Leilighed.”⁸² Den som kjenner til markiens handlinger i akt I, vet at det har kongen grunn til. Kongen betrakter sine lojale og kjærlige undersåtter og

⁷⁸ Ibid., 110-111.

⁷⁹ Ibid., 111.

⁸⁰ Ibid., 120.

⁸¹ Ibid., 122.

⁸² Ibid., 123.

konstaterer tilfreds: “Hvilket guddommeligt Syn!”⁸³ Til slutt får kongen og hans menn tilbud om familiens egne senger for natten, mens familien selv trekker ut til møllen, skjønt de neppe vil få særlig mye søvn der: “en Nat gaaer snart, og især, naar man vaager for sin Konge.”⁸⁴ Da Lucas skal følge Agathe hjem for natten, inviterer han samtidig alle til morgendagens bryllup – og minner muligens om at man må medbringe eget bestikk.

18.1.2. Kongen i hovedrollen

Med elimineringen av første akt fikk kongeskikkelsen en enda mer sentral plass i oppsetningen enn i det trykte skuespillet, hvor kongens rolle i første akt for det meste er observatørens. *Henrich den Fierdes Jagt* er den første kjente dilettoppsetning i Trondhjem siden *General Schlenzheim* og *Den taknemmelige Søn* i von Kroghs teater på 1790-tallet. *Henrich* har noen åpenbare likheter med disse stykkene, og det er dermed nærliggende å se forestillingen i lys av dem og av residensteatret.

Alle disse stykkene har et monarkistisk grunnsyn og bærer med seg arven fra barokkens orientering mot eneherskeren som ordnende dramaturgisk prinsipp. I likhet med i *General Schlenzheim* opptrer kongeskikkelsen i *Henrich den Fierdes Jagt* selv på scenen som en følelsesmessig engasjert og i noen grad individualisert skikkelse som tas varmt imot av sine undersåtter. Den umiddelbare menneskelige kontakten mellom hersker og “folk” understrekes. Begge kongene gjør seg nytte av landbefolkningens tilbud om enkelt nattelosji og tar med stor glede imot serveringen som bys frem. I samtlige tre stykker kontrasteres de sivile undersåttene og deres “enkle” liv med representanter for kronens forvaltning; soldater og offiserer i oppsetningene hos von Krogh, adelige embetsmenn i *Henrich*. Det er imidlertid undersåttene som er stykkets dramatiske interessepunkt.

18.1.3. Oppadstigende undersåtter

I de tre “kongestykkene” *General Schlenzheim og hans Familie*, *Den taknemmelige Søn* og *Henrich den Fierdes Jagt* er landbefolkningen utvilsomt *undersåtter*. Deres umiddelbarhet, enkelhet og lojalitet skaper imidlertid en slags forbrødring mellom

⁸³ Ibid., 125.

⁸⁴ Ibid., 126.

dem og kongen. Den kjærlighetsfylte, personlige nærheten mellom konge og undersått har en maktlegitimerende virkning, noe kong Henrich selv erkjenner og som uttrykkes gjennom hans inderlige bevegelse og tårer. Fra undersåttene trenger ikke kongen å frykte bakhold eller svik. Kontrasten til møllerfamilien utgjøres i *Henrich den Fierdes Jagt* av de adelige embetsmennene. De er ikke entydig fremstilt, men representerer både lojal tjeneste og svikefull egeninteresse. Fremfor alt erkjenner kongen at det er nødvendig å *holde et øye* med dem. Det anspente forholdet mellom konge og adel forblir uavklart, og uttrykker en potensiell motsetning som tidens publikum var godt kjent med fra historiske forhold, både ved det franske og det danske hoff.

De ulike standsgrupperingene har ikke samme dramatiske betydning i disse tre skuespillene fra årene 1794–1803. I Spiess' sentimentale drama forsvinner det enkle bondeparet som har gitt kongen husrom raskt ut av handlingen. Interessen rettes i stedet mot offisersfamiliens anliggender. For general Schlenzheims gjenfunne sønn står det ikke bare om hans liv, men like mye om hans *ære*, en problematikk som i utgangspunktet er et uttrykk for adelige verdinormer. I Engels didaktiske *Den taknemmelige Søn* blir interessen forestillingen igjennom liggende hos den nøkterne, kongetro bondefamilien og deres forsøk på å berge svigersønnen fra falske ververe. Bondefamiliens problemer er ikke i mindre grad enn i offisersfamilien knyttet til liv og død. Den litt engstelige Lene og den mer stødige Rode var likevel neppe skikkelser Trondhjems borgerskap umiddelbart identifiserte seg med. I et slikt perspektiv fremstår de som typifiserte "bønder" på scenen, uten sosial bevegelighet. Blant publikummerne som tilhørte gruppen av tjenere eller "underhavere" kan de likevel ha tjent som forbilder.

Samlet fremstilles ikke landbefolkningen som noen statisk eller ensartet gruppe i disse stykkene. Lene og Rode er stolte over sin rittmester-sønn, som har steget i gradene og sittet ved kongens bord. En viss sosial bevegelighet er altså mulig. Denne bevegeligheten kommer enda tydeligere til syne i møllerfamiliens hjem i *Henrich den Fierdes Jagt*. Allerede tidlig i forestillingen blir det bemerket at Michel er en både kunnskapsrik og velhavende mann, og at sønnen hans har lært latin og sikter på å bli prest - han har altså ambisjoner om å ta steget over til embetsklassen. Også gjennom

sin gjestfrie opptreden, som inkluderer alle slags høflighetsfinesser, demonstrerer familien at de er “honette” folk, verdige til kongens vennskap.

Samtidig fremkommer en ambivalent holdning til denne sosiale bevegeligheten gjennom de ulike personene i stykket. Utdannelse og velstand er vel og bra for en fri fagmann og hans familie. Møllerfamilien kan slik ha blitt oppfattet som et bilde på det fremvoksende borgerskapet, et bilde som også føyer seg pent inn i den dansk-norske forestillingen om den frie bonden som en type borgerlig ideal. Som enslig ung kvinne trekkes Agathe derimot i tvil, både når hun dukker opp i fornemme byklær etter å ha rømt fra Paris og på grunn av de fine manerene hun har lært av sin fostermor:

Lucas, (spottende) Vidne om min Vanære! Hvilken høitrvende Snak, hvor hun ikke veed at tale for sig. Der seer vi hvad det er, at I fra Barnsbeen af, og til Jeres fiortende Aar, har været i Huse hos denne Frue Leonore Galigai, hvor denne Marquis Conchiny forelskede sig i Jer.⁸⁵

På scenen er Agathe iført byklær når hun konfronteres av sin blivende svoger, men i forsoningsscenen hjemme hos møllerfamilien har hun rukket å skifte til mer passende klær. Agathes fine fremferd kan nok likevel bli en styrke. Hennes forlovede er eslet til prest, og vil ha nytte av en dannet hustru ved sin side.

18.1.4. Makten i familien

I far Michels og mor Grethes “protoborgerlige” stue i *Henrich den Fierdes Jagt* skjer det i akt III noe de innledningsvis ikke selv ser rekkevidden av. Idet kongen kommer inn i deres sluttete familiekrets er det samtidig maktens offentlighet som kommer inn. Gjennom nærværet av kongens representative person utviskes skillet mellom privat og offentlig i stua. Den som best merker denne nedbrytingen av grenser, er husets datter Karen. Kongens gjentatte oppmerksomhet, bramfri komplimenter og etter hvert fysiske tilnærminger – han holder blant annet hånden hennes så hardt at hun skriker til i smerte – setter henne og til slutt også faren i en forlegen posisjon.⁸⁶ Som moderne leser blir man ubekvem ved disse tilnærmelsene, slik også Karen etter hvert blir. Ut fra stykkets indre logikk ser det imidlertid ut til at denne frivoliteten mellom konge og kvinnelig undersått er helt i sin orden. Han er kongen; ergo har hun ikke noe å frykte. Hvordan publikum i 1803 opplevde dette er ikke like åpenbart. Godtok de uten

⁸⁵ Ibid., 45.

⁸⁶ Ibid., 104, 109.

innvendinger at kongen utøvde en slik – riktignok ganske nedtonet – variant av “herreretten”, under dekke av at han i rollen som sitt folks far bare hadde deres beste for øye? Eller vekket situasjonen samme beklemmelse som i tilfellet med den pressede Amalia, som i *Republikken* trues med tvangsgifte i statens navn? Satt på spissen: Ble stykket oppfattet på bakgrunn av den dansk-norske absolutismens velsignelser, eller ut fra opplysningsinspirerte frihetsidealer?

Henrich er en godartet hersker og begår aldri noe virkelig overtramp; tvert imot gjenoppretter han Agathes ære. Det er imidlertid bare med nød og neppe at hun har unnsuppet sin adelige forfølger, markien av Conchiny. Den italienske markien er stykkets gjennomførte skurk, men får ingen strengere straff enn en bortvisning på ubestemt tid; neppe noe et borgerlig publikum ville oppfatte som poetisk rettferdighet. I de borgerlige dramaene som skulle bli hyppig satt opp i Trondhjem de kommende årene, slipper knapt noen adelige misdedere så lett unna som markien av Conchiny. Dette forholdet er med på å synliggjøre at skuespillet reflekterer verdier forbundet med *l'ancien régime*.

Det er ingenting som tyder på at *Henrich den Fierdes Jagt* er tenkt mindre systemlojalt enn Engels idealistiske visjon av kongelig rettferdighet i *Den taknemmelige Søn*. Stykket avslører likevel uvilkårlig aspekter ved det gamle regimet som 1803-publikummet kan ha oppfattet som betenkelige: adelens privilegier og mulighet til korrump livsførsel på borgernes bekostning, synliggjort gjennom de borgerlige kvinnenes sårbarhet. Selv om *Henrich* ikke problematiserer dette forholdet, er det ikke sikkert at et trondhjemske publikum i 1803 var beredt til å godta de samfunnspremissene Collé la til grunn som en ren selvfølgelighet. I hvert fall demonstrerer stykket at kvinners integritet ikke sto særlig mye tryggere i Collés *ancien régime* enn i Bruns republikk. Motivet med den forførende adelsmannen og den uskyldige borgerpiken skulle for øvrig igjen og igjen sirkuleres og bearbeides innenfor det borgerlige teatret i Trondhjem de kommende årene.⁸⁷ Det kan derfor være relevant for vår forståelse av *Henrichs* resepsjon å ta med i vurderingen den videre behandlingen av dette motivet i repertoaret det påfølgende tiåret, som blant annet blir tematisert i avhandlingens del V.

⁸⁷ To eksempler i denne avhandlingen er *Julius von Sassen* og *Elskøvs Barn*. Se avsnitt 21.2 og 24.3.

18.2. *Høstgildet*: Teaterhendelser og tekstgrunnlag

Thomas Thaarups (1759–1821) syngespill *Høstgildet* (1790) ble satt opp på Det offentlige Theater den 29. og 30. november 1804, og igjen allerede den 17., 18. og 24. mai 1805.⁸⁸ Stykket var åpenbart en publikumssuksess ettersom man valgte å sette det opp på nytt etter et halvt år. Samtidig skilte de to oppsetningene seg fra hverandre. I 1804 lyder programmet for teaterkvelden: “Komedien *Miskiendelsen* og Syngestykket *Høstgildet*”. Et halvt år senere er ordlyden: “Komedien *Skibbrudet* eller *Arvingerne* – samt Syngestykket *Høstgildet* – som sluttet med en Entree” [...] Og hvorhos meldes: at Syngestykket bliver denne Gang opført mere fuldstændigt, end forige Gang.” En *entré* kan her forstås som et danseinnslag. Det kan dermed se ut til at man hadde klart seg uten danseinnslag ved første gangs oppsetning, mens man neste gang hadde greid å inkludere dette – uten at uttrykket “mere fuldstændigt” garanterer at det skrevne forelegget i form av tekst og noter ble fulgt til punkt og prikke.

Høstgildet var i utgangspunktet et leilighetsstykke, et enakters syngespill med dans, skrevet i anledning av det nygifte kronprinsparets inntog i København i 1790 for å utgjøre en jublende avslutning på Det kongelige Theaters festforestilling. Handlingen finner sted blant danske og norske bønder på Sjælland, i seg selv en nyhet i en tid da syngespill gjerne tok form av pastorale idyller med hyrder og hyrdinner eller fremstilte eksotiske tyrkere.⁸⁹ Etter førsteutgaven fra 1790 fulgte endrede utgaver i 1791 og 1793, det siste med nytt opplag i 1800. Den viktigste endringen i forhold til førsteutgaven var at de eksplisitte referansene til kronprinsbryllupet var utelatt til fordel for generelle henvisninger til kongefamilien.

Gunnerusbiblioteket har to eksemplarer av syngestykket, begge fra 1800. Ingen av disse har merknader som kan knyttes til oppsetningspraksis, og det finnes ingen rollehefter. Jeg legger likevel til grunn at det var denne utgaven som ble brukt som forelegg til oppsetningene ved Det offentlige Theater i 1804 og 1805, ettersom den ligger nærmest i tid. Musikken av den tyskfødte komponisten Johannes Schulz (1747–

⁸⁸ *Adresseavisen*, No. 95, 27.11. 1804; *ibid.*, No. 39, 14.05. 1805.

⁸⁹ Andersen, "Et teaterhus bliver institution", 153.

1800) finnes bevart, men jeg vil bare i noen grad gå inn på musikalske aspekter.⁹⁰ Den talte dialogen er skrevet på en variant av blankvers uten enderim, med fem jambiske stavelser i hver verselinje, som avsluttes med en feminin endelse i form av en siste, lett stavelse. Det overveiende av dramatikkk som ble fremført i Trondhjem i perioden er ellers skrevet på prosa, med unntak av *Endres og Sigrids Brøllup* og *Fredsfesten*.⁹¹

18.2.1. *Høstgildet*: Dramatisk forløp

Den trykte utgaven av skuespillet angir at "Scenen er en Landsbye i Sielland."⁹² Ut fra sceneanvisningene underveis i teksten kommer det frem at det skal være et bondehus på scenen, med en benk under noen trær.⁹³ En standardisert bondescene utgjorde trolig bakgrunnen for oppsetningene i Trondhjem. Mot slutten av stykket blir det også klart at det skal være en "frihetsstøtte" sentralt plassert i scenebildet.⁹⁴

Stykket begynner idet bondepiken **Anna** kommer syngende inn på scenen. Hun er datter av den sjællandske bonden **Hans**, som i sin tid innvandret fra Holstein. Hun lengter etter sin elskede **Halvor**, gardesoldat og nordmann, som har vært i hennes fars tjeneste. Den muntre søsteren **Grethe** kommer inn, og innrømmer at hun også er forelsket – i sin fetter **Peter**, sønn av deres holsteinske onkel **Henrik**. Grethe tror alt vil gå godt, og synger om sin fremtid som mor til Peters sønn: "O! Ham skal vor Fader velsigne,/Og knæsætte Drengen, og sige saa froe:/Bliv Mand, bliv din Konge, dit Fødeland troe."⁹⁵

Men da de to bondebrødrene Hans og Henrik kommer ut og setter seg på en benk, overhører Grethe at de snakker om Anna. Hans er stolt av at hun har "lært lidt meer end andre Piger"; hun kan både finere søm, har fått musikkundervisning og lært å

⁹⁰ *Høstgildets* musikalske og teaterhistoriske aspekter er nærmere redegjort for bl.a. hos Ellen Karoline Gjervan, "The Harvest Festival' – staging an idea of the country", (Under utgivelse, [u.å.]); Randi M. Selvik, "Høstgildet by J.P.A. Schulz – a patriotic or a national opera?", (Under utgivelse, [u.å.]).

⁹¹ Se avsnitt 9.1. og 19.2.

⁹² Thomas Thaarup, *Høst-Gildet: Et Syngespil i een Act* (Kiøbenhavn: Joh. Fred. Schultz, 1800), 2. Thomas Bruuns originaldekorasjon fra Det kongelige Theater i 1790 viste et spesifikt dansk landskap, nemlig Gjentofte kirke utenfor København foran jordene til grev Andreas Peter Bernstorff (1735–1797). Bernstorff var en sentral pådriver for løsingen av stavnsbåndet. "Opførelsen har altsaa tillige formet sig som en Hyldest til den Mand, der med saa varmt et Hjerte havde taget sig af de danske Bønders Sag." Krogh, *Danske Teaterbilleder*, 143–144.

⁹³ Thaarup, *Høst-Gildet*, 9.

⁹⁴ *Ibid.*, 41.

⁹⁵ *Ibid.*, 8.

skrive.⁹⁶ De to fedrene har tenkt seg at det er *Anna* som skal giftes bort til Peter; en ung mann som både har lært latin og fransk, men som valgte å bli skipskaptein i stedet for prest, slik faren så for seg. Far Henrik ville ikke sette sin vilje igjennom med makt; “Thi tvungen Hund, min Broer! jog aldrig Hare. [...] Og man kan tjene/Sit Land og Konge, i hvad Stand man stædes”.⁹⁷ Brødrene er rørende enige, men døtrene fortviler.

Når de alle er gått av scenen, høres musikk; det er soldatene som kommer hjem, mens bondebefolkningen samles for å ta imot dem. Alle synger, og temaet er bøndenes glede over at de i fredstid kan dyrke åkeren, selv om de straks vil være på pletten om krigen og plikten kaller. Refrenget lyder: “Velsigner Kongen alle Mand,/Thi han har adlet Bondens Stand./O Gud! velsigne Christian,/Thi han har adlet Bondens Stand.”⁹⁸ Dette siste er en henvisning til landboreformene, som skulle fristille de danske bøndene fra godseiernes makt.⁹⁹

Etter dette opptrinnet blir den unge Halvor alene igjen på scenen. Han beskriver med lengsel naturen i sitt norske fødeland, men er lykkelig over å være tilbake i Danmark. Han blir henrykt når Anna kommer inn på scenen. Halvors far, gamle **Tord Halvorsen**, har selv reist helt til København for å få se kongen og hans familie, og Halvor gjengir hvordan han har innprentet sønnen patriotiske dyder: “Søn, (sagde han) tak Gud, velsign din Konge,/Og lyd hans Bud, og gaae i Døden for ham,/Erindre dig: du er en Guldbrandsdøl.”¹⁰⁰ Når Anna sier hun må gifte seg med en annen, vil Halvor straks i sin fortvilelse gå i krigen og møte døden der. Før han rekker å dra noe sted, kommer Hans, og sier at nå skal både avlingen og Annas bryllup feires. Halvor prøver å unnså seg med at han er en fremmed, men Hans svarer at de alle er landsmenn: “Een Faders Børn, een Konges Undersaatter,/Eet Fødeland er Danmark, Norge, Holsteen”.¹⁰¹ Fortvilet må Halvor også drikke Annas og Peters skål sammen med Hans, før han styrter ut.

I neste scene er Hans’ bror Henrik opprørt over sin sønn Peter, fordi han ikke vil gifte seg med Anna. Henrik truer med å gjøre Peter arveløs hvis han ikke tar Anna. Det er

⁹⁶ Ibid., 9–10.

⁹⁷ Ibid., 10.

⁹⁸ Ibid., 16.

⁹⁹ Se avsnitt 5.2.2.

¹⁰⁰ Thaarup, *Høst-Gildet*, 20.

¹⁰¹ Ibid., 24.

altså slutt på oppfatningen om at barna må få ta egne valg. Da Hans kommer til, blir det imidlertid klart at det er Grethe Peter vil ha. Og når Grethe bekrefter at hun også elsker Peter, og Anna forteller at hun helst vil ha Halvor, klandrer ikke Hans dem for annet enn at de ikke har fortalt ham dette før. Også Henrik lar seg røre, og går villig med på den nye ordningen.

Uvitende om den lykkelige vendingen kommer Halvor opprørt inn, mens han sleper sin gamle far etter seg. Han vil si opp tjenesten og reise bort, så kan Anna bare gifte seg med Peter, som har en så velbeslått far. Da leverer Hans en tordentale: "Saa troer du, at Hans Jensen/Betragter Anna, som det Korn, han fører/Til Torvs i Kjøbenhavn, og som han sælger/Til højest Priis?"¹⁰² Han avslutter med å be Anna gi Halvor sin hånd. Og norske far Tord svarer: "Gode danske Broder!/Velsign dig Gud! der, tag en Normands Næve".¹⁰³ Med de to håndtrykkene slutes samtidig to forbindelser gjennom performative sceniske gester; Annas ekteskap og danskers og nordmenns forbrødring. Og Henrik stemmer i: "vi er jo alle Landsmænd,/Een Faders Børn, een Konges Undersaatte."¹⁰⁴ Det er altså det samme bildet av den monarkiske far som manes frem på scenen i 1805 som ved avslutningen av *Endres og Sigrids Brøllup* femten år tidligere. Deretter gir Tord sønnen en pengegave han hadde tenkt å gi kronprinsen; fornuftig nok avgjør han at prinsen neppe har bruk for pengene hans. Den eneste rikdom en kongelig trenger, har han alt; folkets kjærlighet. De unge bejubler deretter sin lykke med sang.

Resten av enakteren var trolig ment å fremstå som et sammenhengende divertissement eller sang- og dansenummer; en veksling av solosang, duetter, kor og dans. Inn på scenen kommer bondebefolkningen, av begge kjønn og i alle aldre, "under en landlig Musik", medbringende "Høstredskaber", sammen med sjøfolk med flagg.¹⁰⁵ Koret synger for å feire årets avling, og bøndene danser. Det er først nå at sceneanvisningene viser til "Friheds-støtten", som Hans ber pikene binde en blomsterkrans til.¹⁰⁶ Sangen

¹⁰² Ibid., 34.

¹⁰³ Ibid., 36.

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Ibid., 39.

¹⁰⁶ Ibid., 41. En slik støtte var med som en del av scenedekorasjonen ved Det kongelige Theater i 1790. Teatermaleren Thomas Bruum skrev at han hadde laget et "Sætte-Støkke" til *Høstgildet* "som forestiller en Støtte for Stavnsbaandets Løsning". Krogh, *Danske Teaterbilleder*, 142. Thomas Thaarup forfattet forøvrig teksten til den kjente Frihedsstøtten på Vesterbrogade som to år senere ble reist til minne om opphevelsen av stavnsbåndet. Se avsnitt 5.2.2.

hyller den danske kongens soldater og sjømenn, og Anna og Grethe lovpriser sine ufødte sønner som skal tjene konge og fedreland.

På hvert sitt språk – dansk, tysk og norsk – synger de tre fedrene en hyllest til sin hjemstavns natur og nasjonalkarakter. Under sangen bindes kransen ferdig og henges på støtten. Tord Halvorsen minnes i sin avsluttende solo hvordan han en gang fikk se den legendariske Frederik 5. Nå har han også sett Christian, den neste Frederik og prinsessen. Begge syn bragte tårene frem. Møtet mellom undersått og monark har altså et inderlig preg. Forestillingen slutter med en hyllest til kongen som bøndernes befrier:

Bryder Jubel Samlyd ud!
Stemmer alle i:
Frihed er fra Gud,
Kongen lød hans Bud;
Kongen gav os fri,
Ham velsigne vi.¹⁰⁷

18.2.2. Bonden som borger

Høstgildet innledet en ny generasjon danske syngespill som forente en eksisterende fransk *opéra comique*-tradisjon med helstatspatriotiske bilder og symboler. Sjangeren fornyet det pastorale syngespillet med en nasjonal orientering, hvor bonden sto frem som kongens “adlede” støttespiller. Som den danske teaterhistorikeren Elin Andersen har pekt på, satt det imidlertid ikke bønder i teatersalen i København.¹⁰⁸ Bønderne i *Høstgildet* fremstår heller ikke spesielt “bondske”. Det er tvert imot et påfallende trekk både ved landbefolkningen i *Henrich den fjerdes Jagt* og *Høstgildet* hvor velutdannede de er; de unge kvinnene kan lese, brodere og spille instrumenter; de unge mennene behersker latin og aspirerer til embetsstanden. Slik kunne den idealiserte bonden, ikke minst den norske, forstås som et bilde på den nye borgeren; med sine kvaliteter av nøktern livsførsel, flittig produktivitet, opplysthet, plikttroskap og hjemlig familieidyll. Elin Andersen skriver: “For københavnerborgeren tonede et nyt borgerdydens Arkadien frem af bondefrigørelsens perspektiver.”¹⁰⁹

¹⁰⁷ Thaarup, *Høst-Gildet*, 47.

¹⁰⁸ Andersen, "Et teaterhus bliver institution", 155.

¹⁰⁹ Ibid.

I *Høstgildet* gjøres det eksplisitte referanser til det danske kongehus og til landboreformene som bidro til å sikre Frederiks popularitet mens han stadig var kronprins. Bøndernes frigjøringsprosess var langvarig og pågikk helt frem mot 1814.¹¹⁰ Dermed utgjorde den en aktuell politisk virkelighet under oppsetningene i Trondhjem. Det fantes altså en parallell mellom fiksjonsuniverset av idyllisk feirende bønder på Sjælland og dansk-norsk historisk virkelighet. Denne form for eksplisitte referanser og sammenfall mellom et idealisert fiksjonelt univers og publikums livsverden understreker *Høstgildets* forbindelse til en festspillkultur.

Den statspatriotiske bildebruken i *Høstgildet* var til dels vel etablert. Ikke minst gjelder dette forbindelsen mellom konge- og farsskikkelsen. Anette Storli Andersen har pekt på hvordan forholdet mellom barn og fedre i *Høstgildet* kan leses som en diskusjon om forholdet mellom undersått og konge.¹¹¹ Skal de unge adlyde sine gode fedres vilje, eller finne en vei for å kunne følge sine egne hjerter? Andersen understreker at "Bare den norske bondesønnen står helt fri til å velge selv".¹¹² De danskfødte brødrene Henrik og Hans representerer to ulike kongemodeller: Der Henrik først er steil og vil tvinge Peter til lydighet, er Hans lydhør og får ut av døtrene hva de virkelig ønsker seg – og oppdager at det egentlig ikke finnes noen motsetning mellom de gode barnas – undersåttenes – ønsker og fedrenes – statens – vilje. Slik kan barna forenes av fri vilje, slik folket i helstaten selv har gitt sin suverénitet til den danske konge. Norske Tord erklærer anerkjennende: "Ja Broder! du har handlet som en Konge,/Og du fortjener Navnet af en Fader."¹¹³ Om *Høstgildet* ikke ytre sett er allegorisk i formen, kan det likevel forstås som en allegori over konge og undersåtter i det opinionsstyrte eneveldet, hvor kongehuset hylles for å ha gitt folket sin frihet.

18.2.3. En kosmopolitt fra Trøndelag

Høstgildet ble trolig oppfattet som uttrykk for en helstatspatriotisk kosmopolitisme, hvor danske, nordmann og holsteiner knyttet "Broderskabs Baand".¹¹⁴ Samtidig kan Thaarups tydelige norgesbegeistring ha inngitt en særlig virkning hos et norsk

¹¹⁰ Feldbæk, *Nærhed og adskillelse 1720-1814*, IV, 274.

¹¹¹ Andersen, "Forestillinger om det norske", 32.

¹¹² Ibid.

¹¹³ Thaarup, *Høst-Gildet*, 36.

¹¹⁴ Ibid., 45.

publikum. Særlig må Tord Halvorsens dialektpregede sang om norsk natur og nordmannens nasjonalkarakter ha vakt gjenklang. Det har vært uenighet om *hva slags* dialekt sangen er skrevet på, for eksempel ulike varianter av gudbrandsdalsdialekt.¹¹⁵ Det er imidlertid også mulig at sangen kan knyttes til en trøndersk dialektvariant fra Røros-området.¹¹⁶

Thaarup skal ha skrevet det meste av stykket hjemme hos den norske skuespilleren Michael Rosing (1756–1818) i København.¹¹⁷ Det er derfor nærliggende å tenke at Rosing kan ha hatt direkte innflytelse på utformingen av sangteksten.¹¹⁸ Michael Rosing var oppvokst på Røros og gikk på katedralskolen i Trondhjem, og skal ha beholdt preget av trøndersk i talespråket gjennom hele livet.¹¹⁹ Han spilte selv rollen som den norske bondesønnen Halvor på Det kongelige Theater, og kan dermed også ha bidratt til innstuderingen av den norske sangen.¹²⁰ Tords tale ligger godt i munnen på en moderne trønder, og språket i sangen virket formodentlig like hjemlig kjent for et trondhjemspublikum i 1804/05, som i dag:¹²¹

Malmrike Feiller aa kojurike Daler,
Skoger taa Bjørk aa taa Furu aa Gran,
Elver aa Viker med Smaafisk aa Hvaler,
Tusinfoil Got ga vor Herre vort Land
Dierv taa si Frihet, sit Mot aa si Styrkie.
Griaug paa Roos æ hver Odelsfødt Mand;
Men aat sin Konje, sit Land aa si Fyrkie
Ingen nej ingen va truar ein han.¹²²

Schulz' melodier i *Høstgildet* var påvirket av hans interesse for folketonen, men som helhet er syngespillet mer preget av en sangbar og enkel stil enn av nasjonalt orientert

¹¹⁵ Gjervan, "The Harvest Festival".

¹¹⁶ Andersen, "Forestillinger om det norske", 33. Se også artikkelens note 34.

¹¹⁷ Johan Christian Drewsen, *Strandmøllen: Optegnelser af Johan Christian Drewsen*, utg. Julius Clausen og P. Fr. Rist, vol. 25, Memoirer og Breve (Kjøbenhavn: Gyldendal, 1916), 151–152.

¹¹⁸ Eli Ansteinsson, *Trønderen Michael Rosing: Den store skuespiller: 1756–1956* (Oslo: Tanum, 1956), 113.

¹¹⁹ *Ibid.*, 23–26, 164–182.

¹²⁰ På Det kongelige Theater ble rollen som nordmannen Tord Halvorsen for øvrig spilt av den samme H.C. Knudsen som nesten et kvart århundre senere skulle stå på scenen i Trondhjem som Hippeldanz i *Epigrammet*.

¹²¹ Under et arrangement i regi av forskningsgruppa pArts, Trøndelag Teater, Kunnskapsbyen og Forskningsdagene høsten 2014, ble Tords sang fremført fra en norsk scene, kanskje for første gang på 200 år, av Torstein Fosmo, student ved Institutt for musikk ved NTNU. Her kom dialekten til sin fulle rett sammen med Schulz' musikk, med dens preg av norske folketonen.

¹²² Thaarup, *Høst-Gildet*, 44.

folkemusikk. Musikkhistoriker Randi M. Selvik har imidlertid pekt på at nettopp Tords sang representerer et unntak:

The song of the Norwegian farmer Tord is quite different from those of the other two. It is the only song in the whole opera in the minor key, and it has a characteristic 3/4 rhythm different from the others – a rhythm which is common for several traditional Norwegian folk dances.¹²³

Det kan ha vært en takknemlig oppgave å avlevere dette verset for et Trondhjems-publikum. Tords og Halvors rollefigurer kan slik ha gitt *Høstgildet* en dobbeltbunn; på den ene siden som en dyrking av 1700-tallets kosmopolitiske enhetsstat, men samtidig som et bidrag til byggingen av en norsk-nasjonal symbolverden og identitet.

18.3. *Pagen*: Teaterhendelse og tekstgrunnlag

I *Høstgildet* opptrer ikke kongen selv på scenen, men manes frem når Halvor beskriver faren Tords pilegrimsreise til København. Så vidt jeg kan se er monarken i *Henrich den Fierdes Jagt* i 1803 den siste kongeskikkelse som står på scenen i Trondhjem i den undersøkte perioden. Flere fyrster opptrer imidlertid. I teaterrepertoaret innebærer fyrstetittelen gjerne en posisjon som det monarkiske overhodet for en mindre stat. I denne sammenhengen vil jeg generelt forstå fyrsteskikkelsen som en representant for en monarkistisk statsform. Dette kommer kanskje tydeligst frem i enakteren *Pagen (Der Edelknabe, 1775)*, skrevet av Johann Jacob Engel (forfatteren av *Den taknemmelige Søn*). Stykket ble satt opp av Det offentlige Theater den 10.-12. januar 1810, sammen med Kotzebues lystspill *Papagøien*.¹²⁴

Gunnerusbiblioteket har to eksemplarer av *Pagen*, trykt i 1777, som del av serien *Skuespil til brug for den danske Skueplads*; med flere skuespill i samme bind.¹²⁵ I det ene eksemplaret, XT 1:79, er tittelbladet med innholdsfortegnelsen merket DFDS. Inne i permene er det også ført merknader med blyant, samt klistret inn et blått ark med ytterligere kommentarer, som trolig kan knyttes til en av selskapets andre

¹²³ Selvik, "*Høstgildet* by J.P.A. Schulz".

¹²⁴ *Adresseavisen*, No. 3, 09.01. 1810. Steiner-familiens omreisende teatertrupp hadde for øvrig også vist *Pagen* i rådstuesalen tre år tidligere. Allingham, "Tronhiem i Norge", 23.01. 1807.

¹²⁵ Johann Jacob Engel, *Pagen: Comoedie i een Act* (København: Gyldendal, 1777).

oppsetninger.¹²⁶ Dette representerer trolig et sjeldent eksempel på et notat fra selskapets interne virksomhet. I selve skuespillets personoversikt er de enkelte rollefigurenes navn markert med små kryss.¹²⁷ Dette tyder også på at eksemplaret har vært benyttet i forbindelse med teateroppsetninger.

18.3.1. *Pagen*: Dramatisk forløp

Handlingen foregår i én dekorasjon, slik det var vanlig for enaktere. Scenen er et forværelse med en lenestol, hvor døren står åpen inn mot fyrstens kabinett. **Fyrsten** ses der inne, sovende på en feltseng ("næsten ganske Paaklædt, med en Kappe kastet over sig").¹²⁸ Det er dagen etter at en krig er bragt til ende. Idet fyrsten våkner, finner han den lille **pasjegutten Moritz** sovende i lenestolen i forværelset. Han er kommet i fyrstens tjeneste via sin onkel, som er **kaptein** i fyrstens garde. Fyrsten blir begeistret for den tillitsfulle gutten, men synes han er altfor ung til vervet. For å skaffe seg bedre rede på familieforholdene tilkaller fyrstens guttens onkel, kapteinen. Kapteinen forteller at hans søster **fru Detmund**, guttens mor, er en fattig enke etter en tapper major. Hun bor alene i en hytte etter at krigens herjinger har lagt familiens gods i ruiner. Gutten har også en eldre bror som er fenrik i garden. Fyrsten ber kapteinen tilkalle guttens mor, og alene beklager han seg over krigens redsler og forsikrer om at han selv bare deltok "af Nødvendighed, og ikke af Tilbøielighed."¹²⁹

Fyrsten ser et brev stikke opp av guttens lomme, og leser det uten at han våkner; det er fra moren, og består vesentlig av ømme erklæringer og forsikringer om fyrstens enestående kvaliteter – samt et løfte om at hun skal gjøre alt i sin makt for å spare penger så gutten kan få et lommeur, slik alle de andre pasjene ved hoffet har. Det fremkommer også av brevet at guttens storebror, en **fenrik** i fyrstens tjeneste, har voldt sin mor sorg ved ulike uoverilte handlinger. Når gutten våkner, gir fyrsten ham en pengesum å kjøpe et ur for – men antyder at han også kan bruke pengene til noe bedre. Etter en kort indre kamp beslutter barnet å gi pengene til moren.

¹²⁶ Jeg leser teksten på den blå seddelen slik: "*Barberen i Sevilla*/fremkommen til Gjennemlæsning/de øvrige Stykker i Bogen/ere ikke paatænkte til Opførelse/og bedes hurtigst muelig [expederet]. " I selve permen er notert med blyant: "Læst af [O D.] Lysholm [Læst af C. ...]". *Barberen i Sevilla* ble satt opp av selskapet i 1823. Av de øvrige stykkene boka er bundet med, skal også Lessings *Emilie Galotti* ha blitt satt opp av selskapet, trolig før 1815.

¹²⁷ Engcl, *Pagen*, 2.

¹²⁸ *Ibid.*, 3.

¹²⁹ *Ibid.*, 13.

Når fru Detmund kommer og får pengene, blir fyrsten så imponert av barnets offervilje at han gir ham et av sine egne ur. Han ber moren ta med gutten hjem; han er for liten til å gjøre tjeneste. Men moren fortviler; hun skammer seg over sin fattigdom, men innrømmer at hun ikke har midler til å forsørge eller utdanne sønnen. Fyrsten vil imidlertid unngå at den fromme lille gutten blir en elev i den korrupperende “embetsmannsskolen” for unge aristokrater hvor hans øvrige pasjer så raskt har tilegnet seg et uskrevet pensum av egeninteresse og forstillelse. Og med slike utsikter vil moren heller ta ham tilbake og la ham vokse opp i hederlig fattigdom: “kan han ikke leve i den Stand, han er født til, saa lad ham dyrke Jorden og døe i Armod.”¹³⁰

Fyrsten lover fru Detmund et årlig underholdningsbidrag som takk for ektemannens tjenester, og hun kaster seg for hans føtter i takknemlighet. Hun er likevel redd for hva fyrsten vil si når han får vite om den eldste sønnens misgjerninger. Men Moritz forsikrer at han har fortalt fyrsten alt. I mellomtiden har fyrsten tilkalt både kapteinen og hans nevø, fenriken. Fyrsten irettesetter fenriken for hans dårlige oppførsel, men vil gi ham en sjanse til forbedring: “Jeg har sat mig det i Hovedet, at opdrage dette unge Menneske”.¹³¹ Han sender fenriken i arresten (“Vagten”) for at han kan begynne på sin moralske oppreisning. Deretter ankommer en beskjeden og ganske engstelig “Directeur”, som fyrsten har tilkalt på bakgrunn av en bok han har skrevet om barneoppdragelse. Fyrsten erklærer at han vil sette Moritz i “Gymnasium”. Han vil selv stå ham i fars sted og betale skolepengene, men vil ha direktøren til å holde personlig oppsikt med Moritz. Han sender fru Detmund med dem, så hun kan “see, hvor Deres Barn bliver af.”¹³² Siden han nekter henne å knele i takknemlighet, vil hun i stedet gå og knele for Forsynet.

Alene igjen erklærer fyrsten: “Det er en deilig Morgen!” Han vurderer å gjøre seg “en lille Fornøielse”, men bestemmer seg raskt for heller å “give mig til Arbeide!” Og arbeidet vil gå raskt og lett: “jeg er tilfreds med mig selv.”¹³³

¹³⁰ Ibid., 33.

¹³¹ Ibid., 41.

¹³² Ibid., 49.

¹³³ Ibid., 49-50.

18.3.2. *Een Konge, een Fader*: Fyrstespeil i lommeformat

Pagen kan knapt sies å romme en tradisjonell intrige. Det er nærmest et lærestykke, hvor en til dels korrump adels- og embetsstand settes opp imot fyrstens vilje til styring og barnets ufordervede potensial. I fyrstesykkelsen demonstreres statsoverhodets altseende blikk; han skiller ufeilbarlig mellom sine undersåtters relative fortjenestefullhet. Noen (fru Detmund) fortjener full oppreisning, andre (fenriken) en moralsk lærepenge. Fyrsten fremstilles ikke med panegyriske virkemidler som en barokk “sfærenes herre”, snarere som et idealisert enkeltmenneske som foretar skarpsindige vurderinger og moralske refleksjoner, drevet av en underliggende kjærlighetsevne. Fremfor alt demonstreres statsoverhodets *farsrolle* over sine undersåtter; han har vilje til fast oppdragelse av den unge mannen på ville veier. Samtidig settes den unge synderen i en posisjon hvor han har mulighet til selv å ta aktive valg for å sikre sin egen fremtid; det er en oppdragelse ikke bare til lydighet, men også til fremtidig selvstendighet. For den foreldreløse vil fyrsten stå i fars sted og gi ham den nødvendige moralske og kunnskapsmessige ballast til å lykkes. Forestillingen om kongen som landsfader var som allerede beskrevet godt etablert i Danmark-Norge i slutten av enevoldsperioden. Bildet av fyrsten og pasjegutten ble derfor trolig oppfattet som en velkjent parabel over konge og folk.

Vinteren 1809/10 var krigen merkbar i trondhjemmemes hverdag. At den navnløse fyrstens rike i *Pagen* er merket av krigens lidelser, vakte dermed trolig gjenklang blant publikum. Selv om flere i byens ledende kretser ikke nødvendigvis delte forestillingens bunnløse tillit til eneherskeren, kan stykket leses i en kontekst av helstatspatriotisk mobilisering. At interessentskapet valgte å sette opp *Pagen* tre år etter at det var blitt fremført av familien Steiner, kan også tyde på at det var blitt tatt vel imot av publikum tidligere, og at det under de rådende omstendighetene ble vurdert som passende å presentere det inspirerende bildet av en faderlig monarks uopphørlige innsats for sitt adopterte undersått-barn.

Kapittel 19. Fedreland i krig og fred

Samtidig som krigen førte til spenninger mellom ulike grupper, både innad i byen og overfor sentralmakten, ble det gjort forsøk på å utvise patriotisk ånd. Det forenede dramatiske Selskab ga flere veldedighetsforestillinger i krigsårene. I april 1810 ble det gitt et sammensatt program på to korte skuespill “til Bedste for de i engelsk Fangenskab værende norske Matroser”.¹³⁴ De to stykkene *Kjeld Stub* og *Fredsfesten* tematiserer begge norsk-nasjonale aspekter. Når det samlede teaterrepertoaret i Trondhjem frem til 1814 ses under ett, fremstår det private selskapets veldedighetsforestilling denne våren som den som i sterkeste grad målbærer en norsk nasjonalpatriotisk tendens. De to stykkene har flere estetiske og tematiske fellestrekk. Jeg vil først gjennomgå tekstgrunnlag og dramatisk forløp for det enkelte stykke, før jeg diskuterer teaterhendelsens tematiske og funksjonsmessige aspekter under ett.

19.1. *Kjeld Stub*: Teaterhendelse og tekstgrunnlag

Alle Det forenede dramatiske Selskabs veldedighetsforestillinger før 1816 fant sted i Det offentlige Theater. Forestillingen den 10. april 1810, som muligens ble gjentatt den 12., var selskapets tredje veldedighetsoppsetning hvor dilettantene spilte offentlig her. Oppsetningen av *Kjeld Stub* og *Fredsfesten* er det eneste kjente sammensatte program i selskapets regi før 1815, noe som ellers var vanlig i Det offentlige Theater.

Den 32 sider korte toakteren *Kjeld Stub, Sognepræst paa Ullensager*, utgitt i 1808, var skrevet av den norskfødte historikeren og skribenten Niels Henrich Weinich (1755–1829), som også oversatte skuespill og syngespill.¹³⁵ Utgivelsen må ses på bakgrunn av de pågående krigshandlingene. Stykket er bygget over skikkelsen Kjeld Stub (1607–1663) som var sokneprest i Nannestad på 1600-tallet, men som i sin ungdom hadde vært kaptein i den franske hær.¹³⁶ Da Sverige i 1643 erklærte krig og invaderte Holsten og Jylland, ba stattholder Hannibal Sehested den erfarne presten om hjelp. Stub gjenopptok da sin militære virksomhet og bevoktet fjellovergangene mellom

¹³⁴ *Adresseavisen*, No. 29, 10.04. 1810.

¹³⁵ *Gyldendals Dansk biografisk leksikon*,

http://www.denstoredanske.dk/Dansk_Biografisk_Leksikon/Kunst_og_kultur/Litteratur/Litterat/Niels_Henrich_Weinich, s.v. Niels Henrich Weinich. Lastet ned 27.01. 2015.

¹³⁶ Ove Malling, *Store og gode Handlinger af Danske, Norske og Holstenere* (Kiøbenhavn: Gyldendals Forlag, 1777), 105–107.

Norge og Sverige fra Trondhjem til Bohuslän som grenseinspektør med en livgarde han finansierte med egne midler. Stub fikk dansk-norsk heltestatus for sin innsats.

Det finnes to eksemplarer av skuespillet *Kield Stub* ved Gunnerusbiblioteket, hvorav det ene er merket *Bejer* på tittelbladet. Muligens kan det dreie seg om kjøpmann Otto Bejer (1772–1830), som i 1803 bidro med 40 rdl. til innredning av Det offentlige Theater, og som var et musiserende medlem av Det forenede dramatiske Selskab.¹³⁷ Det finnes ingen rollehefter.

19.1.1. *Kield Stub*: Dramatisk forløp

Weinwich angir under rollelisten (“Personerne”) at “Handlingen foregaaer i Norge paa Ullensager Præstegaard i Aaret 1645”, og sceneanvisningene lyder på “en Stue i Præstegaarden paa Ullensager”.¹³⁸ Handlingen var altså spesifikt lokalisert både i tid og rom, og ble dermed et av svært få skuespill oppført i Trondhjem i tidsrommet 1790–1814 som eksplisitt finner sted i Norge, i tillegg til *Endres og Sigrids Brøllup* og *Fredsfesten*.

I stua på Ullensaker sitter **Kield Stub** og hans gamle offiserskollega **major Vakkerbret**. De skåler til minne om gammelt vennskap og “Kriges Kammeratskab”.¹³⁹ Stub stempler Majorens pass før han drar, og gir dermed en scenisk demonstrasjon av sin virksomhet som grenseinspektør. Den gamle landinspektøren **Gunder Lange** kommer deretter på besøk, mens Stub, som har lange våkenetter på post, har gått inn på soverommet for å ta seg “en lille Luur”.¹⁴⁰ Den noe nedstemte Lange og Stubs kone **Gunhild** snakker om krigen, og Lange roser Stubs krigsinnsats. Samtalen kommer også inn på Gunhilds yngre søster **Birthe**, som har måttet utsette bryllupet sitt på grunn av krigen. Når Stub kommer inn i stua igjen, får han vite av Lange at svenskenes feltmarskalk, den skotskfødte Robert Douglas, tenker å innta Norge med 12.000 mann. Men der Lange er skremt, er Stub fast besluttet på velberådd motstand.

¹³⁷ Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 139. Bejer bidro også med en donasjon ut over billettprisen da “et Selskab af Liebhabere” ga en veldedighetsforestilling året etter fremføringen av *Kield Stub*, i januar 1811. *Ibid.*, 124.

¹³⁸ Niels Henrich Weinwich, *Kield Stub, Sognepræst paa Ullensager: En dramatiseret Historie i tvende Handlinger tagne af Fædrelandets Historie Aar 1645* (København: Brummers Forlag, 1808), 2–3.

¹³⁹ *Ibid.*, 3.

¹⁴⁰ *Ibid.*, 9.

Gunhilds søster Birthe kommer inn med mat. Familien møter Langes tungsinn med munterhet og tro på egne forsvarskrefter. Av samtalene fremkommer det at også husets kvinner gjør krigsinnsats. Birthe utleverer patroner og er “Tøihuus-Forvalter”, mens Gunhild er “Proviantforvalter”.¹⁴¹ Mens de venter på freden, legger familien planer for Birthes bryllup.

Snart lyder trompetstøt utenfor scenen; mennene farer opp, spent på hva slags nytt som kommer, og kvinnene, som har vært ute for å hente drikke, kommer løpende inn og forteller at en viss **major Opits**, som de lenge har ventet spent på, er på vei.

Andre akt innledes med at Stub henger en svensk kårde på veggen; en svensk offiser er tatt til fange. Stub, Lange og Opits drikker varm vinkandel, og de skåler for “det gode gamle Norges Vel, som huser, føder og klæder os.”¹⁴² Opits forteller om sitt krigstokt, og Stub roser hans nådige fremferd, som står i motsetning til den grusomme Douglas. Opits har tatt flere svenske soldater til fange. Gunhild forteller at den svenske offiseren er så motfallen at hun har vondt av ham, og Stub ber henne beredvillig om å hente ham inn stua, så de kan oppmuntre ham.¹⁴³ De tre minner hverandre om at offiseren jo er en ung adelsmann. Når **kaptein Stage** føres inn, er det nesten ikke grenser for hva godt de kan gjøre for ham. Stage selv, som ifølge den trykte teksten er ment å snakke svensk, roser til gjengjeld sine fangevoktere for “Tapperhet og Ädelmod”, og han får snart kården sin tilbake.¹⁴⁴ Samtalen er gemyttlig og dannet.

En rytterordinans kommer og melder at en stor tropp ryttere er i anmarsj. Stub maner til kamp. Alle unntatt Lange og Stage iler ut. Utenfor scenen lyder trompetstøt. Alle er urolige, men den fornuftige Gunhild tar nøkkelen til sølvtøyskapet og putter den i lommen. Men inn kommer selveste **stattholder Hannibal Sehested** og en rekke offiserer. Stattholderen kan melde at freden er kommet. Han forkynner også kongens store tilfredshet både med Stub, Opits og Lange. Kapten Stage settes straks fri, og blir bedt om å fortelle sine landsmenn “at vi ei ere saa slemme her til Lands, som vi ere udraabte for.”¹⁴⁵

¹⁴¹ Ibid., 18.

¹⁴² Ibid., 20. Vinkandel var en oppvarmet drikk basert på hvitvin, egg, sukker og sitron.

¹⁴³ Ibid., 23.

¹⁴⁴ Ibid., 25.

¹⁴⁵ Ibid., 29.

Deretter legger Stub ned sitt krigsembete for å gå tilbake til sitt kall som prest. Sehested påpeker anerkjennende:

Ofte ligger store Talenter af denne Slags aldeles skiulte under en dyb Fred, som først, naar Nød og Fare indfinde sig, komme for Dagen og glimre, og det endog i alle Stænder. Velvillie for den gode Sag, varm Kierlighed for Fædrelandet, ivrig Hengivenhed for Kongen og Fædrenelandets Vel og Bedste, kan udrette utroelige Ting.¹⁴⁶

Replikken tjente utvilsomt som en påminnelse til publikum om at heltene bor i alle når nøden krever det. Intensjonen må ha vært at tilskuerne skulle identifisere seg med den forsvarsvillige Stub, som straks la ned sine vanlige plikter når kongen trengte ham, og som like raskt og uten egne ambisjoner vendte tilbake til sitt embete når faren var over.

Sehested vil arrangere bryllup, skjønt brudgommen befinner seg i Fredrikstad. Han gjør imidlertid et lite vink, og brudgommen, **rådmann Blix**, blir ført frem for Birthe, som “modtager ham med den jomfruelige Undseelse som var Landets Fruentimmer egen i Kong Christian den fjerdes Tid.”¹⁴⁷ Stub avslutter stykket med å erklære at

den Bedrøvelse der forhen herskede paa alles Ansigter, omskiftes med Glæde og Fornøielse, saa enhver Mand skal endnu længe efter komme ihu, at han, da det gamle Norge igien havde faaet Fred og Roe, var til Brøllup paa Ullensager Præstegaard.¹⁴⁸

19.2. *Fredsfesten*: Tekstgrunnlag

Kield Stub ble ledsaget av *Fredsfesten* (1810), skrevet av den danskfødte Hans Iver Horn (1761-1836), som ellers er mer kjent for ettertiden som norsk radesykelege.¹⁴⁹ Under sin omreisende virksomhet i krigsårene fant han imidlertid blant annet tid til å skrive denne enakteren, i tillegg til syngespillet *Kapertoget* som ble trykket samme år, men ikke er kjent oppført i Trondhjem.¹⁵⁰ *Fredsfesten* er en hyllest til den dansk-tyske prins Christian August, kommandant på Fredriksten festning. Prinsen var i 1807 blitt utnevnt til president for den norske regjeringsskissjonen, og ble stattholder for

¹⁴⁶ Ibid., 30.

¹⁴⁷ Ibid., 31.

¹⁴⁸ Ibid., 32.

¹⁴⁹ *Store norske leksikon*,

https://snl.no/Horn%2FEn_slekt_som_f%C3%B8res_tilbake_til_arkivar_i_Rentekammeret_i_K%C3%B8benhavn_s.v._Horn. Lastet ned 10.11. 2014.

¹⁵⁰ Hans Iver Horn, *Kapertoget: Et nationalt Syngespil i tre Akter* (Kjøbenhavn: Joh. Fred. Schultz, 1810). Stykket var blitt oppført på Det kongelige Theater i 1808, til musikk av F.L.A. Kunzen. "Kapertoget", <http://www.litteraturpriser.dk/1850t/tmr1284.htm>. Lastet ned 10.11. 2014.

Norge i 1809.¹⁵¹ Han var populær i Norge, og ble av mange betraktet som landets virkelige forsvarer under krigsårene. Han var også en tilhenger av skandinavisk enhet. Stykket feirer prinsens innsats for å sikre den fredsavtalen som ble undertegnet i Jönköping den 10. desember 1809, og som avsluttet den dansk-svenske krigen 1808–1809.

Det forenede dramatiske Selskabs forestilling fant altså sted i april 1810, bare fire måneder etter undertegningen av fredsavtalen. Stykket ble imidlertid først trykket i utgivelsen *Christian Augusts Mindekrands*, som var viet Christian Augusts minne etter hans brå bortgang den 28. mai 1810.¹⁵² Dermed ble "*Mindekrandsen*" trykket først en god stund etter Det forenede dramatiske Selskabs oppsetning av *Fredsfesten* i Trondhjem. I forordet pekes det imidlertid på at skuespillet "er flere Gange i Christiania med almindeligt Bifald bleven opført."¹⁵³ Det var Det dramatiske Selskab som sto for disse fremføringene, og musikken til stykket var blitt skrevet av etatsråd og komponist Hans Hagerup Falbe (1772–1830), som tilhørte dette selskapet.¹⁵⁴ Jeg legger dermed til grunn at manuskriptet har vært i sirkulasjon i tiden før den trykte utgaven, og slik blitt tilgjengelig for Det forenede dramatiske Selskab.¹⁵⁵ Jeg har dermed ikke hatt betenkeligheter med å ta utgangspunkt i den trykte 1810-versjonen som grunnlag for oppsetningen i Trondhjem. Gunnerusbiblioteket har to eksemplarer av *Christian Augusts Mindekrands*, begge utstyrt med navnetrekk (h.h.v. trolig B. Schmitler og P. Th[oye]), men eksemplarene er altså trykket etter oppsetningen.

Stykket er skrevet på samme variant av blankvers som *Høstgildet*, med en ekstra, lett endestavelse på slutten av hver verselinje, uten enderim. Rollefigurene snakker i en "høy" stil, hvor verserytmen tydelig styrer replikkene. Stykket har enkelte sang- og et avsluttende danseinnslag, uten at det har fått betegnelsen syngespill.

¹⁵¹ *Norsk biografisk leksikon* (1999–2005), https://nbl.snl.no/Christian_Frederik, s.v. Christian Frederik, Konge. Lastet ned 27.01. 2015.

¹⁵² Bredo Henrik von Munthe af Morgenstjerne, red., *Christian Augusts Mindekrands* (Christiania: 1810).

¹⁵³ *Ibid.*, IV.

¹⁵⁴ Rudler, "Det dramatiske selskab," 85.

¹⁵⁵ Lite er kjent om kontakten de ulike dramatiske selskapene imellom, men sirkulasjonen av et utrykt manuskript gir en indikasjon på at det kan ha eksistert forbindelser mellom dem, i hvert fall på det personlige plan. William Allinghams dagbok gir klare holdepunkter for at skuespilltekster i ulike varianter ble aktivt sirkulert i Trondhjem.

19.2.1. *Fredsfesten*: Dramatisk forløp

Fredsfesten, med undertittelen *Et Husligt Optrin; I Anledning af Fredsslutningen i Jønkjøbing, den 10 December 1809*, foregår en søndag ettermiddag “strax efter Prædiken” i “Guttorms Stue”, en bondestue i Oppland.¹⁵⁶ Handlingen i stykket spesifiserer en benk langs veggen som del av innredningen, ellers finnes det ingen spesifikke sceneanvisninger. I åpningsscenen sitter den unge hustruen **Kari** og hennes seks år gamle datter **Sigrid** i huslig idyll mens de lengter etter at far skal komme hjem fra krigen. Barnet er søvning, og Kari legger henne på benken, setter seg ved siden av og synger til hun sovner.

Karis far, den gamle bonden **Guttorm**, kommer inn og forteller at han er så glad at tårene står i øynene på ham. Han har vært i kirken og kan fortelle at kong Frederik (VI) nå har sluttet fred med Sverige! Hele prestens preken omhandler “Fredens Herlighed”.¹⁵⁷ De voksne uttrykker inderlig glede og takksigelser for fredsbudskapet, og Kari gleder seg nå til at ektemannen **Ole** snart kan komme hjem. Guttorm blir et øyeblikk vemodig: “Men ak - han kommer eene - uden Halvor - ”.¹⁵⁸ Halvor var Karis bror, som har falt i krigen. Kari trøster Guttorm med at nå er jo Ole hans sønn, og hun fører faren bort til benken og den sovende Sigrid. Synet av barnet rører bestefaren, men han synes hun ligger for hardt, og ber Kari bære henne ut i sengen.

Idet Kari bærer Sigrid ut i kammerset, har Guttorm alene på scenen en lang monolog om fredens dyrekjøpethet. Han hyller de mange som dro i krig for “Kongen og for Landet”, og i denne sammenheng er det hevet over tvil at fedrelandet - det er *Norge*.¹⁵⁹ I den 43 verselinjer lange monologen forekommer ordene “Norge”, “Nordmænd” og “norsk” elleve ganger. Guttorm hyller landets frelser, prins Christian August, og begråter hans avskjed nå som han forlater landet for å bli kronprins i Sverige; “men vi har tabt den ædle gode Fyrste,/Som førte vore Sønner frem til Ære.”¹⁶⁰ Guttorm maner frem et gripende bilde av hvordan han selv, gamle mannen, skal ta skiene fatt og dra til Svinesund, hvor han skal trenge seg gjennom mengden idet

¹⁵⁶ Hans Iver Horn, “Fredsfesten: *Et Husligt Optrin*” i *Christian Augusts Mindekrands*, red. Bredo Henrik von Munthe af Morgenstierne (Christiania: Berg, 1810), 2.

¹⁵⁷ *Ibid.*, 8.

¹⁵⁸ *Ibid.*, 9.

¹⁵⁹ *Ibid.*, 10.

¹⁶⁰ *Ibid.*

prinsen for siste gang forlater norsk jord, og gi ham hånden som vitne på nordmannens varme blod, “endog ved Graven”:

Og naar jeg da seer Perlen i dit Øie,
Og seer den trille langsomt ned ad Kinden,
Og seer den falde Draabeviis til Jorden,
Da vil jeg sige: “Prinds! Du elsker Norge,
Far hen i Fred, og Herren være med Dig!”¹⁶¹

Her gjentas forventningen om en nær, personlig forbindelse mellom bonden som folkets representant, og prinsen – den blivende kongen. Denne nærheten uttrykkes i en *forestilt* performativ gestus, som i betydning er sammenliknbar med den inderlige relasjonen mellom bonde og konge i *Den taknemmelige Søn* og *Henrich den Fierdes Jagt*, eller i *Høstgildet*, der gamle Tord gråtende beskuet kongefamilien etter sin pilegrimsreise til København.

Den neste som kommer er **sgnepresten**. Han og Guttorm sørger sammen over krigens elendighet og de mange falne. Guttorm må tørke en tåre når han snakker om sønnen Halvor, og igjen maner han frem et bilde; denne gang av hvordan han så Halvor og Ole legge i vei for å dra i krigen, mens han selv fikk en forutanelse om at ikke begge ville vende tilbake. Han sørger også over Norges tap av prins Christian August. Presten trøster ham og uttrykker håp om at det lover godt for Norge “naar denne Ædle styrer Naboeriget, Som elsker os saa varmt”.¹⁶² Ansporet av tanken på at Christian August også er kong Frederik 6.s gode venn, hyller Guttorm også den danske kongen, og minnes at han en gang så ham som ung kronprins. Han sverger at hjertet hans slår like varmt for kongen nå som da. Og presten konstaterer: “Hver Nordmand gik i Døden for vor *Fredrik*/ Hver kjender *Christians* Værd – og disse Gode/Forenedes ved evig helligt Venskab/Til Held for begge Stater – Held for Norden.”¹⁶³ Denne visjonen av en nasjonenes forening har paralleller både med *Endres og Sigrids Brøllup* og *Høstgildet*, men omfatter nå hele Skandinavia. Sverige er altså ikke nødvendigvis en evig fiende. Rasmus Glenthøj har beskrevet hvordan skandinavismen fikk et oppsving nettopp i denne perioden, hvor de tre landene ble

¹⁶¹ Ibid., 11.

¹⁶² Ibid., 14.

¹⁶³ Ibid., 15.

oppfattet som “naturlig” forbundet, ikke minst i forbindelse med valget av Christian August som svensk tronfølger.¹⁶⁴

I neste scene kommer den etterlengtede unge husfar Ole inn, og ønskes varmt velkommen med håndtrykk. Guttorm vil selv være vitne til familiens gjenforening, og roper på Kari og Sigrid som kaster seg i Oles armer etter tur. Så kommer en gruppe bondefolk av begge kjønn; de tar alle imot Ole med håndtrykk, mens Guttorm henter frem sin gamle “Valbirks Kande” fra kråskapet, som hans egen farfar en gang skar ut til Guttorms fars bryllup, og som også ble brukt ved Guttorms eget. Kari fyller kannen, og alle drikker og sender den rundt mens koret synger en hyllest til freden, kong Frederik og “vor Christian”. Scenearvisningene avslutter: “(Nu dandses nationale Dandse, som ordnes og afvexle paa det smukkeste.)”¹⁶⁵ Dansen utgjør dermed en siste scenisk understrekning av det lokale og norske hovedmotivet i forestillingen.

19.3. Performativ statspatriotisme

Oppsetningen av begge disse stykkene må ses i sammenheng med krigskonteksten. Nærheten i *tid* mellom bestemte historiske begivenheter og teaterhendelsen er påfallende. Begge stykkene var skrevet under krigen og kan slik sett betraktes som en form for leilighetsdramatikk. *Kield Stub* er en historisk kommentar utgitt året etter krigsutbruddet mellom Danmark og England, og var tydelig skrevet for å øke moralen ved å peke på historiske forhold, heltefortellinger og seire. Bildet av harde krigstider var til å kjenne seg igjen i for publikum. Stykket tilbød et selvilde hvor enhver, uansett stand, var en potensiell helt i nødens time, i samsvar med fremstillingen i Ove Mallings lesebok *Store og gode Handlinger af Danske, Norske og Holstenerne* (1777).

Fredsfesten er ikke historisk orientert, men rommer i stedet eksplisitte referanser til pågående politiske hendelser som kunne knyttes til den populære Christian August. Ikke minst gjelder dette den bekymring, men også forhåpning, hans forestående avreise til Sverige vakte. Oppsetningen rommet altså en politisk aktualitet som bare forekom unntaksvis i Trondhjems teaterliv, og som gjør det nærliggende å se forestillingen på bakgrunn både av residensteatret og *Høstgildet*. At forestillingens

¹⁶⁴ Glenthøj, *Skilsmissen*, 359–360.

¹⁶⁵ Horn, “Fredsfesten”, 20.

hensikt var å samle inn penger til landets matroser i engelsk fangenskap, mange av disse selv trondhjennere, var en form for situertheit som trolig ga forestillingen forsterket virkning.

Både Kield Stub, hans kone og svigerinne er patriotiske idealer og eksempler på borgerdyd. Som lokalt rotfestet embetsmann, med militært nedslagsfelt i den norske fjellheimen helt opp til Trondhjem, er Stub et bilde både på embetsmannen og på nordmannen; kongens tro tjener, sterk i tro og evner, og samtidig med en enkel landlig livsførsel. Gunhild er kjærlig mor og nøktern husfrue som både evner å passe på sølvtøyet og klare seg med lite, samtidig som hun deler generøst ut av det huset har til soldater og støttespillere. Søsteren Birthe fyller ventetiden før bryllupet med å dele ut patroner. Embetsmannspatrioten var en skikkelse med potensial for å appellere direkte til mange av publikummerne. Samtidig peker stattholderen Sehested på at heltemotet finnes “i alle Stænder”, også dette et budskap som kunne ventes å møte anerkjennelse i et hovedsakelig borgerlig publikum. I *Fredsfesten* er det nettopp den fjellstø Opplands-bonden Guttorm og hans datter som utgjør det patriotiske idealet, også for borgeren, på samme måte som *Høstgildets* bønder. Samtidig fremheves den fangne offiser Stages identitet som *adelsmann*, hvilket står som en slags garanti for hans edelmot og æresfølelse.

19.3.1. *Kiæmpers Fødeland*: Norsk heltemot på scenen

Både *Kield Stubs* og *Fredsfestens* hovedtendens må ses på bakgrunn av en dansk-norsk statspatriotisme. Dermed kan begge forstås i sammenheng med *Endres og Sigrids Brøllup*, *Republikken paa Øen* og *Høstgildet*. Dette gjelder både tematisk tendens og rollefigurenes utforming. *Fredsfesten* knytter seg også sjangermessig til disse gjennom sitt syngespillpreg og bruk av (nasjonale) folketonar, som i vuggesangen og det avsluttende innslaget av folkedans.

Samtidig skiller *Kield Stub* og *Fredsfesten* seg fra de øvrige stykkene på viktige måter. Til tross for den patriotiske grunnstemningen og løfter om troskap til danskekongen rommer ikke disse skuespillene de allegoriske eller panegyriske elementene som kjennetegner tidligere oppsetninger i tradisjonen for “konge og fedreland”. Form- og handlingsmessig er *Kield Stub* mer en nøktern og didaktisk “historisk illustrasjon” enn

et drama. Det lengste man kan dra en sammenlikning med festspillpregede strukturer, er at stattholderen som kongens fremste embetsmann kommer til gårds med det frigjørende fredsbudskapet, som igjen utløser det tradisjonelle bryllupet. Denne løsningen har likevel lite preg av "guddommelig" inngripen. Det er tapre soldaters innsats som har sørget for seier, og det er kongen som sender sin takk til undersåttene; ikke omvendt. Det er de norske embetsmennene og offiserene Stub, Lange og Opits som er forestillingens helter. Slik kan både en begynnende demokratiserende, eller borgerliggjørende, og norskpatriotisk tendens spores.

Fredsfesten har som nevnt trekk av det nasjonale syngespillet felles med *Høstgildet*. Til tross for noen pliktoppfyllende hilsener til kong Frederik underveis, er stykket langt på vei fristilt fra det panegyriske preget og majestetdyrkelsen som både *Endre og Sigrid*, *Republikken*, *Høstgildet* og til dels også *Henrich den Fierdes Jagt* er preget av. I stedet kommer hyppige referanser til Norge, nordmenn og norske kvaliteter. I tillegg til de språklige henvisningene skåler Stub, Lange og Opits for *gamle Norge*, og gjør derved hyllesten av den norske *nasjonen* til en performativ aktualisering av idéen om Norge som land. I *Fredsfesten* er selve drikkekarer det skåles med en scenisk manifestasjon av norsk tradisjon og identitet; det er sin farfars egenhendig utskårede kanne Guttorm får hentet frem, og som går fra hånd til hånd i forestillingens siste scene. Med andre ord lever den norske tradisjonen; det frie, norske bondesamfunnet er en politisk realitet. Det forenede dramatiske Selskabs forestilling iscenesatte slik en tydelig markering av en norsk-nasjonal patriotisme, som til tross for sin uttrykte kongetrohet bar i seg en annen nyanse enn statspatriotismens.

Fredsfesten har flere virkemidler og motiver felles med de øvrige monarkistiske skuespillene. Når Guttorm ser for seg sin avskjed med Christian August, har dette en klar parallell i Halvors gjenfortelling av faren Tords rørelse ved synet av kongefamilien i København. Det har likevel skjedd en forskyvning av symbolspråk og meningsinnhold i de to stykkene. I den tenkte avskjeden med Christian August er møtet med fyrsten *gjensidig* personliggjort. Guttorm ikke bare berører Christian August, men *rører* ham, til et kroppslig uttrykk – tårer – som formidler fyrstens personlige og gjensidige følelser i forhold til bonden. Christian August er ikke landets fjerne og opphøyde "fader" som tilbes på respektfull avstand, men en individualisert

bror og venn; det er den levende, populære Christian August skuespillet vil mane frem. Det er heller ikke den generiske eneherskeren bondens lojalitet knyttes til. Gjenstanden for hans kjærlighet og sorg har selv vært landets beskytter; han har gjort seg fortjent til undersåttens lojalitet. Han er ikke et overhode Gud har satt til å regjere folket, men et overhode som folket, ved bonden Guttorm, har *valgt* for sitt land. Og landet – er *Norge*. Slik kan oppsetningene av *Kield Stub* og *Fredsfesten* ha vært en identitetsdannende teaterhendelse, med betydning for de medvirkendes selvforståelse som gode *norske* borgere i staten.

19.3.2. Tre søstre sammen: Svensksinnethet i teatret

I konglomeratstaten Danmark-Norge var ikke nasjonal selvbevissthet noen ukjent størrelse ved inngangen til 1800-tallet. Fra det kosmopolitiske fedrelandsbegrepet som dominerte omkring midten av 1700-tallet utviklet *fødelandet* seg til en ny nasjonal identitetsdanner, noe som ikke minst kom til uttrykk gjennom innføringen av innfødsretten.¹⁶⁶ Samtidig eksisterte det også en latent norsk-nasjonal selvbevissthet. Denne kom til uttrykk da motstanden mot det danske overstyret fikk ny kraft etter krigsutbruddet, riktignok først og fremst blant embetsmannsmiljøene på Østlandet. Her står året 1809 i en særstilling. Da kom det til en foreløpig lojalitetskrise, mye på bakgrunn av matmangelen sør i landet.

Stiftamtmann grev Herman Wedel-Jarlsberg (1779–1840), som også satt i regjeringsskissjonen, la revolusjonære planer. Han så en union med Sverige under Christian August som den beste veien for et fremtidig selvstendig Norge.¹⁶⁷ Planene ble stanset av Christian August selv, men prinsen spilte samtidig en sentral rolle i regjeringsskissjonens krav til Frederik 6. om å skaffe Norge våpenhvile og kornforsyninger.¹⁶⁸ Samme år utga et annet medlem i regjeringsskissjonen, Jacob Aall (1773–1844), sitt skrift *Fædrelandske Ideer*. Her fremsatte han en serie kritiske punkter i forhold til Norges stilling i helstaten. Året ble avsluttet med stiftelsen av det norskpatriotisk orienterte Selskabet for Norges Vel den 29. desember 1809.¹⁶⁹ Datoen

¹⁶⁶ Se også avsnitt 5.4.

¹⁶⁷ Feldbæk, *Nærhed og adskillelse 1720–1814*, IV, 335–337.

¹⁶⁸ *Ibid.*, 325.

¹⁶⁹ *Ibid.*, 338–340.

var ikke tilfeldig valgt – det var dagen for Christianias avskjed med Christian August før avreisen til Sverige.

Mykland kommenterer riktignok at man i Trondhjem ikke tok del i den “nesten opprørske” stemningen som skal ha hersket på Østlandet.¹⁷⁰ Når Det forenede dramatiske Selskab satte opp *Fredsfesten* og *Kield Stub* våren 1810, må dette likevel ses på bakgrunn av begivenhetene og stemningen året før, da både en norsk-nasjonal selvstendighetstanke og tanken om en union med Sverige som et reelt alternativ var kommet til uttrykk. Den positive fremstillingen i *Kield Stub* av Sverige, Danmark-Norges gamle “arvefiende”, er påfallende. Kaptein Stage er selve innbegrepet av en elskverdig og dannet svenske, og han og de norske offiserene omgås med den største gjensidige respekt. Stykket ble trykket i 1808, altså året før Christian Augusts plass som svensk arvefølger var en kjensgjerning. I *Fredsfesten* er Christian August i ferd med å forlate Norge til fordel for Sverige uten at dette utløser bitterhet.

At tonengivende miljøer i Christiania heller ikke nødvendigvis var svenskfiendtlige, kom blant annet til syne da Det dramatiske Selskab satte opp den norske embetsmannen Ludvig Stoud Platous (1778–1833) prolog *Fredshaabet, eller Trilling-Søstrene i Nord* den 26. november 1809, altså to uker før freden i Jönköping ble undertegnet.¹⁷¹ Musikken var skrevet av den samme Hans Falbe som hadde skrevet musikken til *Fredsfesten*. Koreografien var ved svensken Johan Peter Strömberg. I den allegoriske prologen forenes Dana, Svea og Nora, personifisert som tre hvitkledde søstre, i gjensidig troskap.¹⁷² Også i Trondhjem fantes det unionstillhengere blant teateraktørene. Spesielt er Det offentlige Theaters ene direktør, Mons Lie, kjent som en tilhenger av svensk union.¹⁷³ Åpningen mot Sverige var en viktig politisk understrøm i den offisielle helstatspatriotismen. Gjennom oppsetningen av *Kield Stub* og *Fredsfesten* var teatret med på å sirkulere sammensatte og delvis motstridende politiske og nasjonale oppfatninger og identiteter, innenfor en helstatspatriotisk ramme.

¹⁷⁰ Mykland, *Fra Søgaden til Strandgaten: 1807–1880*, III, 57. I Trondhjem skulle en av de fremste representantene for “de svensksinnede” vise seg å bli Mons Lie, direktør ved Det offentlige Theater.

¹⁷¹ Rudler, “Det dramatiske selskab,” 81–83.

¹⁷² Ibid., 85. Det dramatiske Selskab fremførte for øvrig også *Fredsfesten* den 16. og 18. januar 1810, og igjen var det Strömberg som hadde laget dansen.

¹⁷³ Njåstad, “Stiftsstedene”, 189.

Kapittel 20. Syngespill: Satire og samfunnskritikk

Påfallende mange av stykkene som blir behandlet i del IV er syngestykker. De aller fleste er også skrevet av dansk-norske dramatikere. Sjanger er ikke et hovedanliggende i avhandlingen, og de analyserte stykkene er valgt ut på bakgrunn av tematisk innhold. Den høye andelen av syngespill i utvalget antyder dermed at det dansk-norske syngespillet var en viktig forvalter av statsrelatert tematikk i perioden. Innen trondhjemsrepertoaret blir dette forholdet uttalt, ettersom de stykkene jeg gjennomgår i avhandlingen (fordelt på del II og del IV) omfatter alle så nær som tre av de kjente fremførte syngestykkene i perioden 1790–1814.¹⁷⁴ Så langt i avhandlingen har det vært mulig å forstå disse ut fra et absolutistisk og helstatspatriotisk verdigrunnlag med innslag av norskpatriotisk eller skandinavistisk orientering, innenfor et scenisk stilmivå som viser relasjonen til festspillteatret. Gjaldt dette for alle syngespillene i repertoaret, eller er finnes det også eksempler innenfor et bredere spekter av stiler, virkemidler og verdisyn?

20.1. *Indtoget*: Teaterhendelse og tekstgrunnlag

Den 15., 16. og 17. april 1812 presenterte Det offentlige Theater en oppsetning av det to akter lange syngespillet *Indtoget* (1791) av den danske dramatikeren Peter Andreas Heiberg (1758–1841).¹⁷⁵ Musikken var skrevet av Johannes Schulz, komponisten til *Høstgildet*. Oppsetningen var benefiseforestillinger for den senere stadsmusikant Andreas Berg (1788–1844), som var aktiv i en årrekke både blant diletantiske og yrkesutøvende musikere, og som på et tidspunkt skal ha vært anfører for begge teaterorkestre.¹⁷⁶

For å kunne si noe om den mulige resepsjonen av dette stykket er det nødvendig å ta en rask kikk på konteksten for dets opphav. P.A. Heiberg var kjent for en sylskarp penn og en tydelig kritisk holdning til samfunnets maktstrukturer og -eliter. I forbindelse med kronprinsparets inntog skrev han den satiriske visen “Selskabs-Sang Den 25de September 1790”, hvor han åpenlyst gjorde narr av viraken rundt

¹⁷⁴ Disse er *Huuskiøbet* av Duval, *Hospitalet* av Sander og *Freyas Altar* av Oehlenschläger.

¹⁷⁵ *Adresseavisen*, No. 30, 14.04. 1812.

¹⁷⁶ Hornemann, “[Udkast]”, 26:4; Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 93, 105.

hjemkomsten og gikk i rette med adelsstandens rikdom på bekostning av de manges fattigdom:¹⁷⁷

Hver Mand i Byen om Indtoget taler,
Om Transparenter og Dandserens Gang.
Decorationer og Porte man maler;
Synger, hvad elleve Muser besang.
Alle begloede,
Faa kun forstode
Digterens Fingal og Frode.

Ordener hænger man paa Idioter,
Stjærner og Baand man kun Adelen gier;
Men om de *Mallinger*, *Suhmer*, og *Rother*,
Man ei et Ord i Aviserne seer.

Dog, har man Hierne,
Kan man jo giærne
Undvære Orden og Stjerne.

[...]

Stormanden svirer, og glemmer den Arme,
Kan ham med kold Ligealdighed see.
Vi ere Smaaefolk, og föle med Varme,
Midt under Sviren, Elendigheds Vee.

Hungriges Mave
Fordrer en Gave;
Giver! og Tak skal I have.

Når forfatteren av disse linjene året etter utga syngespillet *Indtoget*, kunne jo tittelen alene føre til spekulasjoner om at stykket var en videreføring av den samfunnskritiske holdningen fra "Selskabs-Sang". Heiberg så seg nødsaget til å skrive et forord til utgivelsen i 1791, hvor han påpekte at stykket var skrevet "for henvend to Aar siden, hvorved en Hoben Udtydninger formodentligen ville bortfalde."¹⁷⁸ Uansett kan man ha betraktet *Indtoget* på bakgrunn av "Selskabs-Sang" og bryllupsfeiringen fra 1790, også i Trondhjem. Min forståelse av *Indtoget* som teaterhendelse i 1812 går ut fra en antakelse om at flere stadig husket von Kroghs og von Schmettow-familiens storslagne markeringer toogtyve år tidligere, og at dette kan ha vært et bidrag til å informere

¹⁷⁷ Peter Andreas Heiberg, "Selskabs-Sang Den 25de September 1790", (København: [s.n.], 1790).

¹⁷⁸ Peter Andreas Heiberg, *Indtoget: Syngestykke i to Acter, til Brug for den Kongelige Danske Skueplads* (København: Christian Frederik Holm, 1791), V-VI. Heiberg dedikerte for øvrig stykket, "i mangel af noget bedre", til Johan Nordahl Brun sammen med rådmann Claus Fasting i Bergen.

resepsjonen av forestillingen. Det samme gjelder det faktum at Heiberg selv var blitt landsforvist i 1799 for sin regimekritikk.¹⁷⁹

Gunnerusbiblioteket har ett eksemplar av skuespillet fra 1791 uten spesielle merknader, samt en udatert håndskrevet kopi av dette. Stykket finnes også i to eksemplarer av Heibergs *Samlede Skuespil* fra 1806.¹⁸⁰ Et av disse (XT, 1:153, bind 3) er merket DFDS og har enkelte strykninger og linjemarkeringer i teksten. Det andre bærer stempelet "B. Knudtzons gave".¹⁸¹ Jeg har benyttet både 1791-utgaven og Det forenede dramatiske Selskabs eksemplar fra 1806. Det finnes også rollehefter fra skuespillet, hvorav ett ("Observations-Rolle") er påført navn på rolleinnehavere som trolig er fra Det forenede dramatiske Selskabs oppførelse i 1824.¹⁸²

20.1.1. *Indtoget*: Dramatisk forløp

Skuespillets hendelser finner sted i en landsby på Sjælland; handlingen er altså lokalisert til Danmark. Stykket åpner i degnen (klokkeren) **Brægers** hus, som bl.a. rommer et *klavesin* (variant av en cembalo) med notestol og noter. Idyllisk forsamlet rundt instrumentet er klokkeren selv, hans datter **Mariane**, forvaltersønnen fra herregården, **Johan von Thuren**, og en gruppe små og store bondegutter og -piker med instrumenter. Bræger leder ivrig øvelsen på en velkomstsang han selv har diktet til ære for en marokkansk prins som er ventet på vei gjennom landsbyen. I en note til 1791-utgaven påpeker Heiberg selv at teksten til denne sangen er "Nonsens".¹⁸³ Bræger håper imidlertid å gjøre sin lykke gjennom prinsebesøket – tenk om han kunne få anbefaling som hoffkantor! Han er så ivrig at han alt har skrevet sitt avskjedsbrev til menigheten. Han har heller ikke tenkt å begrense seg til sanglige

¹⁷⁹ *Den store danske: Gyldendals åbne encyklopædi*, http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Litteratur/Dansk_litteratur/1800-70/Peter_Andreas_Heiberg. s.v. P.A. Heiberg. Lastet ned 10.11. 2014.

¹⁸⁰ Peter Andreas Heiberg, red., *Indtoget: Syngestykke i to Acter*, vol. 3, P.A. Heibergs samlede Skuespil (København: Joh. Fred. Schultz, 1806).

¹⁸¹ Eksemplaret har altså tilhørt Broder Lysholm Knudtzon, som sto på scenen i *Epigrammet* i 1807.

¹⁸² Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 160. Noen av heftene har også skuespillernavn fra en oppsetning av "det bigumske teaterselskap" som spilte i Trondhjem i begynnelsen av 1830-årene. Ibid., 112-120, 251-252.

¹⁸³ Heiberg, *Indtoget* [1791], 7.

fremførelser; i sitt eget stuevindu akter han å henge opp et illuminert bilde – av en skolemester som riser en elev.¹⁸⁴

Forvaltersønnen Johan har i lydighet til degnen – og i håp om å gifte seg med Mariane – også skrevet sang, som et “mesterstykke” for å bli henne verdig. Men Bræger har brått ombestemt seg – nå som han skal bli hoffkantor, er ikke Johan lenger god nok for datteren. Når øvelsen er over og de unge er blitt alene, synger Johan og Mariane en “trøsteduett”. Han foreslår at de to skal rømme, men hun mener det klokeste er å være tålmodig, vente og se.

Etter at Johan er gått hjem, får Mariane besøk av student **Frantz Eberhardt**. Også han elsker henne – men Mariane påstår lojalt at hun elsker Johan, og Frantz, som ikke har andre ønsker enn *hennes* lykke, vandrer knust bort etter å ha sunget en lidenskapelig arie.

Scenen skifter i løpet av første akt til en åpen plass i byen. På en forhøyning står en slags maistang med en krans i toppen, “omflettet med adskillige Baand.”¹⁸⁵ Her har de unge bondeguttene og -pikene samlet seg; de danser og synger en sang om livet på landet. Når jøden **Solomon** kommer inn med knyttet sitt på ryggen, blir de imidlertid redde og løper. Johan kommer inn og ber Solomon om hjelp til å spille Bræger et puss, gjennom å ta på seg rollen som den marokkanske prinsen. Solomon går med på planen, og avslutter akten med sang: “Det Sprichwort ist doch immer braf,/Und darum lieb ich’s til min Graf;/Det er Profiten man schal leben af.”¹⁸⁶

Andre akt åpner i Brægers hus, som nå er pyntet til fest. Her venter Mariane på Johan med blandede følelser, men hun lar seg sjarmere når han kommer, og de synger en romantisk duett. Mariane forteller Johan om sin fars bakgrunn; han er oppvokst som bondegutt og kjenner lite til verden utenfor landsbyen. Selv har Mariane fått litt utdanning. Johan er utålmodig og vil trosse Bræger åpenlyst for å få Mariane, noe hun går imot. Johan går, og Bræger kommer hjem full av forventninger til prinsebesøket, selv om Mariane prøver å advare ham.

¹⁸⁴ Heiberg, *Indtoget* [1806], 352. Degnets arbeidsoppgaver inkluderte ofte stillingen som sognets skolelærer.

¹⁸⁵ *Ibid.*, 370.

¹⁸⁶ *Ibid.*, 377. Solomon følger tidens sceniske konvensjon og snakker et slags gebrokkent tysk.

Trommer og fløyter høres i det fjerne og blir snart til lyden av en marsj. Inn i huset kommer et merkelig opptog bestående av bønder med instrumenter, en oldermann med et bukkehorn, en "maigre" med sin bekransede stang, sognefogden og kirkevergen med hver sin brannsprøyte (til et "æres-espaliér"), to menn behengt med brennende lykter fra topp til tå (som vandrende "illuminasjoner"), Brægers små skoleelever og åtte bønder bærende på en katafalk ("Liigbør").¹⁸⁷ Oppå denne sitter Solomon, iført gule støvler og rød kappe, stor hvit parykk, hatt og sabel. Johan er med, forkledd som en av "prinsens" følgere, med knebelsbarter og lang kappe. Koret synger en hyllest til "prinsen" som deretter stiger ned fra katafalken. Bræger blir lettet når prinsen viser seg å snakke tysk, og han får snart den gode idé å gifte bort den fortvilte Mariane til ham. Mariane er nødt til å synge for ham, og synger en bønn om frihet. "Prinsen" og Johan lurer Bræger blant annet til å leke blindebukk, formodentlig så Johan kan sikre seg Mariane i "prinsens" sted.¹⁸⁸

Frantz kommer uventet inn og avslører både Solomon og Johan. Mariane blir rasende og avviser Johan, som går. Frantz forteller at den virkelige prinsen nylig kjørte rett forbi byen i all stillhet, og tilstår at det var av kjærlighet til Mariane han avslørte spillet. Men Bræger setter seg imot forbindelsen - hans fremste ambisjon er en svigersønn som kan synge! Heldigvis kan Frantz straks demonstrere at det kan han også. Dermed går Bræger med på giftermålet, mens den forvirrede Mariane ber om å få tenke seg om, noe Frantz aksepterer.

Bræger er en godmodig sjel; han tilgir Solomon for hans medvirkning i lureriet og erklærer at nå skal de alle "være lystige og glade, synge og dandse og fordrive Aftenen, det beste vi kan."¹⁸⁹ Bøndene er ikke vanskelige å be, de synger og danser og priser sitt daglige arbeid på åkeren og i huset. Og Bræger konkluderer med sin egen ubekymrede moral: "At hæve mig til Lykken op,/Det var mit Haab, min glade Tanke;/Men Skiebnen kom, og sagde: Stop!/Bliv her, Signeur! Der staaer din Skranke!/Jeg taus deri maae finde mig;/Hvor Skiebnen er omskiftelig!"¹⁹⁰

¹⁸⁷ Ibid., 391.

¹⁸⁸ Ibid., 402.

¹⁸⁹ Ibid., 409.

¹⁹⁰ Ibid., 410.

20.1.2. Satirisk idyll

Med syngespilletts muntre tone og sceniske livlighet knytter *Indtoget* seg an til et “kongelig” tema med referanser til transparenter, æresporter og innkomstmarsjer. Men det farseliknende og satiriske preget er den mest iøyenfallende kvaliteten. Stykket gjør lystig narr av borgerskapets hoff- og kongedyrkelse, skjønt det godmodig retter brodden mot en enkel sjel fra landet i stedet for byborgerskapet. Bræger er ikke en skikkelse publikum inviteres til å identifisere seg med; mer nærliggende er den unge studenten og den kloke Mariane. Eventuelle subversive tendenser var dermed trygt kamouflert bak den enkle karakterkomedien, som takket være Brægers godmodige natur får en tilnærmet idyllisk slutt. At slutten likevel ikke “lukkes” helt er et bemerkelsesverdig trekk ved stykket. Det kan se ut til at en etablert konvensjon måtte vike – eller utsettes – for hensynet til psykologisk sannsynlighet. Heibergs usentimentale komedie demonstrerer slik følsomheten som ny premissgiver i teatret.

Samtidig kan *Indtoget* ha bidratt til at enkelte skråblikk ble kastet rundt i teaterlokalet. Både småbyens innsats for å gjenskape hovedstadens glans og snobbete sosiale ambisjoner settes under lupen. Til tross for sitt teatrale overskudd kan *Indtoget* slik betraktes som et bidrag til en mer tilbakeholden smak. Det latterlige i panegyrikkens livsholdning stilles til skue, og man blir advart mot for dype knefall for grunnløs glans og prakt. Selv om spøken tilsynelatende var på småborgerens bekostning, åpnet komediens *inversjon* – vrengebildet av den utkledd “kongen” i gule støvler på en likbør til munter marsjmusikk, under overskriften “Indtoget” – for muligheten av å tenke nye, kanskje uhørte tanker om eneveldets ritualer og deres betydning. At musikken var av Schulz, komponisten til *Høstgildet*, kan muligens også ha skapt en viss resonans i forhold til tidligere festspill-relaterte teaterhendelser (som i 1793, da *Indtoget* først ble fremført i København). Slik kan forestillingen ha bidratt til å distansere publikum fra en form for absolutistisk kongedyrkelse som etter lang tids avsondring fra København kanskje hadde begynt å fortone seg som noe fortidig. Når først noen har pirket et lite hull i ballongen, blir den vanskelig å blåse opp igjen.

20.2. *Dragedukken*: Teaterhendelse og tekstgrunnlag

Indtoget i april var den første i en liten rekke av oppførelser av dansk-norsk dramatikkk på Det offentlige Theater våren 1812. *Indtoget* ble etterfulgt av Enevold de Falsens syngespill *Dragedukken* tidlig i mai, og deretter av skuespillet *Hittebarnet* av teateroversetteren Niels Thorup Bruun (1778–1823). Det er vanskelig å si hvorvidt dette skyldtes tilfeldigheter eller bevisst planlegging. Alle stykkene ble gitt som benefiser til medvirkende ved Det offentlige Theater, og det er ikke kjent hvordan avtaler om benefiser ble inngått mellom direksjonen og benefisiantene. Forestillingene i Det offentlige Theater den 1., 4. og 5. mai var benefiser til inntekt for Andreas Holm (1780–1839), auksjonsmester og senere stiftamtskriver og skuespiller ved Det offentlige Theater.¹⁹¹

Dragedukken ble opprinnelig skrevet for Det kongelige Theater i 1797, og ble oppført og trykket samme år. Tittelen henspiller på en folkelig forestilling om en menneskeliknende figur som har fått liv på magisk vis, og som drar rikdom inn i huset fra andre steder. Stykket er i fire akter med musikk av Friedrich Ludwig Æmilius Kunzen (1761–1871), kapellmester ved Det kongelige Theater. Gunnerusbiblioteket har ett eksemplar, trykket i 1807. Dette rommer enkelte markeringer og endringer gjort både med blekk og med blyant, men det er umulig å vite når dette har skjedd, og hvorvidt endringene hadde noen betydning for oppsetningen i 1812. Det finnes også rollehefter, hvorav noen er påført navn fra det bigumske selskaps oppsetning i Trondhjem i 1831.

20.2.1. *Dragedukken*: Dramatisk forløp

Handlingen i *Dragedukken* er lagt til København. I 1797 var det harde tider og sosial uro i byen etter storbrannen 1794, noe som gjenspeiles i stykkets handling og sceniske virkemidler.¹⁹² Idet forestillingen begynner sitter skomaker **Jakob Olsen** oppe og arbeider i sitt “Skomager-Verksted, som tillige er daglig Stue”, selv om det er langt på natt.¹⁹³ I lyset fra tranlampen ses skomakerverktøy og materialer, men også “Dukker

¹⁹¹ *Adresseavisen*, No. 34, 28.04. 1812; Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 65.

¹⁹² Andersen, “Et teaterhus bliver institution”, 156.

¹⁹³ Enevold de Falsen, *Dragedukken: Et Syngespil i fire Akter* (Christiania: R. Wulfsbergs Forlag, 1807), 1.

og Legetøj til Børn.”¹⁹⁴ Jakob synger ut sin fortvilelse over fattigdommens harde realiteter, samtidig som tidsånden idealiserer et liv i nøysomhet: “Ved dækkede Borde, hvor Druerne spille,/De Skjalde tit qvæde om nøjsomme Kaar;/Mens Armodens Taarer paa Kinderne trille,/Om Hytternes Glæder de Strengene slaar.”¹⁹⁵ Det er umulig å forsørge en stadig voksende familie på en skomakers inntekter: “Slide og slæbe og intet fortjene; sye Skoe og skrive Regninger; arbejde Dag og Nat for at sulte i hjel; faae Huset fuldt af Børn og ... intet at føde dem med ... den som kalder det at leve, ham skal jeg sælge min Plads for godt Kjøb.”¹⁹⁶ Mens kona **Lene** har ligget i barselseng – med tvillinger! – har den eldste datteren måttet låne penger fra forloveden for å skaffe mat. Konas kåpe er pantsatt, og selv arbeider Jakob konstant; men kundene betaler ikke regningene, og han har ikke midler til å gå inn i skomakerlauget så han kan ansette en hjelpemann.¹⁹⁷

Lene våkner og kommer ut fra kammerset. I sin fortvilelse vil Jakob gi fra seg en av tvillingguttene til en rik nabo, **urtekremmeren**. Foreldrenes dilemma er uløselig:

Lene.

Hvordan ... sit Barn at rive
Fra Moderbrystet hen,
Og det til Priis at give,
Siig, er det ret, min Ven?

Jacob.

Naar Armod os ompænder
Og Børn forlange Brød,
Naar Trang, hvor jeg mig vender,
Spaaer Undergang og Død?

Lene.

Det bør vort Mod opløde,
Os give Kraft og Lyst.

Jacob.

Naar Mangel Barnets Føde
Borttørrer i dit bryst?¹⁹⁸

¹⁹⁴ Ibid.

¹⁹⁵ Ibid.

¹⁹⁶ Ibid., 2.

¹⁹⁷ Ibid., 11.

¹⁹⁸ Ibid., 21.

Til slutt går Lene med på forslaget. Jakob tror likevel ikke urtekremmeren vil ta imot barnet frivillig: “min Mening er Derfor ... at vi ... maa ... see ... at nøde ham til at tage imod vor Foræring.”¹⁹⁹ Han vil derfor legge den ene tvillingen i en kurv og sette den igjen utenfor urtekremmerens hus. Men i siste øyeblikk bytter Lene ut barnet i kurven med en stor dukke av tre. Hun smugler barnet inn på kammerset til søsknene, mens Jakob tar med seg kurven og går.

Andre akt viser en gate om natten. Jakob er i tvil om beslutningen, og prøver å telle på knappene i frakken sin. Men en av knappene mangler, og barnets skjebne er tilsynelatende forseglet.²⁰⁰ Døren går uventet opp, og der står urtekremmeren i nattlue og med lykt i hånden. Han mener å ha avslørt Jakob som den som *allerede* denne natten har satt et barn på trappen hans: “nok et Barn! Mon da alle Kjøbenhavns Horeunger skal slænges for min Dør i Nat!”²⁰¹ Dermed klarer urtekremmeren å prakke på Jakob enda et barn. Jakob blir straks nødt til å gjemme seg for en gruppe berusede herrer på vei ut av et vertshus. Flere komiske opptrinn med bråkmakerne, de allestedsnærværende vekterne og sinte naboer følger, uten at Jakob klarer å komme seg bort, siden han ikke tør la seg se med de to kurvene under armen.

Tredje akt foregår i skomakerens stue: “Det er endnu mørkt.”²⁰² Bare eldstedatteren **Trine** er oppe. Hennes forlovede **Peter** kommer på besøk. Men når resten av familien står opp, oppdager de at faren stadig er borte. Lene er dypt urolig, selv om barna vil trøste henne med kjærlige ord og omfavnelser. Som for å understreke alvoret kommer skatteinnkrever **Faldsmaal** for å ta utpanting i husets eiendeler.²⁰³ Trine bestikker ham med et silketørkle hun har fått av Peter – et tørkle som vil ende opp rundt madam Faldsmaals hals og ikke hos myndighetene.²⁰⁴ Peter vil gå ut for å lete etter Jakob etter at familien har prøvd å trøste hverandre: “(Peter, Trine og Børnene gjøre en Gruppe omkring Moderen)”.²⁰⁵

¹⁹⁹ Ibid., 18.

²⁰⁰ Ibid., 33.

²⁰¹ Ibid., 37. Denne replikken er strøket ut i det gjennomgåtte eksemplaret.

²⁰² Ibid., 58.

²⁰³ Ibid., 77.

²⁰⁴ Ibid., 88.

²⁰⁵ Ibid., 94.

I siste akt kommer Peter tilbake til skomakerhuset. Han har funnet Jakob, sovende og forvirret i et portrom ved kanalen. Når gjensynsgleden har lagt seg, forteller Jakob at han ikke bare har sønnen med seg hjem; han har med *enda* et barn! Da han oppdager at det ene barnet er en dukke av tre, er han likevel glad for at hans egne barn sover trygt i kammerset. Og Lene sier straks at de også må ta til seg det ukjente barnet.

Peter klarer ikke la være å refse Jakob; han mener en rettskaffen mann ikke kan gi fra seg sitt eget barn. Men Jakob påpeker at etter sytten års slit er det nettopp *fordi* han er en ærlig mann at han har forblitt fattig: “ikke gjøre Lurendrejerier og Fixfax, borge, snyde, juxe, just derfor er og bliver Jakob en Staadder”.²⁰⁶ Peter er likevel full av håp for fremtiden; han gjør det bra som håndverker, og han vil bidra til familien. Men Jakob er ikke like optimistisk: “du, daarlige unge Mand, du vil jo ogsaa gifte dig? Du vil ogsaa skaffe den Rige Opvartere, og avle Mennesker, som graadigen skal opsanke Smulerne af deres heldigere Brødres Bord.”²⁰⁷

I neste øyeblikk kommer Trine gledesstrålende inn med et brev hun har funnet i hittebarnets klær. Brevet er fra barnets far, som ikke tør vedstå seg sitt avkom: “Endskjønt vi skrive 1807, saa er der dog endnu Fordomme til.”²⁰⁸ Brevskriveren har lagt ved en stor pengesum til barnets underhold, og lover et betydelig bidrag til den som påtar seg å ta seg av barnet til foreldrene en dag kan stå frem. Fortvilelse avløses av jublende glede, Jakob synger om alt han nå skal utrette – sko til hele byen! – før han konkluderer med at tredukken må ha vært en *dragedukke*. Stykket slutter med en sang til lykken: “Hyttten Glæder ... Borgen Fred!/Olding, Yngling, Mand og Qvinde./Alle naae Lyksalighed!”²⁰⁹

20.2.2. Kritisk idyll

Slutten i *Dragedukken* antyder en idyllisk tendens i tråd med syngespilletts konvensjoner. Det idylliske elementet undergraves imidlertid både av hovedhandlingens premisser og av skuespilletts virkemidler. Løsningen, i form av et velhavende fosterbarn, har et klart preg av *deus ex machina*. Den er så påfallende løst

²⁰⁶ Ibid., 110.

²⁰⁷ Ibid., 111–112.

²⁰⁸ Ibid., 115.

²⁰⁹ Ibid., 123.

dramatisk motivert at en moderne leser vil kunne tenke at den nettopp er ment å demonstrere sin egen umulighet. Utfallet i stykket står i skarp kontrast til de mange innslagene av samfunnskritikk som henviser til småkårsfolks vanskelige stilling i samfunnshierarkiet og som undergraver rollefigurenes fromme forhåpninger om at de alle skal nå "lykksalighet". Handlingens hovedpremiss er en nød så stor at en kjærlig far drives til å gi fra seg sitt eget barn. Jakobs fortvilte utlegninger i første akt og diskusjonen med Peter etter hjemkomsten uttrykker en tydelig sosial kritikk. Der Peter har ungdommens fremtidsro (og håp om et mesterbrev), gir Jakob omsvøppløst uttrykk for livets barske realiteter og utfordrer hans optimisme så å si ansikt til ansikt.

Flere av stykkets virkemidler undergraver også den idylliske slutten og står i tydelig motsetning til syngespill som *Endres og Sigrids Brøllup*, *Høstgildet* og *Fredsfesten*. Dekorasjonen som viser Jakobs og Lenes trangbodde hjem, slik den er beskrevet i sceneanvisningene, ville ha representert noe ganske nytt for Det offentlige Theaters publikum; et innblikk, ikke i idealisert bondeliv eller idyllisk borgerlighet, men i et fattigslig urbant håndverkermiljø, et familiehjem preget av levd liv og sosial nød.²¹⁰ Den generelle tendensen mot "naturlighet" i teatret kan her gi inntrykk av å ha tatt en vending i retning av det man i dag ville forstått som (en kritisk) realisme. På et overordnet stiltivå er stykket imidlertid sammensatt. Som en motsats til skomakerfamiliens trøstesløse nød finnes også et farseaktig preg, som i forbytingen av barnet med en dukke, fordoblingen av antall bortsatte barn, og opptrinns med fyllicker, vektere og ropende borgere i vinduene.

Sammensattheten gjelder også språket. På den ene siden rommer *Dragedukken* syngespilletts konvensjoner med harmoniske duetter og gledesfylt finalekor. På den andre siden deler de talte replikkene preget av begynnende realisme. Replikkene er ikke skrevet på vers, og bryter slik med den lett høystemte stilen i de ovennevnte dansk-norske syngespillene. Dessuten har de innimellom en nærmest muntlig taleform, som understrekes av at nøling og tvil kommer til uttrykk som pauser og halvferdige setninger: "Jakob. Nei, der er intet annet for, jeg maa sætte det i Værk, som jeg har speculeret paa i alle disse fjorten Nætter ... jeg har grublet vaagen derpaa ... det har staaet for mig i Drømme ... jeg maa ... jeg maa ... men kommer der ikke

²¹⁰ Dette var likevel ikke første gang publikum fikk se et fattigslig interiør på scenen. Se avsnitt 22.1.2. og 24.1.1.

Nogen?”²¹¹ Disse pausene kan forstås som en invitasjon til skuespillerne om innlevelse og naturlighet i uttrykk og replikklevering. Den fattige skomakerfamilien kunne slik presenteres med borgerlig verdighet, uten å sentimentaliseres eller idylliseres.

20.2.3. En verdig fattigdom

Et påfallende aspekt ved skuespillet er at hovedpersonene er av lavere håndverkerstand uten primært å være komiske skikkelser. Jakob står utenfor skomakerlaugets beskyttelse og dermed utenfor det tradisjonelle borgerskapet. Slik ble stykket en demonstrasjon av at også mennesker blant samfunnets lavere sjikt måtte tillegges følsomhet og individualitet, og kunne presenteres som seriøse eller blandingskarakterer. Jakobs og Lenes familieliv, preget av harde livsbetingelser og samtidig gjensidig ømhet, representerer noe ganske annet enn Herman von Bremen og Geskes typifiserte relasjon. Der Herman selv har valgt å neglisjere arbeidet til fordel for mer høytravende virksomhet, står Jakob bokstavelig talt ved sin lest dag og natt for å holde sulten fra døren – uten at det nytter. Fortvilelsen driver faren til et desperat trekk som nærmer seg tragiske dimensjoner, en uhørt rolle for en skomaker.²¹² Men Jakob selv har ikke tanker om noe annet enn å “bli ved sin lest”. Han og Lene har ingen sosiale ambisjoner ut over å opprettholde tilværelsen og sitt eget menneskeverd. Både Jakobs iherdige innsats og Lenes lett idealiserte moderlige egenskaper var karaktertrekk egnet til å skape sympati med hovedpersonene. Kan de også ha skapt identifikasjon, og slik blitt et uttrykk for borgeridentitetens minimumskrav til et anstendig liv?

I 1812 var Falsens stykke allerede femten år gammelt. Heibergs “Selskabs-Sang” fra 1790 er et annet eksempel på at den samfunnskritikken som ble fremført i *Dragedukken* ikke nødvendigvis var nye idéer i dansk-norsk diskurs. Men som forestillinger i Trondhjem kan dette stykket og *Indtoget* fortsatt ha hatt kraft til å utfordre sosiale og politiske oppfatninger og praksiser som ellers var godt etablert i teatret, blant annet gjennom tidligere oppførte syngespill.

²¹¹ Falsen, *Dragedukken*, 5.

²¹² Ifølge den tyske teaterteoretikeren Johann Christoph Gottscheds (1700-1766) prinsipp om *rank proviso*, standsklausulen, var bare høye standspersoner verdige til seriøs eller tragisk behandling i teatret. Wolfgang Beutin et al., *A History of German Literature: From the beginnings to the present day* (London: Routledge, 1993), 165.

At flere av skuespillerne på scenen selv var håndverkere eller fra håndverkerfamilier, styrket produksjonens potensial for å aktivere en fortolkning som rommet et sosialt bevissthetsnivå. Selv om vi ikke kjenner til detaljene rundt publikums sammensetning, har jeg tidligere vist at i hvert fall enkelte blant publikum kan ha tilhørt lavere sosiale sjikt. De spesielle produksjonsvilkårene for *Dragedukken* i Trondhjem, med håndverkere i rollene og et scenisk miljø som til dels rommet “realistiske” detaljer fra deres eget hverdagsliv, gjør at denne forestillingen i stor grad kan forstås på bakgrunn av en situert resepsjon.

20.2.4. Overtyre til nødsåret 1812

I *Indtoget* ventet hovedpersonene på en prins som aldri kom – i stedet fikk de se en forkledd taskenspiller. I *Dragedukken* har ikke hovedpersonene noen velgjørende fyrste eller konge å vende seg til. Håndverkerne står alene i kampen for tilværelsen, og det offentlige maktapparatet er bare synlig i form av vektere og skatteinnkrevere som like mye er den lille manns fiender som hans beskyttere. Skomakerfamiliens univers er dermed et helt annet enn det nådige opinionsstyrte eneveldet som preger livet til karakterene i *Høstgildet*. I kongens fravær tegnes et ganske annet bilde av borgeren i staten enn hos de dansende bøndene på Sjælland.

Fraværet av en faderlig kongeskikkelse hadde under krigen en parallell i Norges isolasjon fra København. I 1810 hadde Frederik 6. avviklet regjeringsskissjonen som var blitt opprettet i 1807 på grunn av den vanskelige forbindelsen til København etter krigsutbruddet. Myndigheten ble overført til visestattholderen, prins Frederik av Hessen (1771–1845), som et ledd i å gjeninnføre eneveldets “administrative autoritet”.²¹³ Dette førte imidlertid ikke nødvendigvis til noen bedring i trondhjemmernes dagligliv. Våren 1812 var bekymringen stigende for forsyningssituasjonen. Etter noen år med lisenstid og bra tilgang på korn, stanset leveransene opp. Den såkalte provideringskommisjonens planer lot seg ikke gjennomføre; trondhjemmerne måtte klare seg selv.²¹⁴ I tillegg skulle sommeren 1812 vise seg å bli et uår, og Jakobs fortvilte situasjon var slik ikke så langt unna det mange fattige trondhjemmere opplevde.

²¹³ Feldbæk, *Nærhed og adskillelse 1720-1814*, IV, 340.

²¹⁴ Mykland, *Fra Søgaden til Strandgaten: 1807-1880*, III, 47-48.

Det var altså flere forhold ved teaterhendelsen så vel som ved situasjonen i Trondhjem våren 1812 som kan ha skapt gjenkjennelse hos publikum, og som ga forestillingen en særlig aktualitet. Både karakterene, replikkene og de sceniske virkemidlene kan forstås som en kritikk av de politiske verdiene som tidligere var blitt iscenesatt i syngespill i byen. Både *Indtoget* og *Dragedukken* viser at teatrene i Trondhjem sirkulerte ulike forestillinger om eneveldet og dets statsform, fra Henrich 4.s muntre og lettrørte paternalistiske kongeskikkelse og hans velutdannede bonde-undersåtter, til *Dragedukkens* fraværende faderhånd og miserable borgere; fra *Kandestøberens* irrettesettelse av uønskede politiske aspirasjoner til *Pagens* omsorgsfulle utdanning av den fremtidige embetsmann. Norsk-nasjonal identitet i tvillingriket og rangssamfunnets problematiske sider ble begge tematisert og iscenesatt innenfor sedvanens, konvensjonenes og sensurens begrensninger. Representasjonene av konge og stat var ikke entydige. Borgerens rolle og identitet i staten var dermed også et spørsmål under - lavmælt - debatt.

Del V: Analyser: Borgeren

Kapittel 21. Hedersmannen mellom ære og takt

I motsetning til del IV er samtlige stykker i del V taledramaer. De fleste befinner seg innenfor en sjangermessig gruppering jeg forstår som *borgerlig drama*, slik dette utviklet seg i Tyskland etter mønster fra Diderots og Schlegels sjangeroppmykninger og Lessings og Lenz' *bürgerliches Trauerspiel*.¹ Den tyske litteraturhistorikeren Wolfgang Beutin påpeker at termen *bürgerlich*/borgerlig ikke medfører en begrensning til rollefigurer av borgerlig stand. Han vektlegger i stedet en forståelse av "det borgerlige" som det *private* (eller *civil*), som en motsetning til hoffets offentlige (makt)sfære.² Jeg knytter denne forståelsen av "borgerlig" til et habermasisk borgerlighetsbegrep med privatsfæren som utgangspunkt, forstått som en motsetning til en representativ offentlig sfære. Dette kan også inkludere personer med adelsrang som tar del i borgerliggjøringens problemfelt. Forståelsen av hovedpersonene som "private borgere" utelukker på den andre siden heller ikke at disse kan stå i dilemmaer relatert til spørsmål om (offentlig) maktutøvelse. Ikke minst er embetsmannsskikkelsen en sentral bærer av borgerlig identitet og probematikk i repertoaret.

En operasjonell definisjon på borgerlig drama kan i denne sammenheng være talt drama med rollefigurer som opptrer som private subjekter i et gjenkjennelig og sannsynlig miljø, som blander tradisjonelle sjangertrekk, men som gjennomgående kombinerer en seriøs behandling av spørsmål knyttet til familie, ekteskap, økonomi, identitet, ære, moral og plikt med en lykkelig eller poetisk rettfærdig slutt, hvor personene får det de fortjener.

Knapt halvparten av de om lag 100 stykkene i Trondhjems repertoar i perioden 1790–1814 kan sies å falle innenfor ovennevnte gruppering. De øvrige er overveiende komedier; intrigekomedier, sedekomedier, karakterkomedier, "proverbstykker",³

¹ Beutin et al., *A History of German Literature*, 149.

² *Ibid.*, 150.

³ En undergruppe av skuespill som er tematisk orientert om et bestemt ordtak eller moralsk læresetning, og hvor handlingen tar sikte på å demonstrere ordtakets innhold. Et eksempel er Dorvignys *Man gjør hvad man kan, og ikke hvad man vil*, som ble oppført i 1804 under tittelen *De syv*

farser og et par didaktiske drama eller sørgespill, i tillegg til syngespillene. De fleste av disse har likevel det samme hovedanliggende som de borgerlige dramaene; å sørge for en moralsk tilfredsstillende løsning hvor de rettferdige kan gifte seg med hverandre, hvilket ofte avhenger av fremtidig fordeling av arv. Denne tematikken er gjerne blitt oppfattet som triviell. Slike forhold var imidlertid i seg selv et alvorlig anliggende for et borgerlig publikum i en tid da gode ekteskapelige forbindelser og forvaltning av private formuer var av altomfattende betydning og det ikke fantes andre sosiale sikkerhetsnett enn familiens overskudd og pliktfølelse.

Denne avhandlingen setter søkelyset på hvordan teaterrepertoaret i Trondhjem sirkulerte identitetsdannende diskurser og praksiser knyttet til absolutistiske og opplysningsinspirerte strømninger, forholdet mellom stat og innbygger og fremveksten av det nye borgeridealet. Der tematikken i del IV kretset rundt kongeskikkelsen, staten og undersåttens plass, er del V orientert mot undersåttens arvtaker; *borgeren* og den borgerlige identiteten. Det borgeridealet jeg har gjort rede for i kapittel 5 var til dels påvirket av et galant eller honett ideal og de øvre samfunnssjiktens sosiabilitet. Samtidig ble egenskaper og verdier forbundet med middelklasselivet – nøkternhet, arbeidsomhet, ærlighet – til idealer i kraft av seg selv, og holdt frem også for adelen. Skjæringspunktet mellom adel og borgerskap blir slik et observasjonspunkt for scenens bearbeiding og sirkulering av de ovennevnte diskursene. Dynamikken i dette forholdet gjør seg gjeldende gjennom spørsmål om idealer, dannelse og identitet. Dette kommer hyppig til dramatisk uttrykk i kjønnsrelasjoner, ikke minst gjennom *mesalliansen* og *forførelsen*.⁴ Disse motivene hadde stor moralsk sprengkraft og et ladet emosjonelt innhold med effektiv dramatisk virkning. I tillegg var de en slagmark for rivaliserende æresbegreper og grunnverdier.

21.1. *Borgeren fra citoyen til homme*

Jeg innledet den forrige delen av avhandlingen med en belysning av *Den politiske Kandestøber*, som har en øvrighetslojal og systembevarende orientering. *Kandestøberen* står slik i kontrast til sørgespillet *Julius von Sassen* av Heinrich

Forklædninger eller Den narrede Theater Directrice, som benefise for J.P. Strömberg. Se ellers avsnitt 14.2.

⁴ Om denne dramatiske motivkretsen i 1700-tallets andre halvdel, se Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theatre*, 155–165.

Zschokke (1771-1848), som innleder del V. Stykket omhandler et fyrstedømmes opplysningsinspirerte president som forsvarer den “lille mamms” rettigheter, men som selv trekkes inn i nådeløse hoffintriger. Skrevet i “hver sin ende” av opplysningens århundre - *Kandestøberen* i 1722, *Julius von Sassen* i 1796 - fremstår de to skuespillene som tendensmessige ytterpunkter i sirkulasjonen av politiske idéer på Trondhjems teaterscener, hvor *Kandestøberen* forsvarer den etablerte hierarkiske orden og *Julius von Sassen* forfekter opplysningens progressive og demokratiserende idéer. Mye av det øvrige repertoaret sirkulerer dramatisk innhold og form beslektet med dem *Kandestøberen* og *Julius von Sassen* representerer, og plasserer seg i ulike mellomposisjoner i spennet mellom dem.

Jeg nevnte innledningsvis i del IV at jeg forstår *Den politiske Kandestøber* som en “innramming” av analysenes to tematiske orienteringspunkter, gjennom at stykket setter forholdet mellom stat og borger på repertoarets dagsorden. *Julius von Sassen* er både tendensmessig og sjangermessig en motsetning til *Kandestøberen*. Samtidig utgjør stykket en slags bro mellom de to hovedtemaene *staten* og *borgeren*. Jeg ser *Julius von Sassen* som et overgangsstykke mellom den absolutistisk orienterte statstematikken i del IV og tematiseringen av den opplysningsinspirerte borgerskikkelsen i del V. Dette kapitlet blir dermed også et overgangskapittel hvor borgeren både blir forstått som *statsborger* - *citoyen* eller handlende politisk subjekt - og som følende enkeltindivid.

Sammen med *Julius von Sassen* behandler jeg i dette kapitlet Kotzebues *Korsikanerne*. I begge stykkene møter vi en opplysningsinspirert adelsmann i møte med mer konservative krefter. Jeg avviker her fra det overveiende kronologiske fremstillingsprinsippet, idet de to teaterhendelsene behandles i motsatt rekkefølge av de historiske oppsetningene. Jeg har valgt denne rekkefølgen av “pedagogiske” hensyn, for å tydeliggjøre *Julius von Sassen*'s nærhet til den statsorienterte tematikken fra del IV, hvor den opplyste adelsmannen som en sentral variant av borgerskikkelsen først og fremst hadde funksjon av (tragisk) *citoyen*. *Korsikanerne*, som var Det offentlige Theaters åpningsforestilling i desember 1803, var ikke likegyldig til politiske eller ideologiske forhold. Hovedinteressen er likevel rettet mot den opplyste adelige borgeren som *homme* eller (privat)*mennecke*. Med *Korsikanerne* ble den adelige, private borgerskikkelsen først introdusert i det tidlige 1800-tallets repertoar i

Trondhjem. Stykket var også den første representanten for Kotzebues og Ifflands borgerlige drama. I dette repertoaret skulle familien, følsomheten og individets valgmuligheter bli sentrale elementer.

De borgerlige dramaene er gjennomgående lange og komplekse. For å gi et inntrykk av sjangerens virkemidler er handlingsgjennomgangene i dette kapitlet ganske detaljerte. De etterfølgende stykkene behandles i større grad i form av sammendrag.

21.2. *Julius von Sassen*: Teaterhendelse og tekstgrunnlag

Heinrich Zschokkes fire akter lange *Julius von Sassen* (1796) ble satt opp som en benefise for Michael Heinrich Sternberg (1760-?) på Det offentlige Theaters scene den 2., 3. og 4. mai 1810.⁵ Sternberg var kjøpmann, spilte på Det offentlige Theater og sto også bak enkelte egne teaterinitiativ.⁶ Sjangerbetegnelsen “Tragoedie” stiller *Julius von Sassen* i en særstilling som det eneste sørgespillet fremført på Det offentlige Theater i perioden.⁷ Stykket er ellers et av de få i trondhjemsrepertoaret som ikke ser ut til å ha vært oppført på Det kongelige Theater.⁸

Gunnerusbiblioteket har ett eksemplar av stykket, trykt i 1800 og oversatt av Niels Thorup Bruun. Den trykte utgaven rommer en kort beskrivelse av hver rollefigurs karaktertrekk. Disse fremstår først og fremst som en “leserveiledning” til personenes karakter, men også som hjelp til skuespillernes fremstilling: “[...] dog uten Affectation”, “[...] dog ikke Carricatur”, “[...] Skrækkelig, uden at støje”.⁹ Ved rollefigurenes navn er påført små, nær uleselige blyantmerknader, muligens initialer, som kanskje kan være forslag til rollebesetning, skjønt det er vanskelig å trekke klare slutninger. Det finnes også rollehefter med anmerkninger som viser at de var i bruk av det bigumske selskap våren 1831. Dette demonstrerer den kildemessige usikkerheten knyttet til rollehefter

⁵ *Adresseavisen*, No. 34, 27.04. 1810; *ibid.*, No. 35, 01.05. 1810; *ibid.*, No. 36, 04.05. 1810.

⁶ Sternberg satte opp Kotzebues *Elskøvs Barn* i Det offentlige Theater i 1805 og Fabre d'Eglantines *Den snedige Brevvexling* i rådstuesalen i 1807. Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 65, 161, 249. Se også avsnitt 24.3.

⁷ Ifølge sorenskriver Lies memoar, skal Det forenede dramatiske Selskab ha satt opp Lessings *Emilie Galotti*, trolig i årene 1811–1814. Se avsnitt 14.3.5.

⁸ Stykket ble for øvrig satt opp flere ganger ved teateret i Odense i årene 1810–1813. Niels Jensen, “Danske litteraturpriser”, <http://www.litteraturpriser.dk/1850t/pnr10441.htm>. Lastet ned 17.01. 2015.

⁹ Heinrich Zschokke, *Julius von Sassen: Sørgespil i fire Acter*, overs. Niels Thorup Bruun (Kjøbenhavn: Seidelin, 1800), 3–4.

når det gjelder proveniens.¹⁰ Hvis heftene har opphav i Sternbergs forestilling, er det nærliggende å tro at de likevel tilhørte Det offentlige Theater og fulgte med dem av teatrets eiendeler som senere skal ha blitt solgt til Det forenede dramatiske Selskab.

21.2.1. *Julius von Sassen: Dramatisk forløp*

Skuespillet foregår i et ukjent europeisk fyrstedømme. Scenen viser et prektig, godt opplyst kabinett, med forfriskninger på bordene og lyden av musikk fra et ball i naborommet. President **Julius von Sassen** kommer opprørt inn på scenen. Han er sjalu fordi hans elskede **Aurora** danser vals med fyrsten, **hertug Xaver**. I en samtale med Auroras far, **hoffmarskalk von Sennek**, fremstår Julius som en idealistisk mann, mer interessert i å tjene staten og fyrsten enn å samle seg jordiske skatter. Julius har igangsatt flere reformer som er upopulære blant adelen, og hoffmarskalken advarer om at veien fra topp til bunn kan være kort. Selv om de to har vært barndomsvenner, betaler Julius nå en advokat for å føre sak mot hoffmarskalkens sønn **Ferdinand**, en sak Julius selv skal dømme i. Ferdinand har i lettsindighet forført **Henriette**, datteren til den blinde gamle tømmermester **Spindler**, og har et barn med henne. Hoffmarskalken bagatelliserer saken med at “slige gemene Haandverksfolk ikke [har] den fine Følelse af Point d’Honneur, som en af os.” (altså adelen).¹¹ Han truer også med å forhindre ekteskapet med Aurora om ikke Julius beskytter Ferdinand under rettsaken.

Etter at hoffmarskalken har gått, kommer Ferdinand inn. Julius ber ham gjenopprette Henriettes ære ved å gifte seg med henne. Hun elsker ham stadig, og Julius klandrer Ferdinand for så skjødesløst å ha ødelagt livet hennes. Han avviser også at ekteskapet vil være en mesallianse: “Henriette er af bedre Adel, end du.”¹² Ferdinand angrer, men han elsker nå oppriktig en annen. Han går imidlertid for å snakke med gamle Spindler. Aurora kommer inn på scenen, “noget varm” etter dansen.¹³ Hun gir Julius et kyss akkurat idet hoffmarskalken kommer tilbake. Til Julius’ overraskelse gir han paret sin velsignelse: “Denne Pagt og Eders Kierlighed vare evig! Charmant! Jeg

¹⁰ “Julius von Sassen: rollehefter XT 311”. Andre hefter har forøvrig notater som ser ut til å gjelde rekvisitter.

¹¹ Zschokke, *Julius von Sassen*, 12.

¹² *Ibid.*, 20.

¹³ *Ibid.*, 22.

annoncerer den Spøg for det hele Selskab! Charmant!”¹⁴ Aurora er lykkelig, men Julius skjønner at for å gifte seg med Aurora, må han også svikte rettferdigheten i rettssaken mot Ferdinand.

I neste scene flytter handlingen til tømmermester Spindlers stue. Henriette er dypt ulykkelig og lider under sin fars nådeløse bebreidelser. Hun har skrevet et brev til Ferdinand hvor hun sier at hun vil ta sitt liv om han ikke gifter seg med henne. Når Ferdinand kommer, blir han grepet ved synet av henne, men avvises hånlig av Spindler. Henriette gir ham brevet og sender ham ut, under Spindlers intense forbannelser.

Andre akt åpner i et forværelse på hertugens slott. Hoffmarskalken går urolig frem og tilbake og klager over at presidenten er i ferd med å ødelegge planene hans. Hoffmarskalkens allierte, den viljesvake **general von Hyttentyt**, kommer inn. De snakker om Julius’ upopulære reformer; han har blant annet innført trykkefrihet og vil foreta innsparinger. Kanskje må til og med generalen og regimentet gå fra sine stillinger.

Hertug Xaver kommer, og generalen viser ham to nyutkomne midvers om regjeringen og statens religionsforfatning. Tilsynelatende motvillig sier hoffmarskalken at det ryktes at Julius er “illuminat”.¹⁵ Fyrsten får høre at ordenen er i ferd med å spre seg i landet og vil arbeide for revolusjon, undergrave religionen, svekke folkets kjærlighet til tronen og “indføre den afskyelige Democratie-Aand, for uformærket at nærme sig det Maal, som Ordenen kalder: Memmeskedens Lykke! Men som vi Uindviede give Navnet: Alternes og Thronernes Omstyrtelse...”¹⁶ Etter å ha levert disse anklagene, avslutter hoffmarskalken med å antyde at hans datter Aurora er forelsket i hertugen, som selv er gift i et platonisk, arrangert ekteskap. Dermed antyder han at Aurora kan bli hertugens elskerinne. Alene på scenen henfaller hertugen til å drømme om Aurora.

¹⁴ Ibid., 28.

¹⁵ Illuminatorordenen var en historisk kortvarig (1776–1785) opplysningsinspirert og frihetsorientert losje som ble utsatt for konspirasjonsteorier og knyttet til revolusjonære krefter. Conrad Goeringer, “The Enlightenment, Freemasonry, and The Illuminati”, <http://www.webcitation.org/5w47xrh7p>. Lastet ned 10.11. 2014.

¹⁶ Zschokke, *Julius von Sassen*, 53.

Dermed våkner også hertugens sjalusi mot Julius. Når denne blir konfrontert med illuminatus-anklagene, gjennomskuer Julius straks hvem som står bak, og avslører mekanismene bak konspirasjonsteoriene:

et af de Mennesker som med det bedste Hierte daglig synde imod den sunde Fornuft; hvem Skiebnen [...] kastede hen i en eensformig Carriere, hvor de ikke havde Leilighed til at uddanne deres Talenter. De sov, imedens Menneskene rykkede frem imod Fuldkommenheden. De vaagnede, og saae at de vare blevne saa langt tilbage. En nye Tidsalder var nu for dem en ukiendt Menneskelighed. For lidet underrettede til ganske at kunne bedømme denne, og endnu stedse tilfreds med deres indskrænkede Skolebegreber, troede de at Menneskene vare vildfarende og raabte Allarm. [...] Man indviklede Fyrsterne, Adelsmændene, Theologerne, i dette Forbund imod Menneskeligheden, og benyttede sig af vor Tidsalders ulykkelige Begivenheder, for at skrive dem paa Fornuftens og Oplysningens Regning. Men, naadigste Herre, ikke Fornuften, men Ufornuften har været Kilden til alle Revolutioner.¹⁷

Men fyrsten er mest opptatt av de forargende nidskriftene, og vil omstøte trykkefriheten: “Nu indseer jeg tydelig nok, at Folket er intet andet end et vildt Dyr, som blot er uskadeligt og tamt saalænge det føler sine Lænker. – Eders Oplysning er Blendværk, som I holde os for Øjnene, saalænge indtil vi ere Slaver af den souveraine Pøbel.”¹⁸

I neste scene, i Spindlers stue, gjør Henriette seg klar for å dø. Hun tar frem en pistol og lader den. Ferdinand kommer tilbake. Han innrømmer sin skyld, men våger ikke gifte seg med Henriette. Da blir hun kaldt: “(vender sig bort fra ham og gaaer taus op ad Stuen – hun fatter en svær Beslutning)”.¹⁹ Hun skriver et brev hvor hun setter Ferdinand fri fra ekteskapsløftet og frasier seg alle rettigheter. Ferdinand er opprevet og lover å ta seg av barnet uansett rettssakens utfall. Avskjeden er gripende, og beskrives ved hjelp av detaljerte sceneanvisninger:

Ferdinand (kysser endnu en Gang hendes Haand, med Fortvivlelse) Gud lønne dig! – Gud lønne dig, *Henriette*, lev vel! (Gaaer langsam hen til Døren, vender sig om, og kommer endnu engang hen til hende.)

Henriette (gaaer ham imøde – de omfavne hinanden stiltiende i et langt Ophold.)

¹⁷ Ibid., 57–58.

¹⁸ Ibid., 61.

¹⁹ Ibid., 73.

Ferdinand. Engel, lev vel! (gaaer langsom ud)
Henriette. (vender om. Hun stirrer forvirret og mørk hen foran sig; - hun knæler, løfter Øinene og Hænderne op til Himlen som til en Bøn, sukker dybt, staaer op, aabner Skrinet og tager Pistolen op - hun seer længe stivt paa den)²⁰

Deretter sier hun god natt til faren, og går inn på soverommet. Han hører pistolskuddet, haster ut til soverommet, og roper ut sin fortvilelse.

Tredje akt begynner i et kabinett hos hoffmarskalken, hvor Aurora får høre dommen Julius har felt i saken mot Ferdinand: Henriettes barn skal arve alle rettigheter etter sin far. Dette opprører hoffmarskalken, som ber Aurora gå til fyrsten og protestere. Hun blir usikker, men går. Ferdinand kommer knust inn til hoffmarskalken, "mørk, bleg og i den største Uorden."²¹ Han virker forvirret og roper ut om sin synd og skyld.

Scenearvisningene understreker hvordan fortvilelsen kommer til syne i det fysiske spillet. Faren betrakter Henriettes handling med forakt: "Hun har skudt sig en Kugle for Panden, for at ende Romanen *à la Werther*!"²² Hoffmarskalken lager nye sammensvergelses sammen med general von Hyttentyt. De har bestukket Julius' sekretær Ehrmann og utstyrt ham med papirer som skal bevise at Julius er skyldig i forræderi. Hyttentyt er skremt over samfunnsutviklingen. Det etablerte samfunn og adelens rettigheter trues av "Oplysere" og "Reformatorer": "Kirkene ere tomme, Comediehusene ere fulde", og borgerne leser ikke annet enn opplysningsskrifter.²³

I neste scene oppsøker Aurora hertugen i hans kabinett på farens ordre. Han gjør tilnærmelser til henne og ber henne bli hans elskerinne. Aurora blir forlegen og merker ikke at "Døren aabnes, men bliver igjen lukket ganske sagte."²⁴ Hun avviser imidlertid hertugen og river seg løs. En kammerjunker kommer inn og overleverer hertugen papirene fra den rømte sekretær Ehrmann. Papirene "beviser" alle anklager mot Julius og mot illuminatus-ordenen.

²⁰ Ibid., 78-79.

²¹ Ibid., 85.

²² Ibid., 86. En referanse til Goethes *Sturm und Drang*-roman *Den unge Werthers lidelser* fra 1774. Det gotiske, forstått som skildringen av det dystre og stormfulle i natur og menneskesinn, representerte en egen undersjanger i skjønlitteratur og dramatikk i andre halvdel av 1700-tallet. Gjennom portrettet av den aristokratiske skurken ble sjangeren et viktig talerør for borgerlig dyd. Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theatre*, 211-218.

²³ Zschokke, *Julius von Sassen*, 94.

²⁴ Ibid., 101.

Scenen skifter til en offentlig plass. Hit kommer både Spindler, som venter på Henriettes begravelsesfølge, Julius og hoffmarskalken. Et likfølge kommer inn, bærende på en kiste og fire fakler. Julius stanser følget og insisterer på at man skal åpne kisten; hoffmarskalken skal få se hva sønnen har forårsaket. Bærerne setter kisten ned og åpner lokket, og Julius sleper hoffmarskalken bort til kisten for å tvinge ham til å se. Han løfter kledet bort fra Henriettes ansikt og innprenter hoffmarskalken hvilken tragedie Henriettes død er. Nå kaster Spindler seg frem mot kisten, “kaster sig jamrende over Liget”, og bønnfaller Henriette om tilgivelse for sin hardhet.²⁵ Når hertugen kommer tror Spindler han er Ferdinand, og tar frem pistolen. Julius kaster seg imellom, og blir truffet i armen. Begge slepes bort av soldater.

Fjerde akt åpner i hertugens kabinett. Aurora kommer inn med blomster som en gave til hertugen fra hans hustru. Hun forteller at Julius ikke vil overleve skuddskaden og går gråtende ut. Hertugen leser brevet hertuginnen har festet til blomstene. Han reagerer med bestyrtelse, roper at han er blitt bedratt og gir ordre til å spenne hestene for vognen. Hoffmarskalken leser brevet høyt. Hertuginnens ord frikjenner Julius. Han skal imidlertid selv ha lagt en felle for sine fiender. Nå skjelver både hoffmarskalken og general Hyttentyt, som forstår at renkespillet står i fare for å bli avslørt.

Siste scene finner sted i Julius' værelse, med helten “i Negligé og med den venstre Arm forbunden; han sidder i en Lænestoel ganske bleg og udmattet.”²⁶ Sekretær Ehrmann er hos ham, dypt ulykkelig over sin herres skjebne og verdens elendighet:

Barbarie lige fra de høieste til de ringeste Classer! Alle handle efter deres Lidenskaber, og Fornuften bliver gjort landflygtig, eller sat ud af sin Virkekreds; Og er det de stores Skyld, at de ikke berøve den redelige uforfærdede Mand, enhver Udsigt til ærligt Erhverv? – For Lommetyve voxer Galger, for store Landetyve Laurbær; med Flinter og Kanoner, forklarer man Menneskenes Rettigheder, og med Anviisninger paa Himmelen bedrager man Folk for Jordens Glæder! – Det er Oplysningens Tidsalder!²⁷

²⁵ Ibid., 113.

²⁶ Ibid., 128.

²⁷ Ibid., 129-130.

Julius reflekterer over sin kamp mot fordommer og overtro. Mange års møysommelig arbeid er på et øyeblikk blitt ødelagt av ett menneskes krenkede forfenglighet. Han har mistet hertugens vennskap og er sikker på at Aurora har sveket ham.

Hertugen kommer inn, overbevist om at Julius er uskyldig. Julius forteller at Ehrmann har spilt med i hoffmarskalkens planer og at hertuginnen var informert. Aurora kommer inn, og hertugen legger hennes hånd i den døende presidentens. Julius ber om nåde for gamle Spindler, hoffmarskalken og generalen. Til slutt faller hodet hans tungt ned; han dør. Aurora skriker: "Hans Øie brister!"²⁸ Hertugen anklager generalen og hoffmarskalken for vennens død, men benådiger dem for å hedre Julius' edle vilje.

Og så, i stykket siste sekund:

Aurora (der har givet Agt paa Presidenten, med et Glædesskriig.) Han lever!
Julius (rører sig sagte og slaer Øinene op.)
Alle (undtagen Hofmarskalken og Generalen, som om de vare trufne af et elektriskt Slag.) Han lever; Han lever! (de omringe Hans Stoel.) Han lever!²⁹

21.2.2. Den fornuftige kritikk

Det trykte skuespillet og avisannonseene er de eneste kildene til Sternbergs oppsetning. I hvilken grad alle scenskift, dramatiske sceniske opptrinn og ikke minst eksplisitte politiske oppfatninger kom til uttrykk på scenen, er det umulig å si noe om. Man måtte imidlertid ha beskåret *Julius von Sassen* nærmest til beinet for å komme utenom det politiske budskapet, og jeg tar derfor utgangspunkt i at dette var en del av teaterhendelsen. Stykket ble også satt opp senere, en indikasjon på at det ble oppfattet som akseptabelt.³⁰

Julius von Sassen er en uangrikelig skikkelse; en adelsmann i ordets beste forstand, en ubestikkelig embetsmann som forblir lojal mot fyrsten og som aldri gir opp sitt forsett om å tjene staten, selv om det er på bekostning av hans personlige interesser. Til tross for den mirakuløse oppstandelsen fra dødsleiet bidrar ikke sørgespillet til idyllisering av monarkiet eller standssamfunnet. Hoff-aristokratiets intriger i egeninteressens navn

²⁸ Ibid., 139.

²⁹ Ibid., 142.

³⁰ *Julius von Sassen* ble også satt opp på Daniel Lunds teater i 1823. Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 203.

avsløres, og selve premissene for samfunnsordningen skjelver i sammenføyningene: Det er fyrstens egen sjalusi og overflatiske selvopptatthet, hans begjær etter Aurora og harmen over en mindre flatterende beskrivelse i et nidskrift som gjør ham sårbar for hoffmarskalkens renkespill. Og det blir smertefullt synlig at når fyrstens moralske integritet vakler, vakler også staten.

Julius sitt oppgjør med intrigemakerne er imidlertid mer enn et oppgjør om maktstrukturer. Det er også et generasjonsoppgjør og et oppgjør mellom livsanskuelser. Presidenten er en opplysningsmann. Han forstår den nye tids idéer og ser omrisset av en vidunderlig ny verden, om bare fornuften får råde. Julius er hverken ekstremist eller jakobiner. Han avviser for eksempel revolusjonen; den er ikke et resultat av fornuften, men tvert imot av ufornuften. Studier, erfaring og personlig teft har gitt Julius en amen innsikt i samfunnets mekanismer enn motstanderne, som bare er i besittelse av "skolebegreper"; en ørkesløs, halvstudert og bakstreversk generasjon som skremmes av nye tanker de ikke forstår. Julius gjennomskuer mekanismene bak konspirasjonsteorier og grunnløse trusselbilder. Samtidig med dette klarsynet uttrykker imidlertid både han og sekretær Ehrmann en stor skuffelse over tingenes tilstand; maktens råskap, forstillelsen, misbruket av opplysningens navn. Gjennom disse replikkene formidles et pessimistisk engasjement av uvanlig intensitet, som trolig gjorde et sterkt inntrykk fremført på scenen.

21.2.3. Trykkeforordningen av 1799: Eneveldet slår tilbake

Julius von Sassen sprenger den forståelsen av samfunnet som tilsynelatende lå til grunn for *Den politiske Kandestøber*, og uttrykker et oppgjør med skuffede idealer. Sternbergs forestillinger ble gitt bare et par uker etter at Det forenede dramatiske Selskab fremførte *Kield Stub* og *Fredsfesten*, i en tid da den patriotiske begeistring for helstat og dansk enevoldskonge i en del kretser begynte å bli en smule tynnslitt. Samtidig som det er vanskelig å fastslå i hvilken grad forestillingen ble forstått på bakgrunn av den aktuelle politiske situasjonen, vil jeg peke på dette som en mulig fortolkningsramme.

Enkelte blant publikum kan også ha trukket kjensel på parallellene mellom president Julius von Sassen og en tragisk skikkelse fra nyere dansk-norsk historie; nemlig den

ulykksalige geheimekabinettsminister Johan Struensee (1737–1772). To opplysningsmenn med initialene J.S. som sammen med regenten og en ung kvinne inngikk i et delikat trekantforhold som var medvirkende årsak til deres tragiske endelikt (uten at Struensee var så heldig å gjenoppstå i siste scene). Og som fra sin stilling nærmest regenten igangsatte radikale reformer til adelens store misbilligelse, hvorav den kanskje aller viktigste var trykkefrihet.

Historikeren Mona Renate Ringvej har pekt på hvilken betydelig rolle spørsmålet om trykkefriheten spilte i dansk-norsk debatt i perioden.³¹ Den store enigheten om § 100 i grunnloven fra 1814 var rotfestet i en bred oppfatning av trykkefrihet som en sentral borgerlig frihet. Spørsmålet var blitt aktualisert i Trondhjem da *Adresseavisens* frittalende og radikale redaktør Matthias Conrad Peterson (1761–1833) gikk fra sin stilling etter innføringen av den nye trykkeforordningen i 1799. Han la samtidig ned sin egen utgivelse *Qvartbladet* i protest.³² Forordningen innførte strenge straffer for kritikk av “forfatningen, kongehuset, religionen, forvaltningen, embedsmænd, privatpersoner og venligtsindede fyrster og magter.”³³ Den ble også innført med tilbakevirkende kraft, noe som blant annet fikk konsekvenser for P.A. Heiberg. Flere dagboksinnførsler av William Allingham der han gjør rede for trykkefrihetens utvikling i Danmark-Norge viser at dette forble en aktuell debatt også i Trondhjem.³⁴

Julius von Sassen fungerte trolig som sensasjonell og følelsesladet underholdning for mange, vel egnet til å avlede tankene fra bekymringer og kjedsomhet. Samtidig rommet forestillingen radikale synspunkter, og de ytre dramatiske sterke virkemidlene kan ha underbygd intensiteten i de politiske oppfatningene så vel som publikums engasjement. Ikke minst fremhevingen av trykkefrihet som et borgerlig gode og dens sårbarhet i en despotisk stat kan ha aktualisert de systemkritiske argumentene for dem i publikum som på et eller annet nivå var engasjert i politiske spørsmål.

³¹ Mona Renate Ringvej, "Trykkefriheten i 1814: det opplyste eneveldets demokratiske arv" *Historisk tidskrift*, nr. 1 (2014): 67–93.

³² *Ibid.*, 79.

³³ Ole Feldbæk, "Dansk og norsk: Fællestidens sidste slægtled" i *Norgesbilleder: Dansk-norske forbindelser 1700-1905*, red. Mette Skougaard (København: Gads Forlag, 2004), 269.

³⁴ Allingham, "Tronhiem i Norge", 14.02., 15.02., 16.02. 1807. William leste også komediene til den forviste P.A. Heiberg, som han omtalte som "this ingenious (but wronged) man". *Ibid.*, 02.05. 1807.

21.2.4. Borgerlig adelskap, adelig borgerdyd

Julius von Sassen uttrykker også et glødende forsvar for et annet av opplysningens sentrale demokratiske idealer: prinsippet om likhet for loven. En enkel borgerdatter er ikke mindre verdt enn adelsmannen som har narret og krenket henne uten tanker på konsekvensene. Julius representerer et forsvar mot adelens makt for den forførte unge kvinnen. Den adelige æreskodeksens forbud mot mesalliansen anser han for å være underordnet rettferdighetsprinsippet. Henriette beviser også selv gjennom sitt edelmot og sitt tragiske offer at hun har like mye *point d'honneur* som noen adelsfrøken, og at Julius' ord om at hun er "af bedre Adel" enn sin svikefulle elsker er berettigede. Gjennom sine sceniske handlinger overskrider hun standssamfunnets skranker på en mer dyptgripende måte enn en ekteskapelig mesallianse i seg selv ville kunnet avstedkomme.

Til tross for sine eksplisitte politiske argumenter er ikke skuespillet bare preget av rasjonell analyse, men like mye av en tidstypisk appell til følelsene. Til dels sjokkerende scener, som Henriettes forberedelser til selvdrapet, likfølgets inntog, åpningen av kisten, fjerningen av likkledet og til slutt drapsforsøket, demonstrerer stykkets gotiske preg, hvilket hoffmarskalken påpeker når han omtaler Henriettes død som en avslutning *à la Werther*. De inderlige følelsene kommer også tydelig frem gjennom de mange og detaljerte sceneanvisningene som beskriver spillet. Særlig gjelder dette i spesielt ladede øyeblikk, hvor tårer og omfavnelser, himmelvendte blikk, megetsigende pauser og ikke minst indre motivasjon beskrives.

Flere av elementene som kjennetegner *Julius von Sassen* gjenfinnes i mange av skuespillene jeg har valgt å plassere i denne delen av avhandlingen. Relasjoner på tvers av standsgrenser, forførelser, embedsmenn i kamp med seg selv og korrupte systemer, æreskodekser og moralske spørsmål opptrer jevnlig i repertoaret. Sammen med et estetisk uttrykk preget av naturlighetsidealet, gjenkjennelige hjemmesituasjoner og detaljerte sceneanvisninger som spesifiserer et inderlig motivert og fysisk uttrykksfullt spill, er dette elementer som kjennetegner det borgerlige drama. I en slik kontekst blir Julius selv, til tross for egen standstillørighet, et bilde på den opplysningsinspirerte, følende embedsmannen som gjennom sitt lojale, selvutslettende arbeid for rettferdighet og samfunnsbeste utviser sann patriotisk borgerdyd.

21.3. *Korsikanerne*: Teaterhendelse og tekstgrunnlag

Det dramatiske Interessentskab holdt sin åpningsforestilling på teatret i Lund-gården den 14. desember 1803. På plakaten sto *Korsikanerne*, et skuespill i fire akter av August von Kotzebue (*Die Corsen*, 1799). Premièren ble introdusert i en annonse i *Adresseavisen*, hvor direksjonen presiserte at skuespillerne var nybegynnere.³⁵ Stykket skulle gjentas den 16. desember, ettersom så “Mange have meldt sig til at ville subskribere” at én forestilling ikke var nok til at alle kunne få plass, “formedelst det indskrænkede Rum”. Det ser dermed ut til at man helt fra begynnelsen ble nødt til å avvikle flere forestillinger enn opprinnelig planlagt. Da det røde teppet med de malte foldene gikk opp den 14. desember i 1803 under taket med lysekroner av folierte trekuler, må det ha vært en lokal begivenhet som ble bemerket. Det anonyme innlegget “Noget om Komedier” som var blitt publisert i *Adresseavisen* halvannen måned tidligere kan tyde på at det var blitt snakket mye om teater i Trondhjem dette året. Både Det forenede dramatiske Selskab og ekteparet Strömberg hadde innledet sine aktiviteter, og på et eller annet tidspunkt var det også blitt tatt initiativ til å reise penger til oppstarten av et offentlig teater.

Korsikanerne finnes ikke i Gunnerusbiblioteket. I Det kongelige Bibliotek i København finnes imidlertid en oversettelse fra 1800 av student Hans Georg Gotfred Schwarz som har ligget til grunn for min lesning.³⁶ Det finnes rollehefter med påskrifter fra det bigumske selskap, men ingen notater som spesifikt knytter dem til de tidligere oppsetningene.³⁷

21.3.1. *Korsikanerne*: Dramatisk forløp

Handlingen foregår på et gods i Ungarn og utspiller seg på bakgrunn av Korsikas opprør mot republikken Genovas overherredømme i årene 1745–1755. Slik sett er skuespillet å forstå som et historisk drama fra relativt nær fortid. I den grad det nystartede teatret klarte å følge sceneanvisningenes krav, gikk teppet opp for en

³⁵ *Adresseavisen*, No. 99, 13.12. 1803.

³⁶ August von Kotzebue, *Korsikanerne, Skuespil i fire Akter*, overs. Hans Georg Gotfridt Schwarz (København: Seidelin, 1800).

³⁷ Skuespillet ble satt opp av Det forenede dramatiske Selskab i 1816 og 1823. Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 197.

“gothisk” sal, behengt med familieportretter.³⁸ Et generisk slotts- eller salsinteriør kan ha vært i bruk. I denne dekorasjonen utspiller en hjemlig scene seg. Husets svigerdatter **Otilie** strikker på en barnestrømpe og ser sørgmodig på portrettet av en ung offiser; det er hennes mann, grevens sønn **Franz**, som er i krigstjeneste mot tyrkerne. En tjener dekker et frokostbord. Otilie har ligget alene våken og lyttet til kanonskudd i det fjerne hele natten, og kjenner seg alene med redselen. Hun maner våkenatten levende frem: “Ethvert Skud traf mit Hjerte. Jeg skjulte mig i Sengeklæderne, da susede det mig for Ørene; naar jeg lukkede Øjnene, saae jeg Sablerne blinke.”³⁹ Til slutt tok hun barnet opp til seg for å få litt trøst.

Otilies svigerinne, grevens datter **Natalie**, har slett ikke hørt noe, og virker ubekymret. Hun er mest opptatt av en annen ung mann, nemlig **Felix**, sønnen til slottsforvalteren, som har hatt et lengre sykeleie. Felix risikerte sitt eget liv for å redde Natalie i en kjøreulykke som hun maner frem like billedskapende som Otilies angstfylte natt. Natalie er nå bekymret for den begavede unge mammens fremtidsutsikter: “Hva kalder du sørge for? at smede ham til et Embede? – at forskaffe ham et Sted en elendig Skrivertjeneste? At han maler døde Bogstaver og fængsler sin høje Aand inden de fire Speciers Grændser?”⁴⁰ Men når Otilie foreslår at Felix tilbys gartnerens 14 år gamle datter **Rose** til hustru som belønning, avslår Natalie.

Forholdet mellom svigerinnene er nært og fortrolig, men når Otilie antyder at Natalie er forelsket i Felix, nekter hun; hun vet jo godt at hun selv er grevinne (som grevedatter egentlig komtesse), og at forbindelsen er utenkelig. Unge Rose kommer inn med en kurv med blomster. Hun svermer tydelig for Felix, selv om Felix selv helst snakker om Natalie. Etter at Rose – ubekymret og barnlig – “hopper bort”, undrer svigerinnene seg stadig over Felix og hans far, forvalteren **Wakker**. Far og sønn snakker et fremmed språk seg imellom. Kan de være korsikanere, som Otilie selv? Grevnen selv diskuterer ofte politikk med forvalteren, og denne var blitt svært agitert da samtalen kom inn på “Genueserne”.⁴¹

³⁸ Kotzebue, *Korsikanerne*, 3.

³⁹ Ibid., 6.

⁴⁰ Ibid., 7.

⁴¹ Ibid., 18. Altså genoveserne, som Korsika hadde gjort opprør mot.

Greven kommer inn og hilser på de to unge kvinnene med kyss. Han klager imidlertid på myggstikk: "jeg staaer saa gjerne ved aabne Vinduer, men man maae betale den friske Luft med Blod."⁴² Han benekter å ha hørt kanoner om natten. Greven er imidlertid ikke uberørt når tjeneren bringer nytt om tall på falne og om fangne offiserer: "Tjeneren. Tyrkerne vil vel - (gjør en Pantomime til Halshugging)/Greven. Gaae Fanden i Vold. [...] ([...] Han søger at skjule sin Angest og skjænker sig Thee, men hans Haand ryster)".⁴³ Slik skriver sceneanvisningene inn hvordan det fysiske spillet skal uttrykke mer enn det som blir sagt med rene ord, både i form av bevisst gestikk (tjenerens "halshugging") og utilsiktede reaksjoner (grevens skjelvende hender) hos rollefigurene.

Forvalteren Wakker kommer inn. Han vil ha en bonde satt i fangehullet som straff for forsømmelser og ulydighet. Men greven har ikke satt noen i fangehullet på tyve år, og vil ikke begynne nå. Han vil heller ikke pryle bonden. Wakker blir opprørt over grevens mildhet: "Derfor er det ogsaa at enhver Bonde agerer herre." Men greven påpeker: "Vel muligt, men han *agerer* den jo kun."⁴⁴ I samtalen mellom greven og Wakker kommer to ulike verdens- og menneskesyn frem. Wakker ser på menneskene fra et misantropisk perspektiv, mens greven mener velgjerninger og kjærlighet er riktig vei. Med kjærlighet trenger ikke mennesker tvinges til å adlyde, for da velger den enkelte selv å handle riktig.

Her kommer altså et opplysningsinspirert ideal til uttrykk gjennom greven, som ønsker et grunnleggende likeverd mellom godseier og leilending. Der Wakker ser for seg grevens landarbeidere som undersåtter som må betvinges, har greven en forventning om at de skal være selvdrevne individer. Men Wakker har tilsynelatende også et personlig motiv. Han avviser bondens argument om at han har misligholdt pliktene sine fordi datteren har ligget i barselseng: "de naadige Grevinder maae ikke tage mig det ilde op, jeg er ingen Elsker af Døttre."⁴⁵ Han hevder at han ikke selv har noen datter. Likevel blir Otilie ifølge sceneanvisningene synlig urolig under samtalen, og hun brister i gråt idet Wakker går.

⁴² Ibid., 19.

⁴³ Ibid., 20.

⁴⁴ Ibid., 22. Oversetterens utheving.

⁴⁵ Ibid.

Ottolie sier at Wakker har vekket hennes slumrende samvittighet som datter. Hun tilstår at hun har løyet for greven; hun er ikke foreldreløs, slik hun har fortalt. Hun og Franz giftet seg opprinnelig uten grevens vitende, noe han er enig i “var riktig nok slemt.”⁴⁶ Verre er det at hun også giftet seg mot viljen til sin egen far. Hun ble oppdratt av en tante i Frankrike, og har ikke sett faren siden hun var fire år. Faren avskydde utlendinger og satte seg i brevs form sterkt imot ekteskapet med Franz. “Fordømte Nationalstolthed!” skyter greven inn, og avslører dermed at han som opplysningsmann er kosmopolitisk orientert.⁴⁷ Ottolie giftet seg likevel med Franz, og fikk aldri svar på sine mange brev til faren. Nå vet hun ikke engang hvor han er. Trolig har han flyktet for genoveserne sammen med Otilies bror. Godset skal ifølge rykter være konfiskert, og hun ser for seg at faren lever på flukt i den største elendighet.

Etter at Ottolie har gått gråtende sin vei, dreier Natalie samtalen inn på Felix, og får vite at faren har tenkt å sende ham til universitetet, så han kan bli birkedommer på grevens gods.⁴⁸ Hun synes han heller burde få en offiserskarriere, noe som ville åpnet muligheten av et fremtidig adelskap. Dét mener imidlertid greven er å blande statens anliggender inn i det som var en *privat* redningsdåd: “hvad kommer det Staten ved, om der er en næsvis Grevinde meer eller mindre til i Verden?”⁴⁹ Dermed trekker greven selv opp et klart skille mellom en privat og en offentlig sfære, og gjør sin egen rolle tydelig: Han vil ikke bruke statlige virkemidler for å belønne en som har vært ham til personlig nytte. Samtidig som han erter datteren, gir greven også inntrykk av å være en “moderne” og nærværende far, som viser henne fortrolighet og tillit.

En tjener kommer inn med en pakke med viktige nyheter fra grevens bror, som er general. Alene på scenen gir greven uttrykk for sin bekymring for sin sønn, og gjenerindrer brevet som forkynte at hans kone var død. Slik åpnes et vindu inn i grevens sjelsliv. Replikkene veksler med sceneanvisninger som både demonstrerer fysiske handlinger, følelser og motiver:

(griber hastig efter en Hat som hænger paa Væggen, og lægger den over Papirene) Saa – Nu, Gamle, fat dig, vær ikke barnagtig! Du maae jo dog engang faae det at vide – Uvisheden er en langsom Gift – stød dog heller

⁴⁶ Ibid., 28.

⁴⁷ Ibid., 29.

⁴⁸ En birkedommer var en embetsmann som sørget for rettsforvaltningen ved et adelig lensgods.

⁴⁹ Kotzebue, *Korsikanerne*, 35.

Dolken rask i Hjertet (kaster Hatten bort, river hastigt Indholden af Paketen ud af Convoluttene og strøer Papirene ud paa Bordet) Der ligger de alle - alle - (hans Blik vanker ængstelig om).⁵⁰

Men pakken inneholder et brev fra grevens sønn som forteller at han kan ventes hjem på permisjon samme kveld. Glad og lettet bestemmer greven seg for å la det bli en overraskelse. Han sender også penger til en gammel kone hvis sønn er blitt skutt, og beviser dermed sin varme omtanke for andre.

I andre akt er familien i samme rom. Felix kommer inn, og Otilie blir synlig berørt. Felix vil ikke ha noen belønning av greven, annet enn hans håndtrykk, som om han hadde reddet et vanlig bondebarn: "Rang og Rigdom gjør her ingen Forskjel."⁵¹ Dermed viser Felix seg også som en grevens likemann. Greven aksepterer og gir ham sin hånd, en performativ gestus som etablerer den gjensidige og likeverdige relasjonen mellom dem. Når greven har gått, vil Natalie gi Felix en ring som tegn på sin takknemlighet. Han avslår, og Natalie begynner å gråte. Felix forteller at han ble lykkelig da han lå syk og fikk vite at Natalie hadde grått for hans skyld: "Natalie Taarer for den fattige Felix! - disse Taarer kan De ikke tage tilbage; De kan ikke igjen gjøre mig fattig; ingen Ulykke kan røbe mig min Skat - Natalie har grædet for mig!"⁵² Han ber deretter om hennes blå sløyfe, som han vet tårene har falt på. Hun gir ham sløyfen, rødmende og "i stor Bevægelse".⁵³ Slik gjentar Felix sitt mesterstykke; med sin beskjedenhet og avvisning av konvensjonelle gaver har han ervervet en form for likeverd med far og datter. Når Felix iler bort, kaster Natalie seg gråtende i Otilies armer og tilstår sine forbudte følelser for ham.

Neste scenebilde er en lindeallé i hagen. Her lytter Natalie usett til en samtale mellom den svermeriske Rose og Felix. Når Felix blir alene og hengir seg til sine følelser for Natalie, gir hun seg til kjenne. "Samtalen" mellom dem krever bare sceneanvisninger:

Natalie (seer med Skamfuldhed paa ham)
Felix (vover at opløfte Øjnene til hende.)
Natalie (seer paa ham med uudsigelig Godhed.)

⁵⁰ Ibid., 38.

⁵¹ Ibid., 45.

⁵² Ibid., 50.

⁵³ Ibid.

Felix (knæler for hende, lader Rosen falde, griber hendes Haand, bedækker den rasende med Kys, springer op og iler bort.)
Natalie (bliver staaende som naglet fast. Efter en Pause, bukker hun sig for at tage Rosen op. Sukkende stikker hun den i Brystet, og gaaer langsomt bort.)⁵⁴

Dermed har Natalie og Felix fortalt hverandre alt, uten at noe er sagt med ord. Scenen er en sekvens av performative gester; forholdet mellom dem er endret.

Tredje akt foregår i et "Værelse" på slottet. Rose kommer gråtende inn og forteller Natalie at en opprørt Felix er i ferd med å pakke. Hun har med en beskjed fra ham, hvor det står at han flykter på grunn av sin håpløse kjærlighet. Natalie skriver et svar; hun vil møte Felix i kastanjealleen i hagen klokka ni. Hun er selv rystet over å ha arrangert et hemmelig stevnemøte, men innrømmer det hele for Otilie. De funderer på om grevens innvendinger mot en slik mesallianse kan kalles "Grundsætninger" - eller "Fordomme".⁵⁵ De blir imidlertid overrasket av den nå uventet muntre og spøkefulle greven: "Jeg maatte dog bringe Krigsoperationerne lidt i Orden."⁵⁶ Klokka nærmer seg ni, og Natalie blir urolig. Men greven, som egentlig venter på sønnen, vil at Natalie skal lese for ham: "Aftenen er skjøn, Luften vederqvægende. Jeg har ladet alle Vinduerne lukke op i mit Kabinet."⁵⁷ Dermed ber Natalie Otilie gå til kastanjealleen i hennes sted.

Et nytt sceneskift midt i akten viser kastanjealleen i måneskinn. Om Det offentlige Theater hadde to ulike hagedekorasjoner skal være usagt, men den følgende scenen kan godt utspille seg i samme dekorasjon som lindealleen, lyssatt med "måneskinn". Felix venter i hagen, men det er hans far som først kommer. Wakker, som nå kaller sønnen Camillo, aner at noe er på gang: "Du har vanket om hele Dagen som en Drømmer, har svaret mig adspredt paa ethvert Spørgsmaal, har hæftet dit Blik paa Jorden, eller seet paa mig med et Sørgmod, som syntes at forkynde en Ulykke."⁵⁸ Felix tilstår sin håpløse kjærlighet, og faren er enig i at Felix bør flykte. Felix lover at han skal klare å ta avskjed med Natalie, og de gir hverandre hånden: "Saa sandt jeg er en

⁵⁴ Ibid., 68.

⁵⁵ Ibid., 75.

⁵⁶ Ibid., 77.

⁵⁷ Ibid., 82.

⁵⁸ Ibid., 86.

Pampilioni!”⁵⁹ Wakker gir sønnen morens diamanter med på veien. Både slektsnavnet, æresbegrepene og diamanterne viser tydelig at han er noe annet og mer enn en vanlig forvalter.

Wakker går, og Felix skimter en skikkelse i alleen og tror det er Natalie:

Hun kommer? – men ikke med Elskovs Iil – Hun vandrer langsomt fra Træ til Træ. Nu staaer hun og vender hendes Ansigt mod Slottet – Herhid Natalie! Herhid i Skyggen! – Maanen og den hvide Dragt vil forraade dig. – Nu svæver hun nærmere – Du min Æres Skytsaand! vaag over dette bankende Hjerte!⁶⁰

Samtalen mellom ham og Otilie innledes mens hun fortsatt står litt unna. Hun stusser over stemmen hans – og han over hennes:

Felix. For Guds Skyld! i hvem De endog maatte være – jeg havde en Søster – Otilie. Jeg havde en Broder – Felix. Det er hendes Stemme! Otilie. Det er hands!⁶¹

De gjenkjenner hverandre, roper begge: “Det er Dig!” og faller i hverandres armer.

Otilie. Min Broder lever!
Felix. Min Søster er lykkelig!
Otilie. Min Fader lever!
Felix. Vi har intet Tabt.⁶²

Deretter kommer enda en ukjent skikkelse til syne. Han overhører søsknenes jublende utrop og han: “(skriger højt) Gud! Det er min Kone.”⁶³ Det er den hjemvendte Franz som finner sin kone i en annen manns armer. Han trekker kården og kaster seg mot Felix, og noen forvirrede sekunder følger før Felix får fortalt at kvinnen i armene hans er hans egen søster. Franz slipper kården, og nye utrop følger før Otilie besvimer. Franz slår seg for pannen i fortvilelse, kneeler ned ved Otilie, tar henne i armene og roper ut sin kjærlighet til henne før teppet faller.

⁵⁹ Ibid., 92. Navnet er ellers i stykket stavet Pampiliani.

⁶⁰ Ibid., 95.

⁶¹ Ibid., 96.

⁶² Ibid.

⁶³ Ibid., 97.

Siste akt fortsetter der forrige slapp. Otilie er kommet seg opp, og Franz har henne under den ene armen, og svogeren under den andre. De tre har funnet ut av tingenes rette sammenheng. De ser Wakker/Pampiliani nærme seg, og Otilie ber om å få møte faren alene. Hun ber også Franz sende barnet ut til henne: “Synet af den sovende lille Engel, vil give min Bøn Styrke.”⁶⁴ Når Pampiliani ser Otilie er han lettet over at stevnemøtet ble forhindret, men kommenterer: “Ikke alle Fædre har saadanne Døttre.”⁶⁵ Han innrømmer at han føler en eiendommelig sympati for Otilie. Men han vil ikke høre om feilsteget hun har begått mot sin egen far: “De vil finne en streng Dommer i mig.”⁶⁶

Otilie antyder at hun kanskje ikke burde bære hele skylden for den brutte relasjonen til faren: “jeg vilde ikke have forladt min Fader, naar han ikke havde forladt mig!”⁶⁷ Langsomt lar hun ham begynne å forstå hvem hun er, inntil hun “(ganske udmattet tager et Miniatur Portrait ud af sin Barm) Moder! Moder! Tal du for din stakkels Datter!”⁶⁸ Han gjenkjenner portrettet av sin kone, men vender seg bort fra datteren. Når ammen kommer inn med Otilies sovende barn, kneler Otilie hulkende foran faren med barnet på armen. Langsomt mykner den gamle og ber om å få holde barnet. Til slutt overgir Pampiliani seg: “Nu ja - du har sejret - Naturen stod i Forbund med dig - Gud velsigne dette Barn!”⁶⁹ De forlater scenen sammen.

Et siste scenskift fører handlingen til grevens værelse. Her sitter Natalie og prøver å lese for faren, men ingenting faller i smak. Alle titlene har et komisk skjær, som *Historisk Dødspost*, *Skolemester over alle Komplimenter* og *Efterretning om Gjengangere*.⁷⁰ Franz kommer inn, til stor gjensynsglede. Han forteller at han har tatt med en frier til søsteren som han fant i hagen; den unge Pampiliani! Natalie blir forvirret og tror det hele er en dårlig spøk. Når Felix kommer inn er forvirringen først stor, men greven skjønner straks sammenhengen: “Helten Pampiliani Forvalter paa mine Godser! det er for galt!”⁷¹ Natalie er ille berørt av at faren og broren erter henne

⁶⁴ Ibid., 100.

⁶⁵ Ibid., 102.

⁶⁶ Ibid., 104.

⁶⁷ Ibid., 106.

⁶⁸ Ibid., 107.

⁶⁹ Ibid., 110.

⁷⁰ Ibid., 112.

⁷¹ Ibid., 118.

og går til slutt til sengs, men greven omfavner Felix som sin sønn. Til slutt kommer Otilie inn med Pampiliani. Greven ber om nåde for sin sønn og går foran med sin forsonende innstilling: “Vore Børn appellere ikke til Æren, men til vore Hjerter. Lad os i den sikke Havn glemme Stormen. Min Søn er Deres, og Deres bliver min.”⁷² Franz melder seg nå for å slutte seg til Pampiliani og Korsikas frihetskamp, og gir Pampiliani hånden på sin lojalitet. Dette forliket kan selv den strenge Pampiliani gå med på: “vask din uædle Daad ud af min Hukommelse med Genuesernes Blod. Paa Korsikas Kyst efter det første blodige Slag, trykke jeg dig som Søn til mit Hjerter.”⁷³ Når kampen er vunnet, skal han sende begge sine sønner tilbake til Ungarn, men han selv: “Jeg er en Korser! Jeg dør i Fødelandet!”

21.3.2. Scenearvisningenes rolle

Korsikanerne, som så mange av August von Kotzebues stykker, er preget av et stort spenn i stemninger, fra det hverdagslig gjenkjennelige med dekking av frokostbord og avislesing, via ytre dramatik med trukne kårder og besvimelser i måneskinn, det rørende og innfølede, som den gråtende bestefaren med sitt sovende barnebarn i armene, til spøkefull munterhet, som når Natalie og greven prøver å enes om passende lektyre etter at den egentlige spenningen i dramaet er unnagjort. Denne dramatiske spennvidden var et brudd med de klassisistiske konvensjonene som lenge hadde skilt strengt mellom komedie og tragedie, og er typisk for den Shakespeare-inspirerte tyske dramatikken i perioden. Spennvidden gjorde et bredt uttrykksregister tilgjengelig, og var en medvirkende årsak til det borgerlige dramas popularitet.

Et annet trekk ved *Korsikanerne* som er representativt for store deler av det borgerlige drama er den hyppige bruken av scenearvisninger: “Den borgerliga dramens minutiösa scenarvisningar, särskilt för det pantominiska spelet, svälla ut och bli till en omständlig, löpande kommentar till den tryckta dialogen” skriver Gösta M. Bergman.⁷⁴ Et viktig element i scenearvisningenes fremvekst skal opprinnelig ha vært nettopp provinsteatre som ikke hadde tilgang til forfatterens egne instruksjoner.⁷⁵ Scenearvisningene kan selvsagt betraktes som lesehjelp, ettersom skuespill ble lest i

⁷² Ibid., 122.

⁷³ Ibid., 124.

⁷⁴ Bergman, *Regihistoriska studier*, IX, 49. Se også Christiansen, *Klassisk skuespilkunst*, 140–141.

⁷⁵ Bergman, *Regihistoriska studier*, IX, 52–54.

enda større grad enn de ble satt opp.⁷⁶ For utrente skuespillere kan imidlertid sceneanvisningene ha vært et viktig hjelpemiddel. Selv om aktørene kan ha hatt anledning til å se profesjonelt teater, utenbys eller av tilreisende trupper, var de detaljerte sceneanvisningene trolig viktige. Så vidt mine stikkprøver har kunnet avdekke var sceneanvisningene som regel kopiert samvittighetsfullt inn i rolleheftene. Aktørene har dermed lest disse mange ganger under innøvingen av roller. Sceneanvisningene kan også ha vært oppfattet som retningsgivende av den som ledet prøvene. Jeg har derfor lest skuespillene med det utgangspunkt at sceneanvisningene hadde stor innvirkning på produksjonene.

Sceneanvisningene angir kroppsbevegelser, posisjoner og positurer, forflytninger, tempo og gruppeformasjoner. De gir også viktige instruksjoner om rollefigurenes indre motivasjon gjennom ansiktsuttrykk, stemmebruk og følelsesuttrykk. Teaterspråket som skisseres her kan gjøre et konvensjonalisert og "teatralsk" inntrykk på en moderne leser. I sin samtid representerte den inderliggjorte spillestilen likevel en naturalisert fornyelse i forhold til tidligere tiders typeteater, fysiske humor eller deklamasjonsteatrets formaliserte positurer og affektspill.⁷⁷ Anvisningene om spillemåte bidro til å føre teateruttrykket i retning av en psykologisert, individualisert og inderliggjort stil som ble forstått som naturlig.

Sceneanvisningene sier mindre om rollefigurenes fysiske omgivelser. I *Korsikanerne* beskrives den gotiske salen i grove trekk, mens et annet værelse helt unngår beskrivelse. Spesifikasjoner av sentrale enkeltmøbler inngår, som frokostbordet hvor det skjenkes te og bøkene som ligger utover bordet i grevens værelse, en praksis som kjennes igjen i et stort antall andre skuespill i repertoaret. Det varierer fra stykke til stykke hvor detaljerte eller spesifikke beskrivelsene av dekorasjonene er. Mange hviler på tidens konvensjonaliserte standarddekorasjoner som overflødiggjorde mer spesifikke beskrivelser. Rollefigurenes klær beskrives også bare unntaksvis, som Otilies hvite kjole i scenen i kastanjealleen.⁷⁸

⁷⁶ Anke Detken, *Im Nebenraum des Textes: Regiebemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts* (Tübingen: Niemeyer, 2009), 22.

⁷⁷ Se for eksempel Bergman, *Regihistoriska studier*, IX, 49. Se også Christiansen, *Klassisk skuespilkunst*.

⁷⁸ Kotzebue, *Korsikanerne*, 95.

21.3.3. Hagescenen

I avhandlingens del II pekte jeg på at det er mulig å lese meningsbærende forskjeller inn i bruken av eksteriør- og interiørscener i residensteatret. Utescenene i *General von Schlenzheim* og *Den taknemmelige Søn* fungerer som et offentlig rom hvor statens myndighet utøves, mens den idylliske interiørscenen blir et bilde på familiens private liv. *Korsikanerne* bragte tilsynelatende et nytt rom til Trondhjems teaterscener i 1803, et utendørs rom for de indre anliggender; *hagescenen*. Hagescenen kan forstås som et uttrykk for endringer i levemåter og tenkning omkring livsutfoldelse på slutten av 1700-tallet – endringer som kan knyttes til Rousseaus naturfilosofi, den engelske hagestilen og idealiseringen av det naturlige.⁷⁹ Lamottes skildring av grevinne von Schmettows 50-årsdag viser at en aristokratisk hagekultur også eksisterte i Trondhjem.⁸⁰

Bruken av hagescenen i teatret var mer enn en illustrerende etterlikning av rådende moter blant overklassen. To aspekter ved hagescenen er spesielt interessante slik de fremstår i *Korsikanerne*. Det ene er hagens *stemningsbærende* virkning. Den ene av *Korsikanernes* to hager, lindealleen, fremstår som et vernet sted for private romantiske refleksjoner og utvekslinger. Det er her Rose svermer for Felix, og hvor han og Natalie ikke lenger kan motstå sine impulser, men ordløst røper sine gjensidige følelser. Den andre hagescenen, i kastanjealleen, utspiller seg sent om kvelden, i måneskinn. Her blir den svermeriske stemningen betydningsfull når Felix maner frem bildet av Otilies hvitklede skikkelse som langsomt nærmer seg gjennom alleen. Stykkets både ytre og indre sett mest dramatiske hendelser utspiller seg her; søskenparets rørende gjenkjennelse, ektemannens sjalusi og kårdeangrep, Otilies besvimelse og til sist forsoningsscenen mellom far og datter med det sovende barnebarnet under trærne. Den ladede stemningen kan teaterhistorisk knyttes til fremveksten av den gotiske stilen, som en innledning til den sceniske romantikken.

Hagescenen er imidlertid noe mer enn et stilideal; den er også uttrykk for en ny dramatisk funksjon. I *Korsikanerne* er hagen et sted hvor det inderlige sjelslivet får rom til å utfolde seg. Det er her de grensesprengende møtene finner sted; møter

⁷⁹ Damsholt, *Fædrelandskærlighed og borgerdyd*, 131-133.

⁸⁰ Steinfeld, "Uskyldig munterhed og landlig fornøyelse", 109; Lamotte, *Voyage dans le Nord de l'Europe*, 68-70. Gjengitt hos Koren, *Fra Fordums Dage*, 8-10.

mellom elskende og mellom fremmedgjorte familiemedlemmer. Hendelser og handlinger som hverken uttrykker det trygge familielivets idyll eller det offentlige samfunnets aksepterte normer finner et midlertidig utløp i hagen, før samfunnsordenen gjenopprettes i grevens værelse i siste scene. Slik representerer hagen i *Korsikanerne* et liminalt livsaspekt, en grenseoverskridende, midlertidig dimensjon i menneskelivet som tidligere først og fremst fikk utløp i teatret gjennom komediens inversjon. Det er her menneskenes innerste følelser og lengsler kan komme til uttrykk, det er, så å si, her de er mest *seg selv*. I andre skuespill kan hagescenen selvsagt ha andre funksjoner, men i mange er det mulig å spore hagen som et sjelelig fristed, et beskyttet, men samtidig åpent rom for individets innerste. Et eksempel er scenen i fru Warnings hage i andre akt i *Epigrammet*, der to nå voksne søsken drikker melk av den samme skålen som da de var barn. Med uskyldens melkeskål som medium blir hagen et sted hvor grensen mellom fortid og nåtid overskrides og det dyrebare øyeblikket den gang og nå smelter sammen til ett.⁸¹

21.3.4. Borgerspeil i forgylt ramme

Hovedpersonene i *Korsikanerne* er av adelig byrd, men vises i skuespillet i hverdagslige, lett gjenkjennelige situasjoner. Mange av rollefigurene er også fremstilt på en relativt nyansert psykologisert måte. Til tross for en viss grad av idealisering fremstår de som litterært troverdige mennesker. Både de hverdagslige situasjonene og rollefigurenes preg av naturlighet åpnet for en gjenkjennelse som gjorde det mulig for et hovedsakelig borgerlig publikum å speile seg i handlingene på scenen. Sammen med den spenningskapende oppbygningen gjorde dette det mulig for publikum å leve seg inn i den dramatiske handlingen og samtidig se seg selv som en del av den. Slik kan teatret ha bidratt til å skape et idealisert borgerlig selvilde.

Dette bildet bæres fremst av den navnløse greven. Til tross for sin stilling som godseier og lensherre påpeker han selv at hans affærer er atskilt fra staten; slik sett er han i overført forstand en *privatperson*. Han fremstilles også som en opplysningsmann med

⁸¹ Hagescenen som åsted for det overskridende eller autentiske gjenfinnes også i *Besøget* av Kotzebue (oppført 1804, 1806), *Udstyret* av Iffland (1805, 1811), *Pebersvendene* av Iffland (1805, 1813), *Falsk Undseelse* av Kotzebue (1805, 1814), *De to Brødre* av Kotzebue (1807, 1808), *Elisa Werner, eller Uskyld seirer* av Pixérécourt (1807), *Bortførselen* av Jünger (1809), *Hospitalet* av Sander (1813) og *Kiolen fra Lyon* av Jünger (1813).

tro på fornuften og det gode i mennesket. I sin fordømmelse av “Nationalstoltheden” kommer han også til syne som en kosmopolitt. Han er en fornuftig far, autoritativ, men ikke despotisk. I sin omgang med både likemenn og underordnede er han forsonlig, rasjonell og praktisk. Han ser fremover og leter etter løsninger i stedet for å dvelle ved fortidens feilgrep. Hans åpne sinn demonstreres i overført forstand gjennom hans hang til åpne vinduer, en måte å ta den livgivende hagen inn i tilværelsen på. Samtidig viser greven en menneskelig sårbarhet; han minnes sin døde kone med sorg og engster seg for sin sønn, og frykten kommer fysisk til syne gjennom hans skjelvende hender når han skjenker te. I sin menneskelighet blir greven en gjenkjennelig figur som åpner for identifikasjon, en slags prototyp på borgeridealet.

Grevens motsetning, som representerer et alternativt, eldre sett med “Grundsætninger”, er korsikaneren Pampiliani; en eldre tids konservativ adelsmann med tilhørende æreskodeks. Der greven er mild og tillitsfull, er forvalteren hard og nådeløs. Begge er menn av ære, men de forstår sine oppgaver ulikt. Samtidig som de to representerer konkurrerende prinsipper i en brytningstid, er Pampiliani også et lidende individ. Bakgrunnen for Pampilianis strenge uforsonlighet kommer gradvis frem etter hvert som hans ulykkelige fortid åpenbares, og gir slik delvis en psykologisk forklaring på hans uforsonlige sinnelag. Samtidig viser Otilies lange konflikt med faren at hans ubøyelighet også er en del av hans persona og medskyldig i hans lidelser.

Motsetningene mellom greven og Pampiliani kommer til syne både gjennom forholdet til døtrene og gjennom deres politiske prinsipper. Der Wakker ser grevens landarbeidere som undersåtter, har greven en forventning om at de er – eller skal være – autonome subjekter. Uten at dette gjøres eksplisitt, innfører grevens holdninger en opplysningsinspirert, begynnende demokratisk visjon. Innenfor denne visjonen får undersåtten et potensial som *borger*. Når Franz ber om grevens hånd – og får den – i stedet for en pengebelønning, har han gjort seg selv til grevens jevnbyrdige. Samtidig undergraver skuespillets intrige noe av denne demokratiserende tendensen. Det likestillende håndtrykket viser seg å ha sin berettigelse gjennom at forvaltersønnen likevel er av adelig herkomst, og altså er grevens datter verdig. Dermed negeres den motsetningen rollefigurene tilsynelatende var på vei til å overvinne. Slutten blir idyllisk, i samme ånd som i *Republikken paa Øen*. *Julius von Sassen* skulle få år senere

demonstrere en tragisk løsning på samme dilemma. Desemberpublikummet i 1803 fikk heller ingen avklaring på om grevens motstand mot den tenkte mesalliansen fortjente betegnelsen “Grundsætning”, eller om den bare var en “Fordom”.

Gjennom de ulike prinsippene og karakteregenskapene greven og Pampiliani er bærere av, kunne *Korsikanerne* skape en scenisk manifestasjon av to ulike verdensforståelser som brytes mot hverandre. Forestillingen i 1803 kan slik ha fungert som en bearbeiding av dilemmaet mellom nye (demokratiserende opplysningsånd) og gamle (adelens æreskodeks) prinsipper, uten noe tilbud om en egentlig løsning. Det avgjørende i denne sammenhengen er nettopp stykkets demonstrasjon av at begge prinsipper var i virksomhet som mentale impulser eller sosiale energier i den teaterpraksisen som ble innledet gjennom Det offentlige Theaters åpningsforestilling.

21.3.5. “Sødt om Frihed drømme”?

Et siste forhold ved *Korsikanerne* som skiller det fra flertallet av borgerlige drama, skal her bare påpekes kort. De fleste av skuespillene i denne kategorien forholder seg til en uspesifikk nåtid. *Korsikanerne* er et unntak, med sin nokså presise tidsangivelse og henvisning til et bestemt lands (Korsika) politiske historie. Det er også et særtrekk at skuespillet slutter med en henvisning til fremtidig krigsinnsats; langt vanligere er en lykkelig slutt basert på en lenge etterlengtet fred. Den dansk-norske konteksten kan potensielt ha bidratt til et ekstra nivå i resepsjonen av dette aspektet. I skuespillet fremstår Korsika som et lite, isolert, men ærerikt land som i flere hundre år har vært undertrykt av erobrere utenfra. Nå øyner man imidlertid muligheten for gjenvunnet frihet og fremtidig selvstendighet. Det er uvisst om dette bildet kan ha gitt en egen resonans i hvert fall for enkelte blant publikum ved fremføringene i Trondhjem i 1803, eller i etterpåkløkskapens lys ved fremføringen i 1816, da Det forenede dramatiske Selskab satte opp stykket på Det offentlige Theaters scene.

Også her kommer det uavklarte i stykkets verdigrunnlag til syne. Samtidig som greven selv kan betakke seg for “Nationalstolthed”, hviler stykkets sluttmoral på muligheten av en ærerik gjenerobring og frigjøring av gamle slekters tapte territorier. Det forblir et åpent spørsmål hvorvidt Korsika ble tolket innenfor en kosmopolitisk forståelsesramme, eller i sympati med et lite lands “nasjonalstolte” frihetsdrømmer.

Kapittel 22. Fyrstedømmet og embetsmannen

“Den ungarske greven” fra *Korsikanerne* kan forstås som en prototype på den galante borgeren som det nye dramatiske subjektet. Grevens sosiale stilling er imidlertid herskerens – han har blant annet domsmyndighet over sine underordnede. Gjennom å sende Felix til universitetet og gjøre ham skikket til embetet som birkedommer peker greven selv fremover mot en ny rettsordning basert på en mer moderne, juridisk funderet rettspleie. Han er altså en reformator som selv legger grunnlaget for at hans landområder skal få mindre preg av føydalsamfunn og mer av embetsmannsstat.

Med unntak av tre skuespill (*Julius von Sassen*, *Borgerlykke* og *Den overvundne Stolthed*) er alle stykkene i denne delen av avhandlingen skrevet av August von Kotzebue eller August Iffland. De tar utgangspunkt i et tyskspråklig område hvor fyrstestaten var normen. I flere av disse stykkene utgjør embetsmannen en sentral variant av borgerskikkelsen, og hans stilling mellom embetsverk, fyrste og familie blir gjenstand for dramatisk behandling. Uten å problematisere faktiske historiske (politiske og strukturelle) forskjeller, går jeg i det følgende ut fra at den tyske fyrstestaten slik den fremstår hos Iffland og Kotzebue utgjorde et rammeverk med direkte overføringsverdi for et dansk-norsk publikum. En betydelig del av Det forenede dramatiske Selskaps medlemmer, Det offentlige Theaters direktører og trolig dets publikum tilhørte selv embetsmannsverket. Gjennom å sitte som rådgivere blant de “eligerte menn” fylte også mange av kjøpmennene embetsmannsliknende funksjoner.⁸² Dette kan ha gjort at disse skuespillenes tematikk og motsetninger ble opplevd som særlig relevante for egne liv, noe som kan ha gitt stykkene en viktig identitetsdannende funksjon. Jeg vil her se nærmere på tre skuespill hvor embetsmannens rolle står i sentrum for den dramatiske interessen.

22.1. *Skumlerne*: Teaterhendelser og tekstgrunnlag

August von Kotzebues fem akters skuespill *Skumlerne* (*Die Verläumder*, 1796) ble først satt opp i Trondhjem den 20. og 21. februar i 1806 på Det offentlige Theater, og

⁸² Bull, "Politisk kultur i stiftsbyene", 141–146, 151–154.

igjen samme sted den 6., 7. og 8. november i 1811.⁸³ Begge disse produksjonene later til å ha vært ordinære subskripsjonsforestillinger organisert av direksjonen. Ifølge Jensson ble skuespillet også oppført av Det forenede dramatiske Selskab en gang før 1810.⁸⁴

Gunnerusbiblioteket har to eksemplarer av skuespillet. Det ene mangler tittelblad, men begge er trolig av samme utgave, trykket i 1797.⁸⁵ Med unntak av noen små pennemerker i marginen ved de fleste av rollefigurenes navn i rolleoversikten, og et nummer (No. 2) på tittelbladet, har ikke eksemplarene spesielle merknader. Det finnes imidlertid også rollehefter, og flere av disse er påført navn som Jensson identifiserer som skuespillere ved Det offentlige Theater.⁸⁶

22.1.1. *Skumlerne*: Dramatisk forløp

Ekteparet **Emilie** og **Moorland**, som er syndikus (juridisk rådgiver) ved hoffet, lever i hjemmehygge omstendigheter sammen med Moorlands søster **Jenny**. Lykken synes fullendt når Moorland kommer inn til frokosten og det dekkede kaffebordet og får vite at hustruen er med barn. Emilie og Moorlands lykke er imidlertid resultatet av hennes kamp for å bevare sin ære. Emilie motsatte seg i sin tid en tantes planer om å selge henne til høystbydende, og valgte heller å “kaste [seg] i Armene paa en ærlig Borger, end være en Fyrstes Frille”.⁸⁷

Moorlands ungdomsvenn, sekretær **Allbrand**, begjærer vennens kone. Når Moorland forteller vennen om Emilies svangerskap, får han til gjengjeld vite det Allbrand påstår er kjent for “alle Theecirkler i hele Byen”: At fyrsten en gang var Moorlands rival, og at det stadig snakkes om ham og Emilie. Moorland blir urolig, men avledes når hans fattige engelske skriver, Edward Smith, i fortrolighet tilstår at han er en rik mann som egentlig bærer tittelen **lord Sidney**. Han forelsket seg i Jenny på teatret gjennom å observere hennes reaksjoner på ulike stykker. Her gir skuespillet samtidig en beskrivelse av *den ideelle tilskuer*, som først og fremst kjennetegnes av en innfølelse,

⁸³ *Adresseavisen*, No. 14, 18.02. 1806; *ibid.*, No. 89, 05.11. 1811.

⁸⁴ Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 206, 228. Jeg har dessverre ikke funnet kilden til Jenssons opplysninger.

⁸⁵ August von Kotzebue, *Skumlerne: Skuespil i 5 Akter* (Kjøbenhavn: J.F. Morthorstes Enke, 1797).

⁸⁶ Gjengitt hos Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 162.

⁸⁷ Kotzebue, *Skumlerne*, 12.

men samtidig privat tilstedeværelse: “Hun kom aldrig for at see og sees. [...] Smil og Taarer skiultes i hendes Muffe.”⁸⁸

Handlingen flyttes i andre akt til **førsteminister von Scharfenecks** audiensværelse, hvor hans nevø, den ørkesløse **kammerjunker von Scharfeneck**, hensleper tiden. Tonen ved hoffet er kynisk, og en invalid krigsveteran, **kaptein von Ellfeld**, må gå med uforrettet sak når han vil søke om en pensjon. Allbrand kaster mistanker over sin “venn” Moorland og sier at han er en mulig oppvigler: “Det er vist nok farligt, at betro en Republikaner en saadan Post.”⁸⁹ Kammerjunkereren bidrar til kritikken av Moorland, som snakker med “den ringeste Haandværker, som med sin lige”.⁹⁰ Også Moorlands sveitsiske opphav brukes mot ham, i tillegg til hans enkle og naturlige væremåte: “Han affekterer en vis Schweizer Sempelhed i sine Sæder”.⁹¹ Når Moorland selv kommer til hoffet med sin avhandling om borgernes vanskelige livsbetingelser i staten, blir han avvist av ministeren. Kammerjunkereren, som selv er blitt avvist av Jenny, antyder nå at det sladres om henne i byen. Moorland forlater opprørt hoffet med erklæringen om at “Vist nok er Luften i Forgemakkerne ikke god for Alpeboeren.”⁹² Allbrand fortsetter å sverte Moorland overfor ministeren; han skal visstnok delta i hemmelige møter.

I kaptein von Ellfelds “elendige Værelse” gleder **fru von Ellfeld** seg over at hun har fått tilbake helsen takket være Emilie, som besøker henne og gir henne omsorg.⁹³ Men Allbrand har fått greie på Emilies besøk i huset, og oppsøker det gamle ekteparet. Han sier han kan hjelpe dem til en pensjon på den betingelse at han får bruke hjemmet deres til stevnmøter med Emilie, noe de rystet avslår. Allbrand oppsøker deretter Moorland og forteller at Emilie har nattlige stevnmøter med fyrsten, og utfordrer ham til å se det med egne øyne.

Fjerde akt innledes med en gatescene om natten. Flere skikkelser lurar i mørket når Allbrand kommer med Moorland og lar ham se at Emilie blir lukket inn i Ellfelds hus. Moorland rekker ikke foreta seg noe før han selv blir arrestert og føres ropende bort. I

⁸⁸ Ibid., 39.

⁸⁹ Ibid., 58.

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Ibid., 59.

⁹² Ibid., 67.

⁹³ Ibid., 73.

byens arresthus undrer den gamle **arrestforvareren Kroll** og hans kone **Eva** seg over at den rettskafne Moorland er satt i arrest. De mener fyrsten må ha blitt lurte; han “er dog ogsaa et Menneske.”⁹⁴ Allbrand oppsøker Moorland i fengselet og overtaler ham til å skrive et skilsmissebrev til Emilie. Når hun litt senere får brevet faller Emilie besvimt om, men fru von Ellfeld forstår sammenhengen.

Moorlands familie blir oppsøkt av kammerjunker von Scharfeneck som skal hente den arresterte Moorlands papirer: “Han vilde anvende paa Staten, hvad der kun gjelder i Kierlighed: Frihed og Lighed.”⁹⁵ Lord Sidney fremstår i den påfølgende scenen som selve innbegrepet på den edle engelskmannen, representanten for et mer liberalt styre. Han kritiserer “den bedrøvelige Nødvendighed, at vinde Seieren ved Courant Mynt der, hvor Sieleadel kun er en Skuepenge”.⁹⁶

Neste morgen, i ministerens “Visitsahl”, møter lord Sidney kammerjunkereren. I samtalen kommer det frem at lord Sidney en gang tvang den lettsindige von Scharfeneck – “skumleren” – til anger, etter at en borgerlig pike nær hadde begått selvdrap på grunn av hans bakvaskelser. Etter en storslått anklagende enetale av lord Sidney lover Scharfeneck å berge Moorland. I en påfølgende oppgjørsscene med ministeren, lord Sidney, Allbrand og Scharfeneck, tilstår kammerjunkereren sin medvirkning i “skumlerier”. Pakken med Moorlands beslaglagte papirer viser seg å inneholde ordinære husholdningssaker, samt det originale utkastet til en artikkel som Allbrand har utgitt som sin egen. En kvinnestemme høres utenfor, og fru von Ellfeld “(tumler dødbleg ind, hendes Øie flyver omkring)”.⁹⁷ Hun forteller sannheten om Emilies omsorg og om Allbrands nedrighet. Nå forstår ministeren at han er blitt narret, og Allbrand føres ut. Deretter ankommer Emilie og kaptein von Ellfeld og til slutt Moorland selv, og de rette sammenhengene kommer for dagen. Moorland forstår sin villfarelse og “kaster sig for Emilies Fødder”, mens Jenny endelig tør gi lord Sidney sin hånd: “Jeg er Deres.”⁹⁸

⁹⁴ Ibid., 115.

⁹⁵ Ibid., 138.

⁹⁶ Ibid., 144.

⁹⁷ Ibid., 184.

⁹⁸ Ibid., 192.

22.1.2. Republikaneren fra fjellandet

Som sjalusidrama kan *Skumlerne* se ut til å skylde deler av sitt hovedmotiv til Shakespeares *Othello*. Slik Othello vakler i sin tillit til Desdemona ut fra en følelse av underlegenhet eller utenforskap, er Moorland klar over at Emilie i motsetning til ham selv er “av Stand”, og gjenstand for en fyrstes oppmerksomhet. Standsforskjellen er imidlertid ikke et tema for ekteparet før renkespillerne kommer med sine anklager – noe som i seg selv målbærer en demokratiserende holdning og et kritisk potensial i forhold til makthaverne. Mye er ikke som det burde i staten. Mannen med mest reell makt, førsteministeren, lar seg lenge dupere av dekadente embetsmenn. Fyrsten selv er fraværende, og ikke engang hevet over mistanken om at han innlater seg med andre menns hustruer. Det eneste som sies til hans forsvar er fangevokterkonas nøkterne observasjon av at heller ikke han er mer enn et menneske. Publikum unngikk neppe å få med seg motsetningen mellom Moorlands opplysningsorienterte synspunkter og det konservative hoffet. Den lykkelige slutten kamuflerer at Moorland også i fremtiden kan støte på vanskeligheter, for fyrsten “er ingen Ven av Borgerrettigheder”.⁹⁹ I mangel av adekvat fyrstelig ledelse må innbyggerne ordne opp selv, helt ned til den tilårskomne skrøpelige kapteinshustruen som uredd finner veien til slottet for å forsvare Emilies ære der ektemannen har resignert.

Den egentlige redningsmannen i *Skumlerne* er imidlertid den engelske lord Sidney – riktignok adelsmann, men en adelsmann som tidlig gikk lei av hofflivet og i stedet har tilbragt livet som oppdagelsesreisende; et forbilde på en ny, opplysningsinspirert mennesketype, hvis livsførsel går ut over standens begrensninger og som bare tyr til privilegiene når nød og fornøftshensyn gjør det påkrevet.¹⁰⁰ Lord Sidney er ikke minst en representant for det liberale England, et forbilde for mange politiske dissenter på 1700-tallet.

Stykkets andre “nasjonale type” er hovedpersonen Moorland, den ærlige, likefremme sveitseren av republikansk overbevisning, som med sin uttrykte lojalitet til borgerne og “simple Sæder” ikke kan skjule sine demokratiserende tilbøyeligheter. Rasmus Glenthøj har pekt på hvordan befolkningsgrupper fra fjellrike land ble forstått som

⁹⁹ Ibid., 23.

¹⁰⁰ Lord Sidney forteller at han selv har møtt den berømte engelske samfunnsreformatoren John Howard (1726-1790), som visstnok gjorde en mann av ham. Ibid., 35.

bærere av visse felles nasjonale trekk: "I forlængelsen af tidens jagt på autenticitet blev nordmændene både af sig selv og andre sat i bås med andre bjergfolk som de skotske 'Highlanders' og de schweiziske bjergbønder, der lever i pagt med naturen og er mindre spoleret af den moderne civilisation end andre folkefærd."¹⁰¹ Spesielt forbindelsen mellom sveitsere og nordmenn blir fremhevet:

Billedet af den frie, norske bonde havde klare paralleller til beskrivelserne af den schweiziske bonde og det enkle liv, der var genstand for en sværmerisk dyrkelse i resten af Europa. I den dansk-norske stat talte man om odelsbonden som "vores Schweizere".¹⁰²

Dermed er det fullt mulig at et norsk publikum oppfattet Moorland som et bilde på nordmenn og norsk nasjonalkarakter.

De politiske tendensene som målbæres i *Skumlerne* via den opplysningsinspirerte galante engelskmannen og den borgerdydige republikanske sveitseren minner om *Julius von Sassen*. Der fremsettes imidlertid budskapet med enda sterkere og mer pasjonerte virkemidler. *Skumlerne* forsoner tilsynelatende i større grad de motstridende holdningene i stykket. Moorland vil nok anvende "Frihed og Lighed" på staten, men han er sikker på at fyrsten ikke kan ha annet enn borgernes beste for øye. Både kritikken mot maktutøverne og hofflivets intriger, og avdekkingen av den idealistiske fjelland-embetsmannens sårbare stilling kan ha fanget oppmerksomheten til dem i publikum som hadde forbehold mot det dansk-norske eneveldets håndtering av norske interesser. Ikke minst kan bildet av sveitseren, "Alpeboeren" fra fjellandet som finner luften ved hoffet kvalmende, mannen med enkle, sunne prinsipper, ukunstlet væremåte og sterk lojalitet, ha hatt identitetsmessig overføringsverdi til norske borgeres selvforståelse.

På samme måte som *Korsikanerne* er *Skumlerne* kjennetegnet av mange og detaljerte sceneanvisninger. Ved etableringen av nye scenebilder beskrives personenes posisjoner, stilling og atferd med *mis-en-scène*-liknende grundighet, og det samme gjelder beskrivelsene av rollefigurenes følelsesuttrykk og indre motivasjon. Skuespillet kjennetegnes dessuten av mange og hyppige scenskift; minst fem forskjellige dekorasjoner er tenkt brukt, dels i ulik belysning: Moorlands hus, slottets

¹⁰¹ Glenthøj, *Skilsmissen*, 237.

¹⁰² *Ibid.*, 243.

audienstværelse(r), Ellfelds værelse, gaten om natten, og fengselet. Det skiftes hyppig frem og tilbake mellom de ulike dekorasjonene, og begivenheter som finner sted samtidig, men på ulike steder, veksler med en teknikk som kan minne om filmklipping. Skuespillets åpningsdekorasjon er ekteparet Ellfelds “elendige” værelse. Et scenebilde som viste et uttalt fattigslig interiør hadde trolig bare vært i bruk på Det offentlige Theater én gang før oppsetningen av *Skunlerne* i 1806, nemlig i *Den overvundne Stolthed* av Balthasar Bang i 1805.¹⁰³ Denne dekorasjonstypen gjenfinnes imidlertid jevnlig i borgerlige drama, hvor hovedpersonene gjerne kunne gjennomleve harde tider som del av sin livsvei.¹⁰⁴

22.2. *Epigrammet*, 1807: To teaterhendelser observert

Kotzebues komedie *Epigrammet* ble satt opp i Trondhjem hele tre ganger i perioden 1803–1814; av Det offentlige Theater den 6., 8. og 9. januar 1807,¹⁰⁵ som privatforestilling på samme scene i april samme år, og som veldedighetsforestilling under ledelse av den danske skuespilleren Hans Christian Knudsen i oktober 1813.¹⁰⁶ Handlingen og tekstgrunnlaget i *Epigrammet* er allerede gjennomgått i kapittel 13 i forbindelse med familien von Schmettows produksjon i 1807. Her vil jeg imidlertid rette oppmerksomheten mot aspekter ved stykket som har mer direkte betydning for dette kapitlets tema.

Begge teaterhendelsene i Det offentlige Theater basert på *Epigrammet*, den 8. januar og den 30. april 1807, står i en kildemessig særstilling ettersom de er beskrevet gjennom William Allinghams øyevitneskildringer. Jeg har tidligere kommentert enkelte momenter i Williams observasjoner ved disse anledningene. Her gjengis beskrivelsen av Det offentlige Theaters oppsetning i januar i sin helhet:¹⁰⁷

This evening I went to the Trondhiemske offentlige Theater (or as it is commonly cal'd Lund's Commedi-Huus, the man who takes care of it & lives

¹⁰³ Se avsnitt 24.1. Kotzebues *Borgemesterfamilien* og eventuelt hans *Elskops barn*, begge spilt på Det offentlige Theater samme år, har også scener hvor en fattigslig preget interiørdekorasjon kan tenkes å ha vært i bruk.

¹⁰⁴ Kotzebues *Borgemesterfamilien* og eventuelt hans *Elskops barn*, begge spilt på Det offentlige Theater i 1805, har også scener hvor en fattigslig interiørdekorasjon kan tenkes å ha vært i bruk, i tillegg til *Dragedukken* i 1812.

¹⁰⁵ *Adresseavisen*, No. 1, 02.01. 1807; *ibid.*, No. 2, 06.01. 1807.

¹⁰⁶ Se avsnitt 16.3.2.

¹⁰⁷ Se ellers avsnittene 15.2. og 15.4.

there.) The Piece was “the Epegram”. (“Epegrammet”. by A. Kotzebue – it is a most excellent Commedi, & I think, they performed it better than any I have seen of the foregoing in Trondhiem; they had also [a] very handsome Scenery! I also was so happy, as to have a momentary conversation with Miss Ville & some other handsome Damsels.¹⁰⁸

Innledningsvis vil jeg også her rette oppmerksomheten mot hans begeistring for dekorasjonene. *Epigrammet* krever bare to dekorasjoner; et værelse i familien Løves hus og scenen ved fru Warnings hage. Williams kommentar om dekorasjonene gjør det fristende å spekulere i om nettopp hagedekorasjonen appellerte spesielt. Det er her August først innser at han er i ferd med å komme hjem. Det er også her det gripende øyeblikket over melkeskålen inntreffer, idet søsknene gjentar barndomsritualet og vekselvis drikker av den dekorerte skålen, som en slags gjeninnstiftelse av uskyldens kommunion.

Det andre momentet jeg vil påpeke er en tilsynelatende påfallende forskjell mellom Williams interessefelt i beskrivelsene fra januar og april.¹⁰⁹ I forbindelse med diletantforestillingen navnga han alle de sentrale rolleinnehaverne og kommenterte til dels den enkeltes fremtoning på scenen. I januar nøyde han seg med å bemerke at “they” fremførte stykket bedre enn noe han hadde sett tidligere. Med andre ord hadde aktørens identitet tilsynelatende en annen betydning når de var dilettanter enn når de var delprofesjonelle håndverkere. Williams dagboksnotater er en interessant markering av forskjellene på de ulike teaterkonteksternes sosiale funksjon. Med tanke på periodens aktive teaterkritikere i København kunne man kanskje ha forventet en viss interesse hos William for den enkelte skuespillers innstats. I stedet virker det som om han betrakter de opptredende ved Det offentlige Theater som en samlet størrelse, det vil si som *ensemble*. Det er påfallende at det er *de private* aktørene han omtaler med interesse for den enkelte. Selv om man ikke får inntrykk av at William kjente de opptredende dilettantene personlig, omtaler han dem med et klart personfokus som trolig kan føres tilbake til at de inngikk i en felles sosial sammenheng.

¹⁰⁸ Allingham, “Tronhiem i Norge”, 08.01. 1807.

¹⁰⁹ Gjengitt i sin helhet i avsnitt 13.1.1.

22.2.1. Portrett av borgeren som ung mann

Komedien *Epigrammet* er ikke spesielt engasjert i å kritisere maktapparatet. Fyrsten er nærværende nok til å innse når han er i ferd med å bli lurt, og han vet å belønne de fortjenstfulle. Hans interesse for teoretiske arbeider som kan omsettes i praktisk politikk viser at han er en kompetent hersker, og ordet “reformer” nevnes også, om enn i forbigående.¹¹⁰ Den udugelige Hippeldanz må gi opp ambisjonene om å stige i gradene; fyrsten ønsker *kompetente* embetsmenn, ikke et byråkrati av embetshavere som er kommet til postene gjennom vanetenkning, nepotisme eller arv. Slik er *Epigrammets* fyrstedømme et modell-monarki, et eksempel på hvordan tingene bør gjøres i en moderne, opplyst stat.

Dermed blir August Warning et bilde på en ny generasjons embetsmann og borger. Selv om fyrstens inngripen er kjærkommen, er den også et rettferdig resultat av Augusts egen innsats og evner. Det er ikke forbindelser eller byrd som berger ham. Augusts vei til selverkjennelse og samfunnets respekt går gjennom hans egen vilje til personlig reform, hans begavelse og hans iherdige innsats for å gjøre denne begavelsen om til praktisk nytte. August har lagt ut på en seks år lang dannelsesreise i Europa, og har åpenbart fått en bred vitenskapelig utdanning. Han evner både å skrive økonomiske avhandlinger og utøve medisinerfaget. Dannelse – eller utdanning – er den nye borgerens inngangsbillett. Som teatret har skilt det borgerlige drama ut fra taskenspilleriet, har det moderne samfunnet skilt vitenskapen ut fra kvakksalveriet.

Epigrammet er ikke så politisk uttalt som *Julius von Sassen* eller *Skumlerne*. Likevel ligger det et demokratisk potensial i embetsvesenets overgang fra aristokratisk hierarki til *meritokrati*. Her finner vi det nye borgeridealets grunnpremiss; innenfor en kultur som belønner flid, produktivitet og ypperlighet (“eksellens”), kan den fortjenstfulle alltid vinne tilhørighet, trygghet og lykke. Slik blir den honette opplysningsmann et oppnåelig ideal også for borgeren, med utspring i hans egne borgerdyder; iherdighet, flid og nøkternhet.

William Allinghams egen “lesning” av *Epigrammet* representerer i seg selv en illustrasjon av skuespillets verdigrunnlag. Borgeridentiteten er ikke lenger bare et

¹¹⁰ Kotzebue, *Epigrammet*, 106.

patriotisk ideal, men like mye et mål i seg selv, knyttet til selvforståelse og personlig lykke. Den sytten år gamle kjøpmannslærlingen kan med sitt alvor, sin iherdige lesning, sine refleksjoner om menneskene han møtte, sin kjærlighet til sin egen familie og sitt uttrykte dannelsesprosjekt fortone seg som en legemliggjøring av nettopp den ånd som hjalp August Warning å finne veien hjem.

22.3. *Embedsiver*: Teaterhendelser og tekstgrunnlag

Ifølge Liv Jensson ble Ifflands skuespill *Embedsiver* i fem akter (*Dienstpflicht*, 1797) muligens oppført av Det forenede dramatiske Selskab i 1810, uten at hun redegjør for bakgrunnen for denne gjetningen.¹¹¹ Det er imidlertid ikke tvil om at selskapet fremførte stykket den 8. og 9. desember i 1812 som veldedighetsforestilling i Det offentlige Theater, til inntekt for "Huusarme".¹¹² Billettene kunne fås kjøpt i "Selskabets Gaard", altså i Lohrmannsgården. Gunnerusbiblioteket har ingen eksemplarer av *Embedsiver*; så jeg har lest Oslo universitetsbiblioteks eksemplar fra 1805, oversatt av Thomas Thaarup.¹¹³ Det finnes rollehefter til stykket på Gunnerusbiblioteket. Disse rommer noen få navn på rolleinnehavere, som Jensson knytter til Det forenede dramatiske Selskab.¹¹⁴

22.3.1. *Embedsiver*: Dramatisk forløp

Også dette stykket utspiller seg blant borgerlige embetsmenn rundt et fyrstehoff. Hoffråd Rosen dør og etterlater seg hustru, **madam Rosen**, og barnet **Ernst**. Han var dessuten verge for to foreldreløse barn ved navn Majer. Når vergeansvaret overtas av **sekretær Falbring**, oppdages det at det mangler 1000 riksdaler av barnas kapital, noe som stiller Rosens familie, hans svigerfar **krigsråd Dallner** og svogeren **sekretær Dallner**, i forlegenhet. Sekretær Dallner er en plaget mann; han har gjeld, men bruker penger på å underholde en viss enke av tvilsom moral. Hans far krigsråden er derimot

¹¹¹ Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 200.

¹¹² *Adresseavisen*, No. 97, 04.12. 1812.

¹¹³ August Wilhelm Iffland, *Embedsiver: Et Skuespil i 5 Acter*, overs. Thomas Thaarup (Kjøbenhavn: Joh. Fred. Schultz, 1805).

¹¹⁴ "Embedsiver: rollehefter XT 215"; Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 158. Det er altså uklart om navnene på rolleheftene tilhører rolleinnehaverne ved veldedighetsforestillingen i 1812 eller ved den angivelige produksjonen i 1810. Stykket ble også satt opp av Det forenede dramatiske Selskab i 1820.

en solid og prinsippfast embetsmann. Sammen med sekretær Dallner og madam Rosen tar han opp et lån for å dekke Majer-barnas penger.

Den unge madam Rosen beskytter faren mot sannheten om brorens gjeld og dermed mistanken om at det var han som tok de tusen riksdalerne. Familiens venn, den middelaldrende **justisråd Listar**, kjenner imidlertid til forholdene. Listar elsker madam Rosen og prøver å hjelpe henne ved å betale gjelden til Falbring, som han oppdager er hans rival.

Krigsråd Dallner har forstått at det foregår svindel rundt forsvarets brødleveranser, og akter å komme til bunns i saken. Han har anklaget leverandørene for svindel og krever at forholdene etterforskes. Falbring advarer ham mot å forfølge saken, men skjønner at det brenner under hans egne føtter. Han igangsetter derfor en plan for å svette krigsrådens sønn, sekretær Dallner. Det var han som av pengesnød lånte det forsvunne pengebeløpet fra sin nå avdøde svoger Rosen, noe Falbring vil bruke for å presse krigsråden til å oppgi etterforskningen.

Lille Ernst har fått en figur klippet ut i "Guldpapir" (egentlig kobber) som premie av moren for godt skolearbeid. Moren sier at figuren, "den gode Mand", representerer fyrsten, og at han er deres "Landsfader".¹¹⁵ Den lojale krigsråd Dallner fortviler imidlertid over at de sviktende brødleveransene fører til beskyldninger mot fyrsten selv. Selv er han blitt ledd ut ved hoffet på grunn av sine anklager mot brødleverandørene. Imens øker presset mot sekretær Dallner, som er blitt hurt til å ta opp stadig større gjeld han ikke kan betale. Listar gjør imidlertid opp for ham i en følelseladd scene hvor sekretæren nærmer seg bunnen. Senere frir Listar til madam Rosen og får ja, og Ernst blir lykkelig over å skulle få en ny far.

Handlingen eskalerer når krigsråd Dallner først mottar beskjed fra hoffet om at han er blitt pensjonert mot sin vilje, og deretter anklages for oppvigleri. Han får også endelig rede på sønnens elendige stilling. I stedet for å reise sin vei for å berge seg selv, beslutter Dallner å gjøre et siste forsøk ved hoffet. Han tilgir sønnen, og tar et hjerteskjærende farvel med ham.

¹¹⁵ Iffland, *Embedsiver*, 17, 18, 40.

Ved hoffet står fyrsten på farten til å dra på jakt. Falbring prøver å hindre at han og krigsråd Dallner treffes, men lykkes ikke. Endelig får Dallner fortalt fyrsten sannheten om hans korrupte embetsmenn. Fyrsten får også se beviser på at hans egne soldater har måttet sulte, og blir rystet. Han tar Dallners hånd, erklærer ham vennskap og omfavner ham.

Gleden knuses imidlertid da lille Ernst kommer inn med gullmannen sin, kaster seg frem til fyrsten og ber om "Landsfaderens" hjelp.¹¹⁶ Hans onkel, sekretær Dallner, har skutt seg. Ernst gråter: "Han er allerede gandske død."¹¹⁷ Fyrsten konfronterer Falbring med bevisene på bestikkelser og arresterer ham. Deretter trøster han den sørgende familien som nå er samlet i hans egne gemakker. Krigsråd Dallner skal fra nå av være fyrstens personlige rådgiver. Dallner vil overvinne sin sorg og tjene ham: "Sandhed lover jeg, og det til mit sidste Aandedræt./Fyrsten. Sandhed, mod dette store Maal gaae vi ud. Velsignet er den Fyrste, der under dens Varetægt tiener Mennekeligheden!"¹¹⁸

22.3.2. Oppdragelse til selvfølelse

At dette skuespillet i annonsen for forestillingen omtales som en "Komedie", er et illustrerende eksempel både på hvordan sjangerbetegnelse i seg selv var flytende, og på at uttrykket "komedie" ble brukt generelt både om skuespill og om teater. I den trykte utgaven kalles stykket bare "Et Skuespil". Uansett var stemningen blant publikum ved forestillingens slutt trolig atskillig mer dempet enn ved slutten av veldedighetsforestillingen *Fredsfesten* våren 1810. Det var imidlertid ikke første gang en av Det forenede dramatiske Selskabs offentlige forestillinger hadde en alvorlig grunntone. I januar 1809 var femakteren *Spilleren*, også det av August Iffland, blitt oppført av selskapet i Det offentlige Theater som veldedighetsforestilling til inntekt for "de fraværende Matrosers Koner og Børn".¹¹⁹ Som tittelen kan tyde på, dreier handlingen i *Spilleren* seg rundt en ung baron som er ved å sette hele sin tilværelse over styr gjennom spillavhengighet. Også baronen presses og lokkes av onde krefter og

¹¹⁶ Ibid., 113.

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ Ibid., 119.

¹¹⁹ *Adresseavisen*, No. 5, 17.01. 1809. Som et avvik fra vanlig ordlyd kaller selskapet seg "det private dramatiske Selskab" i denne annonsen. Se ellers annonse i *ibid.*, No. 4, 13.01. 1809.

nærmer seg til slutt avgrunnen, men reddes gjennom forent innsats av en geheimeråd som øvrighetens representant og av sin moralsk standhaftige borgerlige hustru.

Den unge Dallner i *Embedsiver* har ingen hustru, men støtter seg til sin søster som i beste mening har hjulpet broren å betale gjeld og skjult sannheten for faren. Dermed har hun indirekte bidratt til hans voksende økonomiske uføre. Selv mener Dallner imidlertid at farens krevende oppdragelse og strenge moral bidro til å gjøre ham fryktsom og tilbakeholdende. Han er redd bestefaren nå vil la det samme skje med nevøen Ernst:

Hans Siælekrefter drives med Magt, som i et Drivhus, saa at al hans Legemskraft maae gaae til Grunde derved. Den heele Dag bliver BARNET formanet, mestret, underviist. Hvad er Følgen heraf? en slavisk Tænkemaade, som han aldrig kan aflægge. [...] En Frygt, en Tlbagenholdenhed [sic], som, naar han bliver ældre, vil have de sørgeligste Følger - saa gaaer det mig.¹²⁰

Diskusjon om oppdragelsesprinsipper opptrer hyppig i periodens repertoar i form av en brytning mellom tradisjonelle autoritære og nye rousseauske tenkemåter. I *Spilleren* refses for eksempel den unge baronens onkel for å ha gitt nevøen en “riderlig” (altså aristokratisk) oppdragelse til uvirksomhet, i stedet for en “menneskelig Oppdragelse”.¹²¹ I Dallners egen refleksjon over hvorfor han er som han er, gjør en psykologiserende tenkemåte seg gjeldende. Hans kritikk av sin egen oppdragelse og bekymringen for nevøen kan leses som et oppgjør med den aldrende generasjonens verdier og handlemåter. Krigsråd Dallner fremheves som et forbilde; med sin ubestikkelige integritet er han sønnens motsetning og moralske overmann. Men sønnens anklager blir aldri gjendrevet, så muligheten holdes åpen for at en tradisjonell oppdragelse virkelig har vært en faktor i å drive sekretæren over kanten av stupet. Gjennom madam Rosens giftermål med den middelaldrende og forsonlige Listar legges det imidlertid til rette for at Ernst vil få en mildere, mer moderat oppdragelse.

Man kan neppe forstå den ulykkelige unge Dallner som stykkets hovedperson (i så fall ville skuespillet vært et sørgespill). Denne rollen tilfaller snarere den lojale embetsmannen, den aldrende krigsråd Dallner. Det som holder Dallner oppe i hans

¹²⁰ Iffland, *Embedsiver*, 11.

¹²¹ Iffland, *Spilleren: Et Skuespil i fem Akter*, overs. K.R. Thoring, (København: Thoring & Colding, 1802), 132.

utrettelige kamp mot korrupte yrkesbrødre, er ifølge hans datter *selvfølelse*. Hun argumenterer for følelsenes betydning som menneskelivets ledesnorer og som ekte, varige ressurser, i motsetning til monetære verdier: “Selvfølelse, denne Formue er uskatteerlig, og kan aldrig gaae Banquerot.”¹²² Nettopp denne selvfølelsen er det Listar lenge håper kan utvikles hos den unge Dallner: “[Almindelig Mistroe] faaer De finde Dem i, indtil en Rad af Aar, og Opofrelser har givet dem [sic] Selvfølelse.”¹²³ Slik det fremkommer i *Embedsiver* er dermed en sunn selvfølelse, forstått som trygghet i egen identitet og integritet, et av den nye borgerens kjennetegn. Det umulige i en tilværelse uten selvfølelse demonstreres kanskje aller tydeligst gjennom selvdrapet. Dette er altså en psykologiserende forståelse av karakterdannelse.

22.3.3. “Gullmannen”: Fyrsten som glansbilde

Fyrstehoffet hvor krigsråd Dallner har sitt virke er ikke som *Epigrammets* veldrevne meritokratiske hoff, hvor problemene begrenser seg til hovedpersonens egne uoverilte ungdomshandlinger og en doven, men godmodig Hippeldanz. I *Embedsiver* er hoffet delvis befolket av opportunister, bedragere og intrigemakere. Den ærlige trues med tap av ære og fengsel. I uangripelig sentrum for en tilsynelatende gjennomkorrupt stat, hvor soldatene sulter og fortjenstfulle veteraner (i likhet med i *Skunlerne*) nektes sine rettmessige pensjoner, står “gullmannen” – landsfaderen som alle ulykkelige kan komme til.¹²⁴ I hvert fall når man får tak i ham, er det fristende å legge til.

På den ene siden avbildes altså fyrsten i sin store godhet som den ideelle hersker i en tradisjonell, monarkistisk fremstilling. Når krigsråd Dallner endelig kommer frem til ham, demonstrerer sceneanvisningene en umiddelbar og sentimentalt ladet nærhet mellom de to, som kommer til uttrykk gjennom omfavnelser og løfter om vennskap. Relasjonen mellom krigsråden og fyrsten er slik ikke til å skille fra nærheten mellom kongen og mølleren i *Henrich den Fierdes Jagt* eller Christian August og bonden Guttorm i *Fredsfesten*. De to kongene er imidlertid langt mer tilgjengelige enn Dallners fyrste, som lever bak ugjennomtrengelige murer av tjenere med egne agendaer. Selv om han stadig prydes med tittelen “landsfader”, er fyrsten mer

¹²² Ibid., 26.

¹²³ Ibid., 63.

¹²⁴ Ibid., 113.

fremmedgjort for borgeren enn eneveldets idealiserte konge, bondens og borgerens venn. Dermed er muligheten til stede for at en latent systemkritikk kan forbindes med dette problematiske fyrstebildet, og slik ha vært en medvirkende faktor i resepsjonen av *Embedsiver*.

Fem år inn i krigen var kongen i København tilnærmelsesvis like utilgjengelig for trondhjemmene som fyrsten for krigsråden, og folkets lidelser var minst like store som de brødsultne soldatene. Et drøyt halvår etter oppsetningen av *Dragedukken* var situasjonen blitt betraktelig verre for store deler av befolkningen. Sommeren 1812 hadde vært et uår, og vinteren 1812/1813 ble nøden stor. Fattige mennesker skal ha streifet om i gatene, mange døde av sult.¹²⁵ De fattiges lidelser var nettopp veldedighetsforestillingens utgangspunkt. Flere kan ha kjent seg igjen i embetsmannen Dallners desperate fortvilelse over ikke å få landsfaderen i tale når de trengte ham som mest.¹²⁶

Også kjøpmennene hadde strevd med å få kongen i tale dette året, skjønt henvendelsene gjaldt deres egen situasjon. Flere forsøk ble gjort på å nå frem med protester mot innføring av kontrollkommisjoner som skulle foreta husundersøkelser for å avdekke ulovlige engelske varer.¹²⁷ Kjøpmennene mente de engelske varene var helt nødvendige for å opprettholde utenlandshandelen, og betraktet dessuten trusselen om husundersøkelser som en nærmest despotisk ingripen i deres integritet som borgere.¹²⁸ De ble imidlertid møtt av en strøm av nye forordninger fra København, og fikk lite gehør for sitt syn. Ifølge Knut Mykland møttes embetsmanns- og kjøpmannsmiljøene i Trondhjem i felles opposisjon mot sentralstyret. Om glansbildet ikke var direkte falmet, hadde det i hvert fall en bakside.

¹²⁵ Mykland, *Fra Søgaden til Strandgaten: 1807-1880*, III, 48-49.

¹²⁶ Se biskop Bugges brev til Christian Frederik våren 1813, gjengitt i kapittel 16.

¹²⁷ Mykland, *Fra Søgaden til Strandgaten: 1807-1880*, III, 49.

¹²⁸ *Ibid.*, 58-59.

Kapittel 23. Oppdragelse til borger

Ifflands og Kotzebues embetsmenn lever og virker innenfor hoffet. De bærer imidlertid også preg av å være barn av den franske revolusjonens demokratiske ideer. Embetsmannsskikkelsen kan sies å utgjøre selve personifikasjonen av borgeren i hans to aspekter; *homme* og *citoyen*, menneske og borger; den første med sine følelser, lengsler og ønske om personlig lykke, den andre plassert i et gjensidig plikt- og ansvarsforhold til staten og fellesskapet.¹²⁹ Å være *borger* hadde fått en ny betydning. Fra den tradisjonelle forståelsen av en innbygger i en bestemt samfunnsklasse og med bestemte privilegier, gikk borgeren over til å være et handlende og i vid forstand politisk subjekt med prinsipielle rettigheter. “Menneskeborgeren”, slik denne kommer til uttrykk i teaterrepertoaret, var en idé under konstruksjon og samtidig et fokuspunkt for sentrale sosiale energier. Hvilke idealer skulle være borgersubjektets rettesnor? Hvilke verdier skulle ligge til grunn for den nye innbyggertypens vurderinger og moralske valg?

I dette kapitlet vil jeg se nærmere på en gruppe skuespill hvor disse idealene og verdiene finner sceniske uttrykk. I forestillingene basert på disse stykkene kunne aktører og publikummere i Trondhjems teaterliv selv legemliggjøre og oppleve skikkelser i skjæringspunktet mellom ulike verdisyn, valg, praksiser og det man i dag kanskje ville kalt *livsstiler*. Disse skikkelsene ble dermed bærere av og forbilder for borgerskapets selvforståelse og dannelse.

23.1. *Pebersvendene*: Teaterhendelser og tekstgrunnlag

Den norske embetsmannen og dramatiker Enevold de Falsens omarbeidelse av komedien *Pebersvendene eller Høchøsten* etter Ifflands femakters original (*Die Hagestolzen*, 1799), var et av de hyppigst fremførte skuespill i Trondhjem i perioden. Det ble først satt opp i Det offentlige Theater på slutten av teatrets første sesong, den 22. og 23. mai 1804.¹³⁰ Det må antas at forestillingen var en suksess, ettersom stykket ble satt opp på nytt vel et halvt år senere, den 9., 10. og 11. januar 1805.¹³¹ Etter åtte år

¹²⁹ Maslan, "The Dream of the Feeling Citizen", 69-84.

¹³⁰ *Adresseavisen*, No. 41, 22.05. 1804.

¹³¹ *Ibid.*, No. 3, 08.01. 1805.

sto stykket igjen på plakaten den 19., 20. og 21. mai 1813, som veldedighetsforestilling til inntekt for “fattige Sengeliggende”. Annonsen var undertegnet Det offentlige Theaters direksjon.¹³²

Gunnerusbiblioteket har ett eksemplar av *Pebersvendene*, trykket i 1798.¹³³ Eksemplaret har ingen åpenbar forbindelse til byens teaterpraksis. Det finnes et sett rollehefter, med en del navn som trolig kan knyttes til det bigumske selskap.¹³⁴

23.1.1. *Pebersvendene*: Dramatisk forløp

I de Falsens bearbeiding er handlingen lagt til København. Hjemme hos arkitekten **Peter Dalstrøm** holder tjeneren **Klaus** og Dalstrøms søster **Sybille** ham for narr ved å lure unna penger fra husholdingen som de driver ågerutlån med. Klaus har også planer om å narre til seg Dalstrøms gods på landet, og han og Sybille motarbeider aktivt Dalstrøms giftetanker. Klaus har til og med forgiftet katten Dalstrøm var glad i. Dalstrøm er en dannet og bereist mann, men over førti år og ensom. Søsteren undergraver hans selvtilitt ytterligere, samtidig som hun lar ham tro at hun selv er hans eneste støttespiller.

I en samtale med sin eneste venn, **advokat Rosendal**, en annen gammel ungar, får Dalstrøm vite at damen han har i tankene, frøken Sternfeldt, bruker all tid til å studere “Rangforordningen”, og at “Hoffærdigheds Diævelen” har fått kloa i henne etter at hennes bror fant et gammelt adelspatent blant sin avdøde fars antikviteter.¹³⁵ Broren har nå fått store sosiale ambisjoner, lagt seg til dyre vaner, og gått fra å være en “velholden og agtet Kiøbmand” til “en adelig Prakker.”¹³⁶ Dalstrøm får nå kalde føtter i forhold til giftermålet.

Forpakteren på Dalstrøms gods, **Poul Jensen**, kommer til huset. Han mangler penger til årsavgiften, men ber Dalstrøm komme til godset og selv se hvilke vanskeligheter driften byr på. Han forsvarer også sin egen stilling som fri bonde mot Sybilles angrep:

¹³² Ibid., No. 40, 18.05. 1813. Skuespillet skal også ha blitt satt opp i 1822. Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 205.

¹³³ August Wilhelm Iffland og Enevold de Falsen, *Pebersvendene eller Høchøsten: Komoedie i fire Akter*, overs. Enevold de Falsen (København: Gyldendal, 1798).

¹³⁴ “Pebersvendene: rollehefter XT 431”.

¹³⁵ Iffland og Falsen, *Pebersvendene*, 43.

¹³⁶ Ibid., 42.

Naar Bonden er fri og eier sin Gaard, saa faaer Husbonden sine Penge og Kongen sin Skat, og bedst gaaer det, naar hver har sit.

Jfr. Sybille.

Ja see, der har vi Frugten af det! Er nu alt dette Nymodens Galskab kommet i Hovedet paa Bønderne, og de begynde at ræsonnere, saa Gud see i Naade til os!¹³⁷

Dalstrøm begynner å ane at søsteren manipulerer ham. Når jøden **Ephraim** kommer for å treffe Klaus, utgir Dalstrøm seg for å være ham, noe som innbyr til scenisk komikk. Ephraim avslører Klaus' og Sybilles tvilsomme forretninger, hvilket også var hans hensikt. Dalstrøm liker Ephraim, som kunne vært en "ærlig mann"; men Ephraim fastslår at livet er hardt for hans forfulgte folk. Rike jøder får nok respekt, "aber die arme Juden, ak wai! de maae schinde og schakre og gjøre Fixfax for at leven..."¹³⁸ Dalstrøm tar et oppgjør med sin søster og gir beskjed om at han vil følge etter Poul Jensen ut på landet. Der vil han selv pløye jorda, nyte menneskelig vennskap og leve sammen med Jensens familie.

I tredje akt flytter handlingen til Dalstrøms gods, i en dekorasjon som viser et gårdshus i bondelandskap. Jensens familie, som består av hans kone **Sophie**, deres to barn – lille **Trine** og sønnen **Jens** – samt Sophies søster **Grete**, sliter hardt økonomisk. Viktige investeringer mangler på gården, barna må unnvære varm mat, og lammet som var deres kjæreste eie har familien måttet selge. Likevel tar kvinnene gjestfritt imot Dalstrøm, og han får straks god kontakt med den muntre Grete. Dalstrøm begeistres av familiens enkle, fromme og kjærlighetsfylte levemåte i nærhet til naturen. Han ettergir gjelden, setter ned årsleien og lover å skaffe barna lammet tilbake. Familien overveldes av glede. Grete oppfatter imidlertid at Dalstrøm ikke er en lykkelig mann, noe hun forbinder med tilværelsen i byen og utilfredsheten som hjem søker byboerne. Hun gruer seg til Dalstrøm skal reise, og til slutt ber hun ham rett ut om å bli.

Idyllen forstyrres i fjerde akt når Klaus, Sybille og Rosendal ankommer under dekke av å ønske forsoning. Klaus herser med familien Jensen og oppfører seg som en "herre", mens Rosendal bringer med seg sin egen matkurv sammen med sine

¹³⁷ Ibid., 63.

¹³⁸ Ibid., 74. Denne spesielle formen for gebrokket tysk var en konvensjon i tidens repertoar. Andre eksempler på dette er rollefiguren Solomon i *Indtoget* og en av Falbrings forretningspartnere i *Embedsiver*.

malplasserte bymanerer. Dalstrøm lar seg imidlertid ikke vippe av pinnen. Han gir Klaus sparken, og i en enkel, usentimental scene frir han til Grete som forbløffet takker ja. Hun holder seg likevel ikke for god til en stakket stund å hengi seg til drømmerier om silkekjoler.¹³⁹ Familien er lykkelig over nyheten, og når den gode Rosendal får tenkt seg litt om synes han vennens valg er godt, og omfavner Dalstrøm. Den snobbete Sybille velger å forlate broren og reise sin vei. Rosendal inviterer alle til sitt rikholdige bord, hvor han selv vil stå for serveringen. Stykket avsluttes ifølge sceneanvisningene med følgende tablå: “(Dalstrøm omfavner sin Brud ... Børnene, Poul og Sophie omslynge dem, Rosendal tørrer sine Øine, og Dækket falder.)”¹⁴⁰

23.1.2. Oppgjør med det honnette dannelsesidealet

Allerede i første akt introduserer den blaserte levemannen advokat Rosendal et tema som setter den fornuftige borger opp imot bortkastede sosiale ambisjoner. Bildet av kjøpmann Sternfeldts “fall” fra solid handelsmann til innbilt adelig ødeland og den tidligere så muntre søsterens ervervelse av “Fruenykker”, er en advarsel mot å kaste bort reelle aktiva til fordel for de innbilte. Innebygd i Rosendals beskrivelse av søskenparet Sternfeldt ligger forestillingen om en samfunnsorden hvor den realitetsorienterte, flittige borgerklassen har den økonomiske makten og de sunneste verdiene, mens adelen har forfalt til dekadent og avmechtig gjeldsslaveri. Slik setter Rosendal, til tross for sine egne overklassevaner, fingeren på at aristokratiske ambisjoner kan være usunt.

I hvilken retning bør borgerens aspirasjoner gå? For både Henrich 4.s møllervein, *Høstgildets* bønder og August Warning i *Epigrammet* er det *selvforbedringen* i form av formell utdanning og indre dannelse som er veien til borgersubjektets nødvendige selvfølelse. Men dannelsesidealet er samtidig en arv fra det honnette eller galante ideal, bygget over hofflivets aristokratiske levemåte. Arkitekt Peter Dalstrøm er en dannet og bereist mann: “Jeg har gjennomreist det meste af Europa, jeg har seet Slotte og Templer, jeg kiender Malerier og Pyramider, Statuer og Antiker, [...] man lærte mig døde og levende Sprog... Bygningskonst og Mathematik forstaaer jeg paa mine

¹³⁹ Ibid., 158.

¹⁴⁰ Ibid., 166.

Fingre”.¹⁴¹ Slik er Dalstrøm det personifiserte dannelsesideal, noe som igjen er forbundet med en urban levemåte.

Dalstrøm er likevel ingen lykkelig mann, men lider under sin ensomhet: “jeg maatte blive 40 Aar gammel for at lære at vurdere Værdien af en Ven, og af en lykkelig Time!”¹⁴² I sitt hus i byen lever han isolert, sårbar for Klaus’ bedrageri og søsterens psykologiske manipulasjon. Bare Rosendal kan han kalle en venn. Dermed blir familien Jensens lykelige, om fattige, liv på landet en skarp kontrast til Dalstrøms tilværelse. I det første møtet med familiens kvinner og barn som ivrig venter husbonden hjem, avbildes en intim og godhjertet familieidyll som i *General von Schlenzheim* og *Embedsiver*, preget av foreldregenerasjonens nære relasjon til barna. Mor Sophies lek med lille Trine er gjenkjennelig for foreldre den dag i dag:

Sophie. Jens! Trine! Børn! Hvor er I henne?
Trine (igjennem Havegierdet.) Søg efter mig Moder... led efter Trine.
Sophie. Hvor er Trine blevet af? Mon Ingen har seet min Trine?
Trine (skiult bag Gierdet.) Trine er borte.
Sophie. Arme Barn!
Trine (rækker Haanden ud igjennem Gierdet.) Moer! Moer! hvem er det?
Sophie. Den Haand hører en lille Skalk til, som er løbet fra Fader og Moder.
Trine (splitter Gierdet og kikker igjennem.) Der er jeg, Moer!
Sophie (løfter hende over.) Du lille Nar!¹⁴³

Familieidyllen i *Pebersvendene* foregår imidlertid ikke i noe “net meubleret Værelse”, som i *General von Schlenzheim*, men ute under åpen himmel. Det er høysommer, og det enkle, men glade familiemåltidet foregår utendørs. Familieidyllen koples dermed direkte til *naturen*, et budskap Dalstrøm raskt setter i sammenheng med Jensen-familiens høye moralske karakter. Det er gjennom en enkel levemåte i nærhet til naturen at mennesket når sitt sanne jeg, ikke gjennom sofistikert dannelse eller økonomisk overdådighet:

disse Mennesker, uden en Skilling i Lommen, ere rige, gode, kloge, og sove trygt under dit Stiernetag! Nei, man skulde herefter ikke sende Menneskene

¹⁴¹ Ibid., 18.

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ Ibid., 87–88.

paa Reiser... ud paa Landet skulde man sende dem, at de maatte glemme
Konsten, som man lod dem lære, og lære Natur, som de har glemt.¹⁴⁴

Slik Dalstrøm argumenterer for naturen fremfor kunsten, må dette kunne kalles et oppgjør med det honette ideal. I stedet for å drive “skjønnybygging” vil Dalstrøm fra nå av sette kreftene inn der de faktisk kan gjøre nytte for seg. Han innser at det konvensjonelle dannelsesidealet kan stå i motsetning til en memmeskevennlig og tjenlig livspraksis, og gremmer seg nå over at han selv “beundrede Kuppeler og Architraver i Rom, og studerede Kolonnaden ved Pantheon, imedens man lod Bønderne paa mit Gods sulte i faldefærdige Leerhytter”.¹⁴⁵ Han vil nå forlate livet som urban arkitekt til fordel for rollen som ansvarlig husbond: “jeg har bygget Palaier nok i Byen, det er Tid, at jeg bygger Huse til mine Bønder.”¹⁴⁶

Dette budskapet kan ha føltes både gjenkjennelig og relevant i Trondhjem, som ved århundrets begynnelse hadde lagt bak seg 1770–90-årenes ambisiøse “byggeboom” da blant andre Schøllergården og Mølmannsgården reiste seg i all sin prakt. Den storpolitiske krigssituasjonen og den akutte nødssituasjonen i landet kan ha gitt tyngde til Dalstrøms avvisning av “det store livet” når han kunne virke for det gode i det lille: “Jeg behøvde ikke at vide, hvis Stater man deler, naar mine Kartoffler maee groe i Fred.”¹⁴⁷

23.1.3. Byborgeren og det gode liv på landet

Pebersvendene eller Høehøsten har enkelte likhetstrekk med *Høstgildet*, noe som gjenspeiles i sekundærtittelen som later til å ha vært de Falsens tilføyelse.¹⁴⁸ Dette gjelder ikke minst det landlige, i prinsippet danske scenebildet. Scenearvisningene anfører:

(En Slette ved Enden af en Landsbye. Paa den ene Side af Skuepladsen ser man et Bondehuus, ved samme en liden indhegnet Have. Tæt uden for Huset

¹⁴⁴ Ibid., 110.

¹⁴⁵ Ibid., 139–140.

¹⁴⁶ Ibid., 143.

¹⁴⁷ Ibid., 144.

¹⁴⁸ Originaltittelen har bare leddet “Die Hagestolzen”, som kan oversettes direkte med “peppersvømmene”.

et rundt Steenbord. I Baggrunden paa begge Sider Forhøininger med Skov og Krat, midt imellem disse er Udsigten fri til en Søe.)¹⁴⁹

Det er nærliggende å tro at samme dekorasjon var i bruk ved oppsetningene av begge stykkene, som begge ble satt opp to ganger ved Det offentlige Theater i løpet av årene 1804 og 1805.¹⁵⁰

At *Høstgildet* handler om bønder på landet, er tilsynelatende fordi det er på landet bøndene bor, i fred for byens problemstillinger. *Pebersvendene* følger imidlertid *byborgerne* vei ut på landet og avbilder virkningen landlivet har på dem. I *Pebersvendene* får landsbyscenens utendørsrom en funksjon som kan sies å utvide *Høstgildets* idylliske danske åkerlandskap. I *Pebersvendenes* anvisninger inkluderer bondelandskapet “en liden indhegnet Have”, selve bildet på hjemlig hygge og intimt sanvær under frihetens åpne himmel. Hagen tilhører samtidig privatsfærens beskyttede rom hvor offentligheten trenges tilbake (jfr. Dalstrøms kartofler). I *Pebersvendene* er ikke hagen så mye et sted for intime betroelser og besvimelser, men snarere for daglig- og familielivets enkle, men gjenkjennelige gleder. Bymannen Rosendal demonstrerer sin manglende forståelse for bondehagens funksjon – og understreker den dermed enda tydeligere – når han slår seg til med sin rikholdige matkurv og fine viner, fjerner Gretes selvplukkede blomster og sprayer bordet med luktevann.¹⁵¹

Gretes blomster og Gretes skikkelse og handlinger tjener som viktige meningsskapende sceniske virkemidler i *Pebersvendene*. Når hun første gang viser seg, er det med en rive i hånden og en “Bundt Markblomster” i hånden.¹⁵² Når Dalstrøm spør om hun vil gi ham halve buketten, får han straks den hele. Grete er etter eget utsagn ikke spesielt vakker. Hun har heller ingen medgift. Det er altså hennes livsførsel og indre egenskaper som appellerer til Dalstrøm. Blomstermotivet gjentas når hun den påfølgende morgen kommer inn, ikke bare med en bukett, men med en kurv full av blomster, som hun uttrykkelig har plukket for å glede Dalstrøm. Noen av blomstene har hun også bundet til en krans. Dalstrøm tar imot blomstene og trykker dem mot

¹⁴⁹ Iffland og Falsen, *Pebersvendene*, 87.

¹⁵⁰ *Pebersvendene* ble satt opp i mai 1804 og januar 1805, *Høstgildet* i november 1804 og mai 1805.

¹⁵¹ Iffland og Falsen, *Pebersvendene*, 137.

¹⁵² *Ibid.*, 92.

ansiktet, og han drikker melken hun har med.¹⁵³ På hans oppfordring synger hun en sang om livets enkle gleder: “Hvad spørger jeg om Gods og Guld,/Naar jeg er vel tilfreds./Lad andre have Laden fuld,/Jeg nøies i min Kreds”.¹⁵⁴ Kransen blir liggende på bordet til siste scene, da setter han den på hodet hennes, og den blir hennes brudekrans.¹⁵⁵ Slik personifiserer Grete, med sine blomster, sin rive og sin melkeskål, det naturnære, arbeidsomme, fruktbare landlivet som Dalstrøm både konkret og overført omfavner i det avsluttende tablået.

23.1.4. Livsvalget som eksistensiell mulighet

Med sin uttrykte naturlengsel rommer komedien *Pebersvendene* et element av sivilisasjonskritikk. Den gjennomgående tendensen er skeptisk både til verdien av en honnett dannelseskultur og av en urban levemåte. I stedet forfektes et Rousseauinspirert “tilbake til naturen”-prinsipp. I landlivets enkelhet og autenticitet kan arkitektens ferdigheter komme til reell nytte, og det er mulig å oppnå genuine, nære relasjoner. Enkelheten som sentral verdi gjenspeiles også i det potensielle teatermessige uttrykket. Sammenliknet med intrigemessig komplekse stykker som *Skunlerne* og *Embedsiver*, preget av hyppige scenskift og mangslungne handlingselementer som utspiller seg mellom et relativt stort antall rollefigurer, er handlingen i *Pebersvendenes* fire akter relativt begivenhetsløs. Publikum blir vitne til landbefolkningens trivielle gjøremål, som for det meste er karakterisert av dagligdags småprat om detaljer og vandringer ut og inn av hus og hage. Også Dalstrøms frieri er preget av enkel hverdagslighet, hvor hovedpersonenes forsiktighet og samtidig uforstilte spontanitet skaper et mer rørende uttrykk enn uttalt sentimentalisme ville gjort.

Det kanskje mest sentrale prinsipp i *Pebersvendene* er likevel borgerens mulighet til å foreta etiske og pragmatiske valg i forhold til sin livsvei eller “livsstil”. Han er ikke dømt til å henslepe sine dager i den ørkesløse bytilværelsen han er født inn i; han kan selv velge et liv konsentrert om de nære ting, et liv løsrevet fra konger og statsanliggender, hvor hans egen lykke, verdier og kartofler står i fokus. Slik kan den

¹⁵³ Ibid., 130.

¹⁵⁴ Ibid., 131.

¹⁵⁵ Ibid., 166.

romantiske eller tilbakeskuende tendensen i *Pebersvendene* – tilbake til det autentiske og opprinnelige – like gjerne forstås som en høyst moderne livsholdning. *Høstgildets* bønder kan nok ta turen til København for å ta kongefamilien i øyesyn – men de kan ikke velge å tilbringe livet der.

Dette perspektivet åpner også for spørsmålet om hvordan trondhjemmerne – det borgerlige publikum og håndverkerne på scenen – så seg selv og sin egen rolle som byborgere. Var de selv representanter for elegant urbanitet, eller snarere livsfriske og ukunstlede provinsboere, langt borte fra Københavns mas og jag? Og var selvbildet det samme i 1804/05 som ved forestillingene et år før riksforsamlingen på Eidsvoll? Uansett åpnet *Pebersvendene* for muligheten av et identitetsmessig *valg* som del av en borgerlig subjektiveringsprosess.

Da *Pebersvendene* først ble satt opp i Trondhjem i 1804 og 1805, var tidene gode og utsiktene likeså. Våren 1813 var det neppe eksistensiell valgfrihet eller landlivets goder som preget byens innbyggere. Skipstrafikken hadde stanset helt opp og det var slutt på korntilgangen. De av kjøpmennene som ennå hadde varer igjen satte opp prisene “i takt med nøden”, til tross for embetsmenneskes protester.¹⁵⁶ Etter fjorårets uår var tilstandene på landet atskillig mer brutale enn familien Jensens smalhans på Det offentlige Theaters scene. En måneds tid før oppsetningen hadde flere hundre bønder samlet seg utenfor konstituert stiftamtmann Hilmar Meincke Krohgs (1776–1851) kontor med krav om å få se kjøpmennes kornlagre. I løpet av de neste ukene ble et veritabelt bondeopprør utløst. Den 5. mai stormet en folkemengde kjøpmannen Christian A. Lorcks brygge. Angivelig skal general von Krogh selv ha blitt revet av hesten i tumultene, og det måtte kanoner og alarntrommer til før mengden ga seg.¹⁵⁷ Saken fikk et rettslig etterspill, men arrestantene ble året etter løslatt av stattholder Christian Frederik, ut fra de fortvilte omstendighetene. En uke etter den siste fremførelsen av *Pebersvendene* lyktes imidlertid provideringskommisjonen i å få korn inn til byen, og situasjonen roet seg.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Mykland, *Fra Søgaden til Strandgaten: 1807–1880*, III, 49.

¹⁵⁷ *Ibid.*, 50.

¹⁵⁸ *Ibid.*

Under slike tilstander må advokat Rosendals herlige matkurv og familien Jensens nye og forbedrede utsikter i *Pebersvendene* ha fortont seg som en deilig ønskedrøm, selv for den privilegerte delen av publikum. Teatrets kombinerte tilbud om virkelighetsflukt og god samvittighet kan slik ha vært et bidrag til opprettholdelsen av borgerskapets eget selvbilde i vanskelig tider.

23.2. *Besøget*: Teaterhendelser og tekstgrunnlag

Kotzebues komedie i fire akter, *Besøget, eller Lyst til at glimre (Der Besuch, oder die Sucht zu glänzen, 1801)*, ble først satt opp på Det offentlige Theater i deres andre sesong, den 20. og 21. desember 1804.¹⁵⁹ Det ble satt opp på nytt et drøyt år senere, den 9. og 10. januar 1806.¹⁶⁰ Stykket fikk altså trolig god mottakelse ved den første produksjonen.

Gunnerusbiblioteket har så mange som fem eksemplarer av komedien i Niels Thorup Bruuns oversettelse, trykket i 1802.¹⁶¹ Ett av disse, med katalogsignatur GO, Kk8d Kot, er påført “dfds” og “DFDS” på tittelbladet.¹⁶² Det finnes også rollehefter.¹⁶³ Et par av disse (Wendlings og Jeremias’ roller) rommer noen håndtegnede skisser som *kan* være forbundet med sceneløsninger eller -maskineri, men dette er vanskelig å fastslå.

23.2.1. *Besøget*: Dramatisk forløp

Handlingen er lagt til et adelig miljø. Godseier **Arlsteins** forfedre har i to hundre år forvaltet embetet som overforstmester (skogforvalter). I alle disse årene har familien holdt seg på sitt gods i Spessarts skoger (på grensen mellom Tyskland og Bayern). Det viktigste for dem har ikke vært “Glimmer i den store Verden, men Rolighed i egne Hierter.”¹⁶⁴ **Fru Arlstein** og datteren **Augusta** er dypt engasjert i pleie av distriktets syke,

¹⁵⁹ *Adresseavisen*, No. 101, 18.12. 1804.

¹⁶⁰ *Ibid.*, No. 2, 07.01. 1806. Stykket ble også satt opp av Det forenede dramatiske Selskab i vårsesongen 1816, på Det offentlige Theaters scene. Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 197.

¹⁶¹ Kotzebue, *Besøget*.

¹⁶² Et annet eksemplar har for øvrig tilhørt Det dramatiske Selskab i Christiania, og bærer dets segl i form av et stempel med en teatermaske, et sverd og en batong, en atributt assosiert med Harlekin.

¹⁶³ “Besøget eller Lyst til at glimre: rollehefter XT 26”. Under arkivarbeidet fant jeg blant rolleheftene en rolleliste, utarbeidet av Det forenede dramatiske Selskab og datert 1822, som ikke er registrert av Liv Jensson. Smidt, “Første Theaterprøve”.

¹⁶⁴ Kotzebue, *Besøget*, 4.

og sønnen **Ferdinand** har ikke høyere sosiale ambisjoner enn at han er forelsket i husvennens, **skolemester Wendlings** datter **Amalia**. Her må foreldrene likevel si nei – en skolemesterdatter er ikke passende livspartner for en ung mann av adelssekt.

Familien får snart besøk av en fremmed, **herr Seemand**, som nylig har kjøpt nabogodset etter familien Wendenberg. Familien ble i sin tid bragt til ruin av det overdrevne forbruket til husets sønn Carl, som forsvant for tolv år siden. Moren døde av sorg, og herr Wendenberg forsvant. Han hadde med seg sin lille datter, men begge to skal ha dødd av kopper. Et av bildene i familien Arlsteins stue viser fru Wendenberg og sønnen Carl som liten gutt. Når Seemand får se bildet, blir han svært grepet. Den likevektige Arlstein misliker den melankolske tendensen han mener å se hos Seemand.

Et nytt besøk ankommer, i form av Arlsteinfamiliens andre naboer, **baron** og **baronesse Schaubrodt**, som kommer på besøk i sin beste stas, med den tanke at Augusta og Ferdinand kan være passende partnere for deres egne barn, **Immanuel** og **Clementine**. I hagen forteller den enkle bondegutten **Jeremias** frydefullt Augusta om scenene som utspilte seg da familien, kledd i siste mote, ankom slottet. Ikke minst er han opptatt av Clementines sparsommelige antrekk: “det stakkels Kræ havde næsten ingen Verdens Ting paa Kroppen! Splitternøgne Arme, splitternøgent Bryst, bar Ryg, og et Skiørt, som jeg troer var gjort af Spindelvæv.”¹⁶⁵

Også Amalia kommer ut i hagen. Jeremias er forelsket i henne, mens hun selv lengter etter Ferdinand. Av samtalen hun har med faren blir det tydelig at Wendling er noe annet og mer enn en vanlig skolemester. Han er adelsmann, men har tapt alt og foretrekker å leve i anonym verdighet fremfor å bli sett ned på av sine likemenn. Han vet at han burde ha hevet seg over skammen for å sikre Amalias lykke med Ferdinand. Som adelsmann vil han imidlertid bli avhengig av svigersønnens forsørgelse. Ferdinand kommer, og i den tro at han er alene med Amalia, frir han til henne. Standsforskjellen vil ikke bli noe problem om de bare holder seg på landet: “Vi længes ikke efter at komme til hoffet, ney! lykkelige Bønder skal udgiøre hele vor Skat.”¹⁶⁶ Men begge

¹⁶⁵ Ibid., 55. Oppmerksomhet rundt tidens lette kvinnemote med utringede, kortermede kjoler i tynn musselin gjenfinnes hyppig i perioden, både i og utenfor teaterrepertoaret.

¹⁶⁶ Ibid., 69.

fedre sier nei til giftermålet. Da går Jeremias til Arlstein og får hans tillatelse til å gifte seg med Amalia, skjønt Arlstein innser at hun egentlig er altfor god for Jeremias.

Arlstein har rett i at Seemand er ulykkelig. Nå fortviler han over sin ungdoms synder og tapet av sin mor. Han har riktignok penger, men hverken gode menneskers eller sin egen aktelse. Den nysgjerrige baronesse Schaubrodt kommer imidlertid på sporet av at han må være adelig. Seemand kan ikke utstå hverken baronessen eller datteren. Han finner i stedet tonen med Augusta, og forteller henne hvordan han som ung adelsmann ødet alt han eide fordi han "vilde glimre".¹⁶⁷ Han bryter sammen, viser henne bildet og tilstår at han er den bortløpne Carl Wendenberg. Hun svarer med å gi ham sin hånd, og de omfavner hverandre.

Etter flere vidervedigheter oppgir Schaubrodt-familien gifteplanene og drar.

Skolemester Wendling kan dermed igjen besøke Arlstein for å røyke og lese aviser sammen med ham, slik de to har for vane. I avisen leser han imidlertid en etterlysning fra en sønn som ber sin forsvunne far og søster, Carl Wilhelm Wendenberg og hans datter, om å kontakte ham. Wendling overveldes av det han leser, og tilstår at det er han selv og Amalia det søkes etter. Og plutselig kjenner Arlstein sin fordums venn igjen, til tross for kopparrene Wendling/Wendenberg har pådratt seg i mellomtiden. Seemand kommer inn og gir seg til kjenne som Wendling/Wendenbergs fortapte sønn Carl. Det var han selv som satte inn etterlysningen i avisen. Dermed slutter siste scene med at de faller i hverandres armer. Publikum trengte ikke ytterligere hjelp for å utlede at Ferdinand nå kan gifte seg med Amalia, som altså er av ulastelig avstamning. Og ettersom Carl/Seemand i sine år i utlendighet har tjent seg opp en ny formue og dessuten kjøpt tilbake familiegodset, trenger heller ikke hans far gå med bøyd hode.

23.2.2. Borgerlige adelsdyder

Besøgets handlig foregår blant adelige. Intrigens eneste virkelige komplikasjon – Ferdinands kjærlighet til en skolemesterdatter – kan løses på idyllisk vis da den "lave" part i relasjonen likevel viser seg å ha alle nødvendige kvalifikasjoner for en respektabel ekteskapelig forening. Ut over denne verdikonservative tendensen presenterer skuespillet en adelsfamilie som langt på vei fremstår med borgerlige trekk.

¹⁶⁷ Ibid., 126.

Selv om overforstmester Arlstein ikke kan si fra seg adelskapets forpliktelser i spørsmålet om sønnens giftermål, har han ikke behov for fremmedgjørende etikette. Han tar imot Seemand med følgende ord: “den første Dag vi omgaaes vil jeg endda nok tillade Dem, at pine mig med en: ‘Hr. Overforstmester!’ og saadan Titulatur-Stads! men i Morgen siger vi kort og godt: Nabo!”¹⁶⁸ Han er også en munter mann, noe han selv understreker: “Ja, der er paa min Siel! ingen lykkeligere Menneske til i den hele Verden, end jeg. En ædel Huustro, som slet ingen Luner har, ukonstlede Børn, Helbred, Velstand, og nok at bestille.”¹⁶⁹ Særlig understreker han betydningen av det siste, og hans råd til Seemand for hans tungsinn er: “Vær virksom!”¹⁷⁰ Arbeidets betydning fremheves i mange borgerlige drama, som veien både til dyd og lykke.¹⁷¹

En annen dyd Arlstein fremholder, er en jevn levemåte. Han er skeptisk til baron Schaubrodt (skuebrød), som når han er alene spiser “Kartofler paa Fayance, for om Søndagen at kunne tractere fine Fremmede med et Par Dusin kostbare Retter paa et Sølv-Service.”¹⁷² Selv vil han heller kunne invitere en god venn på tre retter, uansett ukedag: “Den som hver Dag giver *noget*, han er gjæstfri; men den som sex Gange om Aaret giver *meget*, han vil blot have Folk til at tale om sig.”¹⁷³ Arlstein vektlegger dermed en generøs levemåte uten overdrivelser og ytre prakt. Målet er ikke å ta seg ut eller imponere, men å leve jevnt godt og i ekte nærhet til sine medlemmesker.

Den norskfødte embetsmannen Christen Pram (1756–1821) besøkte Trondhjem i 1804 som ledd i en større studiereise, få måneder før oppføringen av *Besøget*. Blant sine detaljerte observasjoner av både nærings- og dagligliv merket Pram seg at både de mest velhavende og de “som ej endnu ere men kun arbeide paa at blive det, leve almindeligen paa en nogenlunde kostbar Fod.”¹⁷⁴ Men samtidig “stiger dette dog ikke til nogen høy Grad af Ødselhed.”¹⁷⁵ På den ene siden hadde et vanlig kjøpmannshjem “en Deel nette og net meublerede Værelser”, men til tross for at møblementet var

¹⁶⁸ Ibid., 44–45.

¹⁶⁹ Ibid., 45.

¹⁷⁰ Ibid.

¹⁷¹ Se for eksempel Iflands *Gamle og nye Sæder* (oppført 1805, 1812), *Det er ikke alt Guld hvad der glimrer* (1806) og Kotzebues *Strikkepindene* (1807).

¹⁷² Kotzebue, *Besøget*, 8.

¹⁷³ Ibid., 8–9.

¹⁷⁴ Pram, *Kopibøker*, 52.

¹⁷⁵ Ibid.

moderne og smakfullt, var det “faae eller ingen Steder meget kostbart”.¹⁷⁶ Det samme gjaldt maten. Samtidig som man ofte og gjerne holdt selskaper hvor det ble servert “med megen Elegance” og ofte glintet til i kostbart sølvtøy, var det “ingen megen stor Spildeoverflødighed af Retter. Den andensteds alt for Giængse Overdaad af Drikkevarer, skiøndt man her giver og sætter Pris paa gode Vine, er her ganske ubekjendt.”¹⁷⁷ Pram beskriver altså en levemåte i det øvre borgerlige sjiktet som stemmer godt overens med de gjestfri, men måteholdne idealene som fremheves av overforstmester Arlstein i *Besøget*. Det er dermed grunn til å tro at teaterforestillingen hadde en bekreftende virkning på publikums selvforståelse.

Arlsteins arbeidsvilje deles for øvrig av hans “lunefri” og ukunstlede hustru og datter, som er engasjert i å ivareta helsen til bondefamiliene på godset. I åpningsscenen er de to i gang med å måle opp medisiner ved hjelp av en apotekervekt, og av samtalen fremkommer det at fru Arlstein har kurert utallige syke, slik hennes svigermor gjorde før henne. Ikke finnes det noen lege inne i skogen, og bøndene er fattige; “her byder Nød og Pligt, at Fruentimmerne bør dyrke deres fordums Konst, Lægevidenskaben, og understøtte den simple Natur ved simple Midler”.¹⁷⁸ Dette har altså vært en kvinnetradisjon på stedet i århundrer. Fruens og datterens nyttige kunnskaper og skolemesterdatteren Amalias fornuft settes opp imot den presise Clementine, som Ferdinand klager over “vilde bestandig vide alting bedre, end alle andre Mennesker, og slog Krøller paa Næsen, naar man ikke strax kunde huske, hvor Ispahan ligger.”¹⁷⁹ Det er grenser for hvor mye utdannelse man har godt av; eller i hvert fall *hva slags*.

Fru Arlstein er selve bildet på hvilke kunnskaper og interesser som kler den gode husmor. I møtet med baronesse Schaubrodts blir kontrasten tydelig. Jeremias’ beskrivelse av familien Schaubrodts ankomst minner mer om et stykke hoffteater enn om en nabovisitt. Først:

begyndte det at suse og bruse ligesom vores Mølledam. [...] Først halede de en tre, fire Alen Damask eller Silketøy, hvad det var, ud af Karethen. Saa kom der et par Fødder, saa en heel hoben Guldfæder, hvori der hængde en lille tyk Hals, der kneisede i Veiret, som en Kat med et Aalehoved, saa Kanetopper og

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ Ibid., 53.

¹⁷⁸ Kotzebue, *Besøget*, 3.

¹⁷⁹ Ibid., 27.

Fiere og smaae Stykker Speilglas og forgyldte Beslag, der skinnede ligesom den naadige Herres nye Seletøy! – alt dette Galerie var bundet fast i Haaret paa Madammen – og neden under al Stadsen var der to Kinder, saa røde som to Rødbeder!¹⁸⁰

Baronesse Schaubrodt er til gjengjeld direkte sjokkert over fru Arlsteins fullstendig manglende interesse for moter. Først når baronessen stiller inngående spørsmål om smykkene hennes, smeller fru Arlstein tilbake at hun har ett smykke, enda kostbarere enn baronessens: nemlig sine små barn som hun oppdrar selv, uten guvernante.¹⁸¹ Den oppgitte baronessen bemerker når hun er blitt alene: “Naa, det er da ogsaa saa borgerligt som muligt! Jeg vil see Juveler, og saa bringer hun mig Børn!”¹⁸²

Vi kan altså ta baronesse Schaubrodts ord for det: Ekteparet Arlstein kunne like gjerne vært *borgerlige*. De lever et lykkelig og stille familieliv hvor begge ektefeller er aktivt engasjert i sine respektive plikter, uten interesse for verdens ytre attraksjoner, men med en genuin varme for sine medmennesker. De foretrekker enkelheten og roen på landet fremfor hoffets eller byens prakt. Arbeid, måtehold, nyttig kunnskap, livsglede, hjem og barn er deres viktigste interesser og idealer. Selv om familien forblir lojale mot forfedrene og bare gifter seg innenfor sin stand, har de i alle andre forhold adoptert typiske borgerdyder. Som teaterpublikummer kunne man ved selvsyn få bekreftet at borgeridealet var blitt universelt. Hvorfor aspirere til adelen når de adelige aspirerte til å bli gode borgere?

23.3. *Borgerlykke*: Teaterhendelse og tekstgrunnlag

Den 28., 29. og 30. mars 1810 oppførte Det offentlige Theater den tyske dramatikerens Franz Joseph Maria von Babos komedie i tre akter med denne utvetydige tittelen (*Bürgerglük*, 1792).¹⁸³ Gunnerusbiblioteket har ett eksemplar av stykket trykket i 1792, oversatt av Frederik Schwarz og bundet med flere andre skuespill.¹⁸⁴ Bindets trykte innholdsfortegnelse er merket DFDS, og alle skuespillene er påført serienummer i samme håndskrift. Det finnes ingen rollehefter.

¹⁸⁰ Ibid., 56.

¹⁸¹ De to yngre barna opptrer i stykket, men uten taleroller.

¹⁸² Kotzebue, *Besøget*, 104.

¹⁸³ *Adresseavisen*, No. 24, 23.03. 1810; *ibid.*, No. 25, 27.03. 1810.

¹⁸⁴ Franz Joseph Maria von Babo, *Borgerlykke: Comedie i tre Acter*, overs. Frederik Schwarz (1792).

23.3.1. *Borgerlykke*: Dramatisk forløp

Hele handlingen foregår i én dekorasjon, hos enkefru **hoffrådinne Wollrad**. Hun er datter av en rik fabrikant, og giftet seg i sin tid inn i en familie hvor én gren har fått adelsrang. Selv har hun brukt hele sin resterende formue på å utdanne sine to sønner **Conrad** og **Felix**, som nå har skrevet og fortalt at de er på vei hjem etter fire års fravær. Brødrenes legale formynder er hoffrådinnens svoger, **finans- og kommerseråd von Wollrad**. Han tror at brødrene har fått en universitetsutdannelse, og hoffrådinnen tør ikke fortelle at de faktisk er blitt håndverkere, ettersom hun fortvilt trenger pensjonen som hun håper svogeren kan hjelpe henne å oppnå.

Mens brødrene har vært borte, har søsteren **Mariane** forlovet seg hemmelig med deres gamle skolekamerat, den dyktige kjøpmannssønnen **Carl Derkum**. Moren synes godt om Carl, og sier at “der smiler *Borgerlykke* og *Borgerdyd* i hans Mine.”¹⁸⁵ Carls fetter, gamle **kjøpmann Derkum**, synes faktisk bedre om ham enn om sine egne sønner, som han har kostet universitetsutdannelse på:

De kom tilbake fra Universitetet, og bragte fylgte Hoveder og tomme Hierter, færdige Tunger og dovne Hænder med [...]. Taler om Statsreformationer, og veed ikke engang, hvor de Skoe kommer fra, som de slidder op for mig; de vil laste Regjeringen, og kan ikke engang holde deres Lintøi i orden.¹⁸⁶

Kjøpmann Derkums datter **Lotte** er Marianes venninne og forelsket i Marianes bror Conrad. De har hatt brevkontakt mens Conrad var borte; hun har nærmere bestemt mottatt brev fra ham én gang i året.

Når de to unge mennene dukker opp i huset, vekselvis snakkende engelsk og fransk, forstår Mariane først ikke hvem de er, før de omsider avslutter løyene og gir seg til kjenne. Moren kan bekrefte at denne spøkefullheten har brødrene alltid hatt, noe de også demonstrerer gjennom det fysiske spillet når de skal hilse på moren etter fire års fravær:

(Conrad og Felix gaae frem til hende; enhver af dem kysser sin høire Haand, og tager een af Moderens Hænder. De kysse tillige deres Moder, den ene paa Skulderen, den anden paa Armen. Det lader, som de aldrig havde lært at kysse

¹⁸⁵ Ibid., 22.

¹⁸⁶ Ibid., 24.

paa Haanden, og som de var alt for beskedne til, at kysse deres Moder paa Munden. I øvrigt er deres Manerer, Complimenter og heele Væsen her, og overalt aldrig tølper eller bondagtig, men dog heller ikke elegant.)¹⁸⁷

Brødrene har klart seg godt. De har reist i England og Frankrike, arbeidet seg frem, knyttet kontakter, lært språk og solide håndverk. Nå har de ordrebøkene fulle. Morens økonomiske situasjon er imidlertid prekær, ettersom svogeren har foretatt uheldige investeringer for henne. Men hun har i likhet med sine barn en spøkefull strek i seg, og legger en plan for å narre von Wollrad og hans korruperte sønn, **regjeringsråd Bonifaz**.

I samråd med moren utgir brødrene seg for å være “lærde” universitetsutdannede. Men de fremstår stadig som håndverkere, og dermed tror von Wollrad og Bonifaz at de er akademikere som *gir seg ut* for å være “Professionister”, henholdsvis “Konstsnedker” og “Kandestøber”.¹⁸⁸ Bonifaz er krenket over at fetterne kan nedlate seg til å spille håndverkere. Hans åpenlyse forakt for håndverkerstanden provoserer til gjengjeld brødrene slik at de til slutt avslører at dét er nettopp hva de er. Bonifaz’ reagerer på avsløringen med raseri.

Von Wollrad og Bonifaz betrakter brødrenes håndverkerstatus som en fornærmelse mot sitt eget gode navn, og klandrer hoffråddinnen for utdannelsen hun har latt dem ta. Men hoffråddinnen forsvarer seg og sin borgerlige familie lojalt: “Jeg saae, hørte, og nød saa meget got i min borgerlige Families Skiød, at jeg evig vil agte og elske denne Stand.”¹⁸⁹ Von Wollrad mener det hadde vært bedre om hun hadde gjort sønnene til *kunstnere*, så kunne de i det minste fått innpass i gode kretser. Men da svarer hoffråddinnen at hvor dyktige sønnene enn er, tiltror hun dem ikke *kunstgeniale* evner:

Det er uforsvarligt, naar Forældre af latterlig Stolthed, og paa Lykke og Fromme, vove deres Børn i Kunstnerstanden. En middelmaadig Kunstner er den undværligste Ting i Verden, og af de gode bruger man kun meget faa. [...] Det har aldrig været en saa uhyre Mængde til af de saa kaldte Kunstnere, som nu, fordi man heller figser, end arbeider.¹⁹⁰

¹⁸⁷ Ibid., 43.

¹⁸⁸ Ibid., 62.

¹⁸⁹ Ibid., 77.

¹⁹⁰ Ibid., 79.

I en lang monolog foreleser hoffrådinnen om borgerstandens og håndverkergjerningens samfunnsnytte og deres garanti for økonomisk trygghet, selvstendighet og moralsk livsførsel. Gamle Derkum og hoffrådinnen enes på stedet om Lotte og Conrads giftermål. Gamle Derkum er svært fornøyd med ekteskapsinngåelsen, som han betrakter som en gjenreising av sin plikt mot egen stand: "Borgerlykke og Borgerære havde jeg i Tankerne bestemt min Datter".¹⁹¹ Når Bonifaz vil slenge ut en siste fornærmelse, advarer faren ham: "Hold han sin Kiæft, vi skylder Derkum mange Penge."¹⁹²

At morens formue er gått tapt, kaster heller ingen skygge over familien ettersom Felix nå har større inntekter enn han klarer å bruke. Hoffrådinnen hyller i skuespillets siste replikk "Borgerlykke og dens Følgesvende: reen Samvittighed, redelig Kierlighed og Dyd".¹⁹³

23.3.2. Oppdragelse til virksomhet

I komedien *Borgerlykke* kommer hovedbudskapet nærmest insisterende til uttrykk. Jeg vil her peke på noen bestemte aspekter ved stykket. For det første gjelder dette det reverserte forholdet mellom borgerskap og adel, ut fra endrede økonomiske betingelser. Etter å ha brukt nesten tre akter på å forfekte sin standsmessige overlegenhet må von Wollrad besinne seg overfor kjøpmann Derkum, ettersom det faktisk er denne som har sørget for å holde familien i den levestandarden de er blitt så altfor vant til. Dermed demonstreres en ny virkelighet hvor penger ikke vokser på trær, men produseres gjennom nyttig arbeid. Produktivitet er det borgerskapet som står for. Gjennom sin dekadente livsførsel på toppen av behovspyramiden har adelen befordret sin egen avmektighet innenfor et merkantilt økonomisk system.

Skuespillet gir mange eksempler på ulike former for borgerlig produktivitet: Conrads og Felix' håndverkergjerning, herrene Derkums kjøpmannsvirke og hoffrådinnens fars bidrag til industrialiseringen. Alle disse står som motsetninger til en unyttig elite, fullastet med dannelse og lærdom, men med tomme hjerter. På alle områder er den gode borgeren vinneren: Hans liv er lykkelig, han tjener penger, er til nytte både i

¹⁹¹ Ibid., 81.

¹⁹² Ibid., 82.

¹⁹³ Ibid., 86.

dagliglivet og for samfunnsøkonomien, opprettholder både sin egen og medmenneskenes moral gjennom sitt gode eksempel, lever gudfryktig og elsker sin konge.¹⁹⁴ Også i *Borgerlykke* trekkes bildet av kongen og hans nærhet til borgeren frem. I motsetning til mange av sine egne embetsmenn er kongen uklanderlig: "Ikke alle de, som forestaae Staten, tænke saa vel, som vores Konge; og han er altsaa, som min salig Fader pleiede at sige, den eeneste som mener det got med os alle."¹⁹⁵

Et annet sentralt moment er skuespillets plass i diskursen om oppdragelse og utdanning. Det kommer konsekvent frem i skuespillet at adelsstandens og embetsmennenes foretrukne utdanning - universitetet - ikke nødvendigvis er egnet til å fremskaffe produktive borgere. Kjøpmann Derkum angrer bittert på at han ville gjøre sine sønner til "herre", og von Wollrads skildring av Bonifaz' misgjerninger - som faren selv bagatelliserer etter beste evne - tjener som et didaktisk eksempel på hvor galt det kan gå.¹⁹⁶ Som en motsetning til dette fremholdes både Carls, Conrads og Felix' vei gjennom svennesystemet og den realkompetanse denne har skaffet dem. Hoffrådimmen retter også friske spark mot sin tids ukloke utdanning av et altfor stort antall "kunstnere". Uten å mangle respekt for det genuine kunstneriske geni, påpeker hun det ulykksalige i at et altfor stort antall middelmådigheter på grunn av sine foreldres ambisjoner tilbringer livet uten å bli hverken seg selv eller samfunnet til nytte eller glede.

23.3.3. Håndverkerne og det utvidede borgerbegrep

Både håndverkernes heltestatus og problematiseringen av profesjonelle kunstneriske ambisjoner kan ses på bakgrunn av en situert resepsjon av *Borgerlykke* i Det offentlige Theater. Håndverkere opptrer bare unntaksvis som hovedpersoner i perioden. *Dragedukken* er ett eksempel, *Den politiske Kandestøber* er et annet. Det er et pussig, om tilfeldig, sammentreff at en av Wollrad-brødrene er nettopp kannestøper og at en dragedukke på et tidspunkt blir nevnt som en metafor.¹⁹⁷ Men der Holbergs kannestøper har den klassisistiske komediens skråblikk på seg, og hans håndverkervenner fremvises til godmodig forlystelse, er de muntre brødrene i

¹⁹⁴ Se hoffrådimmens enetale til borgerstandens forsvar. Ibid., 79.

¹⁹⁵ Ibid., 77-78.

¹⁹⁶ Ibid., 13-14.

¹⁹⁷ "Conrad. [...] Folk som vi og vores lige, er vist heller ingen Dragedukker i hans Øine." Ibid., 66.

Borgerlykke eksempler til allmenn etterfølgelse, med potensial for å vinne både publikums og omverdenens hjerter og respekt. Slik kan *Borgerlykke* ha fungert som en justering av fremstillingen av håndverkere, og en form for oppreisning av skuespillerne på scenen og deler av publikummerne i salen.

Håndverkerne på Det offentlige Theater var imidlertid mer enn "bare" håndverkere, tilfredse med sin daglige dont. Av en eller annen årsak hadde de tatt opp en "deltidskarriere" innen et så belastet fag som skuespillerkunsten. Samtidig tok rollefigurene på scenen tydelig avstand fra "middelmådige kunstnere".¹⁹⁸ Det er vanskelig å si noe om hvordan skuespillerne selv oppfattet sin egen kunstnerrolle, eller om de følte seg truffet av hoffrådninnens nådeløse karakteristikkk. Nettopp det at Det offentlige Theaters aktører var skuespillere bare på deltid kan ha gjort at de ikke følte seg truffet. Vi vet heller ikke hvorvidt publikum reflekterte over skuespillernes doble identitet som håndverker-kunstnere. Det vi kan fastslå, er at det i Trondhjems teaterpraksis hadde åpnet seg et felt hvor en begynnende kunstnerisk profesjonalisering møtte en dilettantkultur, og at teatret selv leverte bidrag til en diskurs om denne prosessen.

Rollefigurer innenfor et bredt register – adelige, bønder, embetsmenn, militære, kjøpmenn, profesjonsutøvere og håndverkere – fremstår i repertoaret som forløpere eller representanter for et generelt borgerideal. Bildet av borgeren slik det ble sirkulert i periodens teaterrepertoar var altså sammensatt. Samtidig som Danmark-Norge var et standssamfunn med strenge rangordninger, viser bredden i repertoarets hovedpersoner at borgerskikkelsen ikke nødvendigvis ble oppfattet som en entydig eller stabil størrelse. Teaterrepertoarets rollefigurer, eller subjekter, var ikke fiksert i en bestemt standskategori, og idealene som ble holdt frem for publikum var til dels motstridende. Men de var gjennomgående fremstilt på en måte som gjorde dem egnet til å vekke sympati, innlevelse og identifikasjon, og dermed til å fungere som speil- og forbilder for både publikum og utøvere; en blandet gruppe som ikke desto mindre kan sammenfattes som *borgerlig*, til dels også på tvers av tradisjonelle standsskiller.

¹⁹⁸ Ibid., 79. Her er det trolig "skapende" kunstnere teksten sikter til, og neppe i første omgang skuespillere.

23.4. *Hiertets Forvildelse*: Teaterhendelse og tekstgrunnlag

Ifflands femakters skuespill *Hiertets Forvildelse, eller Fader-Kierlighed seirer (Das Vaterhaus*, 1802), fritt oversatt av Niels Thorup Bruun, ble satt opp på Det offentlige Theater den 23., 24. og 25. mars 1814.¹⁹⁹ Dette var den siste ordinære forestillingen denne våren som var undertegnet “Direktionen” og hvor billettene kunne kjøpes hos sekretær Bech; alle de etterfølgende forestillingene våren 1814 var benefiser, og høsten dette året ble ingen forestillinger annonsert. Stykket var tilsynelatende også det siste stykket som ble oppført for første gang under Bechs direksjon, når man ser bort fra benefisene. Den siste forestillingen med henvisning til Bechs navn ble spilt 2., 3., og 4. januar 1815.²⁰⁰ Forestillingen var Oliver Goldsmiths komedie *Feiltagelserne*, som også var blitt oppført i Det offentlige Theater i 1806. Slik kan *Hiertets Forvildelse* se ut til å være det siste skuespillet Det dramatiske Interessentskab valgte å sette opp under sekretær Bechs direksjon.

Gunnerusbiblioteket har ett eksemplar av stykket, trykket i 1804, uten spesielle merknader.²⁰¹ Det finnes også et sett rollehefter som alle er påført rolleinnehavernes navn, tilhørende skuespillere ved Det offentlige Theater.²⁰²

23.4.1. *Hiertets Forvildelse*: Dramatisk forløp

I likhet med *Borgerlykke* foregår hele handlingen i *Hiertets Forvildelse* i én dekorasjon, nemlig i **overførster Warbergers** hus (en *overførster* var administrativ leder av et større skogområde). Han og hans kone **madam Warberg** venter i iver og spenning på at sønnen **Anton**, som de ikke har sett på fem år, skal komme på besøk sammen med sin kone **Frederikke** og deres lille sønn **Gottfred**. Anton har fått tjeneste ved fyrstehoffet, hvor han har steget raskt i gradene og blitt forfremmet til forstmester (skogforvalter), en tittel som rangerer over farens. Faren er imidlertid urolig for hvilken innvirkning den raske forfremmelsen har hatt på sønnens moralske utvikling: “baade paa Jagten og paa Udenlandsreiserne gjorde man sig al Umage for at fordærve ham saa

¹⁹⁹ *Adresseavisen*, No. 23, 22.03. 1814. Skuespillet ble dessuten også satt opp av Det forenede dramatiske Selskab i november i 1817, og igjen i desember 1828, i selskapets siste sesong.

²⁰⁰ *Ibid.*, No. 104, 30.12. 1815.

²⁰¹ Iffland, *Hiertets Forvildelse*.

²⁰² Navnene er gjengitt hos Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 161.

meget som muligt. Det gaaer desuden broget til ved det Hof; de lever i Suus og Duus”.²⁰³

Frykten er ikke ugrunnet. Både Anton selv og mennene han har med fremstår som arrogante og bornerte. Anton er imidlertid ikke klar over at jegeren (i militær forstand) **Chretien** og den unge adelsmannen **von Zeck** driver et renkespill med det formål å skaffe en viss jaktjunker tilgang til Antons hustru, Frederikke. Hun er både lojal og kjærlig, men dypt ulykkelig over ektemannens oppførsel. Hun er også bekymret for sønnens oppdragelse, som skjer etter “nye” metoder, uten at hun får komme med innvendinger. Resultatet av denne oppdragelsen er egnet til å sette en støkk selv i moderne foreldre; ikke bare retter lille Gottfred åpenlyst på sin gode bestemors språk, han er blottet for barnlig fantasi og er likegyldig til lekene hun har funnet frem. Han avviser også religionen: “Englene ere ikke andet end poetiske Billeder, det siger min Ven.”²⁰⁴ “Vennen” er Gottfreds lærer, som underviser ham gjennom å spasere eller grave i hagen sammen med ham. Når Gottfred er tørst forlanger han brennevin, og forteller at han ellers bare gjør det som faller ham inn – “det er den fri Villie, siger min Ven.”²⁰⁵

Madam Warberger er rystet, og foreldrene forstår at Anton ikke gjør svigerdatteren lykkelig. Warberger er dypt opprørt over sønnen. Han maner frem minnet om Antons lyse barndom blant trærne de plantet sammen. Hagen blir dermed et bilde på Antons uskyld: “Maaske kommer han ud i Haugen til mig. [...] Der kan han endnu see sin Dreng-Alders Legetøy; vi har bevaret det saa omhyggelig. Hver en Busk, hvert et Træ, han har plantet, staaer endnu.”²⁰⁶ I farens hage lever Antons “egentlige”, ukunstlede og produktive jeg videre.

Frederikke betror seg til svigerforeldrene om Antons endrede personlighet og tidligere utroskap. For å lokke ham bort fra Frederikke og familien har von Zeck og jaktjunkereren installert Antons tidligere elskerinne, signora Bosetti, på et vertshus i landsbyen. Hun sender ham brev, og Anton settes under krysspress mellom familiens krav og redselen for at de skal oppdage henne. Intrigantene prøver også å skape tvil

²⁰³ Iffland, *Hiertets Forvildelse*, 11-12.

²⁰⁴ Ibid., 46.

²⁰⁵ Ibid., 48.

²⁰⁶ Ibid., 44.

om Frederikkes troskap. Elskerinnen i landsbyen kommer til slutt for en dag, og Warberger kan ikke lenger vise sønnen nåde. Frederikke velger likevel å bli hos ham, hvilket får Anton til å finne tilbake til seg selv: "(med øm Heflighed). Ære, Kierlighed, Tilliid, Faderfølelse ere vaagnede; - hos hende - her hører jeg hjemme - her vil jeg blive!"²⁰⁷ Når Warberger ser de to forsonet i hverandres armer, får han sønnen til å avlegge et fornyet, høytidelig troskapsløfte til Frederikke. Ekteparet tar hverandre i hånden som ved inngåelsen av en ekteskapspakt.

Lille Gottfred kommer i klammeri med landsbybarna og får juling. Dette får Anton til å innse at oppdragelsen hans må endres. Anton avviser signora Bosetti, men dette utløser en utfordring til duell fra hennes tidligere elsker, **grev Wisning**. Til farens fortvilelse forlater Anton huset, og Warberger setter etter sønnen til hest. Det blir stor oppstandelse, men til slutt kommer begge tilbake. Anton forteller "(i den voldsomste Sindsbevægelse)" hvordan hans far kom idet den rasende greven ville skyte, og kastet seg imellom. Deretter snakket Warberger greven til fornuft ved å fortelle om hva familien har vært igjennom.²⁰⁸ Warberger klarte å røre greven, som til slutt ga Anton hånden og omfavnet ham. Fortellingen ledsages av mange omfavnelser, tårer og erklæringer om takknemlighet. Anton lover nå å bli værende og arbeide for faren. Den intrigante von Zeck sendes bort, og Warberger får siste ord: "Elsker hinanden! - I disse to Ord ligger Summen af alt Memmeskeheld, Fred og Fryd!/(Under en skøn Gruppe falder Dækket)."²⁰⁹

23.4.2. En ny tid truer

Hiertets Forvildelse, eller Fader-Kierlighed seirer, er en typisk representant for mange av de borgerlige drama som inngikk i repertoaret i Trondhjem. Sentimentalt og ved hjelp av hyppige sceneanvisninger utspiller et familiedrama seg gjennom en rekke intriger mot en lykkelig og oppbyggelig slutt med familieenheten som det sentrale moralske tyngdepunkt. I 1814 var publikum dessuten godt fortrolige med den gode farsskikkelsen som hanker sin villfarne sønn tilbake til familiefolden. Et annet

²⁰⁷ Ibid., 90.

²⁰⁸ Ibid., 151.

²⁰⁹ Ibid., 157.

eksempel på dette motivet er Ifflands *Gamle og nye Sæder*.²¹⁰ Her er det en ødsel og luksuselkende far som har forspilt formuen og skjemt bort sine unge voksne barn til de har mistet all anstendighet. Det er den strenge bestefaren, den gamle herredsfogden, som må rydde opp i familien, dele ut straff og belønning etter fortjeneste og la sitt eget liv være foregangseksemplet for nøkternhet og moralsk livsførsel. Han berger den middelaldrende sønnen og hans ekteskap, mens de to barnebarna settes på en hard kur av både bokstavelig og metaforisk vann og brød, i håp om at de stadig kan reddes.

I motsetning til i *Embedsiver* forblir familien Warbergers anliggender i privatsfæren. Bildet av den kongelige landsfaderen er så å si “internalisert” i form av familiefaren. Fyrsten kommer ikke Anton til hjelp, slik August Warning i *Epigrammet* og krigsråd Dallner i *Embedsiver* opplever. Tvert imot er det fyrsten selv, gjennom sin urimelige favorisering og hoffets forlokkende “sus og dus”, som har bidratt til å sende Anton ut på en farlig vei. Om fyrsten ikke er noen ond mann, er han ifølge Warberger og madam Warberger en *ung* og forvirret mann.²¹¹

Det som har forvirret fyrsten er *den nye tid*: “Alt hvad der er nyt, det skal være godt, enten det er det eller ikke.”²¹² Anton ble forfremmet i ung alder, og nå tror han at han vet alt (“bleven selvklog”).²¹³ Han har også bidratt til at en annen, eldre og erfaren forstmester mistet stillingen, nettopp fordi hans innsikt og lange erfaring brakte ham på kant med fyrstens motepregede nye hage-ideer. Madam Warberger innrømmer at de to som er gamle og lever på landet, kanskje ikke klarer å følge med i det som skjer. Og Warberger bekrefter endringene: “Der er vendt op og ned paa Verden. For tre Aar siden da jeg var inde hos ham [...] Det kom mig for, som om jeg havde sovet i 100 Aar, og som jeg nu vaagnede op igjen iblandt lutter nye Mennesker”.²¹⁴

²¹⁰ August Wilhelm Iffland, *Gamle og nye Sæder: Skuespil i fem Acter* (København: Zacharias Breum, 1795). Fremført i 1805 og 1812 på Det offentlige Theater og i 1819 av Det forenede dramatiske Selskab.

²¹¹ Iffland, *Hiertets Forvildelse*, 12.

²¹² Ibid.

²¹³ Ibid.

²¹⁴ Ibid., 22.

23.4.3. Oppdragelse til skrekk og advarsel

Det tydeligste uttrykket for det kritikkløse knefallet for *det nye* er Antons oppdragelse av Gottfred. En moderne observatør vil kanskje mene at Gottfreds oppførsel og oppfatninger ikke ligger så langt unna dagens virkelighet, hvor bestemødre kan irrettesettes og engler er poetiske bilder. Muligens bortsett fra sansen for brennevin kan Gottfred fremstå som en budbringer om en ny tid i enda større grad enn bestemoren ville maktet å ta innover seg. Oppdragelsen Gottfred har fått er neppe noen god forberedelse til universitet eller håndverkerlære. Den har et umiskjennelig preg av rousseauske idealer for barneoppdragelse, hvor det er barnets “indre logikk” – eller i Gottfreds tilfelle, innfall – som skal styre oppdragelsen, og hvor boklig lærdom fortrenses til fordel for spaserturer og naturopplevelser.²¹⁵ Gottfreds strenge rasjonalitet (“Det er ingen Hauge. Det er intet andet, end et malet Bræt med en Smule Mos paa”) og hans avvisning av religionen virker begge fundert i en opplysningsinspirert fornuftstenkning.²¹⁶

På denne måten kan stykket fungere som en bearbeiding av en følt uro i forhold til pågående endringer i samfunnsliv og tenkesett. I *Hiertets Forvildelse* er budskapet klart: De gamle er fortsatt eldst. De unge trenger tradisjonens og familiens rammer, ellers er risikoen for moralsk utglidning til stede. Gottfred møter virkeligheten i form av landsbybarnas nådeløse justis, og Anton må til slutt reddes av sin gamle far. Det settes opp en forbindelse mellom hofflivet i hovedstaden og “nymotens ideer” som utgjør en symmetrisk motsetning til det tradisjonsbaserte familienære livet på landet.²¹⁷ Slik speiler verdensanskuelsen i *Hiertets Forvildelse* den som kommer til uttrykk i *Pebersvendene*. Men der arkitekt Dalstrøm er en ensom, middelaldrende peppersvenn som våkner til nye, befriende muligheter i moden alder, skal den unge Anton *hjem* – tilbake til folden. Der *Pebersvendene* hadde fokus på individets nye mulighet til personlige og moralske valg, utgjorde *Hiertets Forvildelse* en mer konservativ impuls.

²¹⁵ Gottfreds oppdragelse bringer uvilkarlig tankene hen på Jean-Jacques Rousseaus innflytelsesrike avhandling fra 1762; *Emile, eller Om oppdragelse*.

²¹⁶ Iffland, *Hiertets Forvildelse*, 45.

²¹⁷ Det ligger et paradoks i at den moralsk sunne landtilværelsen, utenfor hoffets dekadente innflytelse, her forstås som en motsetning til en rousseausk barneoppdragelse, som nettopp vekta verdien av det naturlige og autentiske.

Den begivenhetsrike fabelen i *Hiertets Forvildelse* – komplett med elskerinne, fall fra hest, pistolduell og ball – utspiller seg i ett værelse. I motsetning til sammenliknbare skuespills hyppige dekorasjonsskift, benytter dette stykket dramaturgiske teknikker fra eldre tiders teater. Rollefigurene står i vinduene og kikker ut og forteller hverandre og publikum hva de ser, de mottar brev og beskjeder, øyenvitner stikker innom med beretninger, eller rollefigurene forlater scenen for så å komme tilbake og gjenfortelle i dramatisk detalj hva de har opplevd. Det gjøres også aktiv bruk av kontentum; når posthornet gjaller, er det familien som kommer. At huset underveis i handlingen fylles opp av gjester og musikere – madam Warberger har planlagt et stort ball for å feire familiens hjemkomst – merkes bare gjennom at en tjener bærer en kontrabass inn på scenen, og at Frederikke opptrer pyntet til ballet.²¹⁸

Hiertets Forvildelse representerer en både verdimelessig og estetisk konservativ motsetning til det radikale *Julius von Sassen*, satt opp fire år tidligere. Den rådende tendensen er en avvisning av “nymotens” ideer, som også rommer opplysningsorienterte praksiser og tenkemåter, ikke minst rasjonalitetstenkning og et rousseausk, anti-autoritært oppdragelsesideal. Som med alle konservative avvisninger i teatret, rommet imidlertid også *Hiertets Forvildelse* det paradoks at avvisningen i seg selv fungerte som en bekreftelse på at de nye impulsene allerede var satt i sirkulasjon. Veien tilbake til fars hus var vanskelig å finne.

²¹⁸ Iffland, *Hiertets Forvildelse*, 113, 117.

Kapittel 24. Mesalliansen: Spill om sosiale roller

Flere av skuespillene som bearbeider borgerdyd og borgerlig identitet er konsentrert om borgeres snobberi og pretensjoner om adelskap og høviske omgangsformer. I motsetning til de idealiserte boklærde bøndene i *Høstgildet* og *Henrich den Fierdes Jagt* gjøres borgerstandens affekterte forstrekning til gjenstand for kritikk. Det finnes flere eksempler på dette i repertoaret, som det omtalte søskenparet Sternfeldt i *Pebersvendene* og degnen Bræger i *Indtoget*.²¹⁹ I begge stykkene er komedieformen tatt i bruk for å latterliggjøre aristokratiske ambisjoner hos borgerlige personer, og det er borgerne selv som gjøres til gjenstand for kritikk. Men latent i advarselen mot det aristokratiske idealet lå også en potensiell kritikk mot adelen selv.

Det dramatiske motiv som kanskje mest av alle berører spørsmålet om sosial identitet og standens betydning er *mesalliansen* – den romantiske eller ekteskapelige forbindelsen mellom personer av ulik stand eller rang. Et solid ekteskap var en av borgerdydens mest sentrale bærebjelker, noe som kommer tydelig til uttrykk i de mange borgerlige drama hvor gjenforeningen av ektefeller i krise er et sentralt handlingselement.²²⁰ Valg av ektefelle var et spørsmål av stor sosial, økonomisk og identitetsmessig betydning. Forståelsen av mesalliansen var på ingen måte entydig i teaterrepertoaret, og man kan finne eksempler på mange ulike og til dels motstridende funksjoner og verdisyn i sirkulasjonen av dette motivet. Mesalliansen var et knutepunkt for moralske, politiske og pragmatiske spørsmål, og et av de dramatiske motivene hvor interaksjonen mellom private relasjoner og samfunnsmessige føringer kom tydeligst til uttrykk. Mesalliansene kan være et resultat av arrangerte ekteskap, tvangsekteskap eller romantisk tiltrekning. Som en egen variant forekommer forførelsesmotivet, som kanskje i særlig grad understreker det politiske potensialet som lå i overskridelsen av standsskillet.

Mesallianse- og forførelsestematikken er ofte behandlet i skuespill som forholder seg til spørsmål vedrørende kjønnsrelasjoner, ekteskap, seksualitet og seksualmoral, familiehistorikk eller generasjonsproblematikk, ofte i form av skakende oppgjørsscener

²¹⁹ Også de to komediene *De Vønner og Vanner* av P.A. Heiberg og Kotzebues *Slægtskabet eller de tre Brødre*, som ble satt opp på Det offentlige Theater i henholdsvis 1807 og 1810 har dette motivet.

²²⁰ Som for eksempel i Ifflands *Udstyret*, Kotzebues *Reisen til Ostindien* (Det offentlige Theater 1809 og 1812) og Jürgens *Kiolen fra Lyon* (Det offentlige Theater 1813).

og psykologiserte handlingsmotiv. Dette er tematikker, motiver, karakterer, verdisyn og virkemidler som peker frem mot det realistiske gjennombrudd mer enn et halvt århundre senere.

De følgende tre skuespillene hadde alle premiere på Det offentlige Theater i vårsesongen 1805. Stykkene ble satt opp over en kort tidsperiode, og representerer slik ingen utviklingslinje. Resepsjonen av de ulike teaterhendelsene kan imidlertid ha hatt innvirkning på hverandre, også retrospektivt. Jeg har derfor valgt å ikke presentere dem i kronologisk rekkefølge, men snarere ut fra tendenser i tematikk, virkemidler og verdisyn.

24.1. *Den overvundne Stolthed*: Teaterhendelse og tekstgrunnlag

Den 4. og 5. april 1805 satte Det offentlige Theater opp skuespillet *Den overvundne Stolthed*, et av de første dramatiske forsøkene til den danske forfatteren Balthasar Bang.²²¹ Teatret hadde i november året før satt opp et annet av Bangs debutarbeider, skuespillet *Miskjendelsen*, begge utgitt i 1799. Bangs stykker er interessante eksempler på behandlingen av mesallianse-tematikken i en stil som er tydelig inspirert av det kontinentale repertoaret, men samtidig skrevet ut fra dansk-norske forhold. Gunnerusbiblioteket har to eksemplarer av *Den overvundne Stolthed*, uten spesielle kjennetegn ut over at de har tilhørt Selmers teatersamling.²²² Det finnes ingen rollehefter.

24.1.1. *Den overvundne Stolthed*: Dramatisk forløp

Handlingen utspiller seg i tre interiører: et fattigslig værelse i byen og to værelser på et grevegods. Den fattige **student Anton Møller** sitter sulten og ensom på sin lille hybel på sjetten år, uten annen trøst enn sitt rene sjelsliv og sin snille vertinne, **Madamme Vildert**. Hun er imidlertid like fattig, og hun og den syke ektemannen har ikke engang penger til mat til barna. Anton gir henne det siste han har av verdi – et silketørkle – så hun kan kjøpe mat til dem. Og når Anton forstår at Vildert ikke eier klær å ha på kroppen, gir han ham straks sin egen frakk. Samtalen er følelsesladd og holdt i en

²²¹ *Adresseavisen*, No. 27, 02.04. 1805.

²²² Balthasar Bang, *Den overvundne Stolthed: Et originalt Skuespil i fire Acter* (Kjøbenhavn: Boas Brünmich, 1799).

uttrykt sentimental stil. Anton blir oppsøkt av **gårdskaren Johan** som har med et brev til ham fra **Carl**, den unge greven i huset der Anton vokste opp som pleiesønn. Johan forteller at Carls søster **Emilie** er ulykkelig; hun sitter hele dagen i hagen og gråter.

På grevens slott er Emilies foreldre, **grev** og **grevinne Hartner**, dypt uenige om Emilies frier, den rike **grev Glaismodt**, som Emilie absolutt ikke vil ha. Grevinnen bruker sterke ord, hun kaller datteren “et Offer for Grumhed og Fordomme”, og ser for seg brudesengen som et dødsleie.²²³ Hun anklager også ektemannen for å være ufølsom og forårsake sin datters død. De vet begge at Emilie elsket **Møller**, som dro sin vei for å slippe å leve på grevens nåde. Men greven er desperat. Han har stor gjeld, og ser ingen annen utvei enn å tvinge ekteskapet igjennom. Greven forteller selv Emilie om sin økonomiske situasjon; han faller på kne for henne og gråter av fortvilelse. Når hun uttrykker motvilje, blir han likevel sint og går.

Emilie fortviler også, ved tanken på å bli tvunget inn i et uønsket ekteskap. Hun finner støtte hos sin bror Carl. Carl betrakter Anton som en venn, og lover å verge søsteren. Når Johan kommer og forteller om hvilken elendighet Anton lever i, skammer Carl seg over sin egen levemåte. Mens han selv “flagrer om paa Concerter og Baller, og øder Penge til Børnestreger”, må Anton sitte og studere på sitt loftskammer, spise brød og sove på bare gulvet.²²⁴

Carl konfronterer faren med Emilies giftermål, og hevder at det er søsteren han skylder lojalitet, ikke faren. Når han er blitt alene igjen, klager han over sin fars fordommer: “Ak Fader! havde man lært dig at være Menneske i Stedet for Greve, havde man lært dig at Greven er intet uden Mennesket, og Mennesket alt uden Greven”.²²⁵

Glaismodt viser seg å være både greve og menneske. Han blir sjokkert når Carl forteller ham om Emilies fortvilelse. Han frafaller straks frieriet, og han og Carl slutter vennskap og gir hverandre hånden. Når Anton kommer til slottet, rekapitulerer han og Carl sin felles fortid og gråter i hverandres armer. På vei ut av Carls rom møter Anton Emilie. Overveldet av følelser kaster de seg i hverandres favn.

²²³ Ibid., 30.

²²⁴ Ibid., 62.

²²⁵ Ibid., 68.

Når Anton kommer tilbake til hybelen sin i byen, er han full av anger fordi han har *kysset* Emilie. Men grev Glaismodt ankommer uventet og forteller at han kjenner til deres kjærlighet. Nå akter han å dele sin egen formue med Anton og gjøre ham til arving. Anton gjør tappert motstand, men Glaismodt spør om han kan nekte en døende hans siste ønske (i fall Glaismodt skulle dø i dag eller i morgen). Til slutt gir Anton etter og aksepterer Glaismodts tilbud.

Emilie er dypt ulykkelig av lengsel etter Anton. Greven står nå på terskelen til ruin, men grevinnen benekter likevel at det står om hans ære: “Nej, det gjælder dine Fordomme, ikke din Ære. Udryd dem, og vi ville alle blive lykkelige. Sælg dine Godser, hvad behøver vi at boe paa et Slot, vi kunne boe i en Hytte.”²²⁶ Slike tanker er imidlertid umulige for greven. Han vil heller tigge Glaismodt om å ta Emilie tilbake, og kan ikke se for seg større fornedrelse enn å måtte oppgi sin adelige livsstil: “hellere døe af Sult i min egen Equipage med Topper i Hestene, end leve og kjøre i Hyrekaret uden Topper.”²²⁷

Når grev Glaismodt kommer tilbake og ber grev Hartner la Emilie gifte seg med Anton, nekter han først, ettersom Anton ikke er adelig. Men når han får vite om delingen av formuen, ombestemmer han seg straks: “Ja saa – saa samtykker jeg, hvad der mangler i Rangen, kan Pengene erstatte.”²²⁸ Emilie må imidlertid leve i uvisshet enda litt til, ettersom Glaismodt nå vil spille henne et lite puss. Hun får vite at Glaismodt har innsatt en ung arving som hun må gifte seg med, uten å vite hvem det er. Emilie fortviler enda en gang, men synker lykkelig inn i Antons armer når det er han som åpenbarer seg. Alle er glade og ytrer sin takknemlighet, og grev Hartner innrømmer at alt er Glaismodts fortjeneste. Grevinnen omfavner sin mann og sine barn, Carl tar søster og venn i hver sin hånd, og Glaismodt rekker armene mot himmelen idet teppet langsomt faller.

24.1.2. Stolthet og fordom: Adelsidealet revurdert

To elementer står på spill i *Den overvundne Stolthed*: på handlingsplanet de unges lykke, i dypstrukturen en konflikt mellom to verdisyn, representert ved grev og

²²⁶ Ibid., 124.

²²⁷ Ibid., 126.

²²⁸ Ibid., 129.

grevinne Hartner. Etter hennes mening er det ikke i strid med æresfølelsen å foreta drastiske nedskjæringer i privatøkonomien, snarere vil et “nedskalert” enklere liv også være et lykkeligere. At greven nekter å gå med på disse premissene, omtaler hun ved flere tilfeller som *fordommer*. Grevinne Hartners verdisyn er en parallell til fru Arlsteins i *Besøget*. Både grevinne Hartner og fru Arlstein demonstrerer vilje til – og ønske om – å velge et materielt enklere, tilbaketrukket liv fremfor aristokratiets ytre krevende og indre utilfredsstillende levemåte.²²⁹

Også Carl er bærer av denne verdikonflikten. Han ser sitt eget ødende og uansvarlige liv i skarp kontrast til pleiebroren og vennen Anton Møllers viljesterke – om ikke aldeles vellykkede – forsøk på å skaffe seg en uavhengig tilværelse. Carl går også i rette med sin fars verdier, og formulerer motsetningen mellom en identitet som *menneske* eller som *greve*. Gjennom å forsvare søsteren fristiller han seg fra det aristokratiske “fordomsveldet” og trer inn i den nye tids idealer. Likevel er han klar over at han aldri løper linen ut: “Naar jeg handlede som jeg burde, tog jeg Emilie ud af Deres Huus, rejste ud hos en Bonde, arbejdede og fortjente Brødet baade til mig selv og hende.” Hvorpå faren svarer: “Sværmer, jeg forstaaer dig ikke; far vel.”²³⁰

På handlingsplanet kommer den pragmatiske løsningen som en “deus ex machina” når grev Glaismodt edelt og uselvisk deler formuen sin med den ætteløse Møller. Dermed avsløres det at grev Hartners verdigrunnlag er basert på *fordommer*. Han sier først nei til ekteskapet mellom Emilie og pleiesønnen fordi det er utenkelig at hans datter skal gifte seg med en borger. Men da han forstår at svigersønnen har finansene i orden, er han straks villig til å frafalle standskravet. “Mysteriet” om Antons herkomst oppklares aldri; det trengs ikke når bare pengene er der. Under den lykkelige sluttens overflate avsløres et uthulet adelsideal. Tilsvarende tildekkes mangelen på en reell forsoning mellom greven og grevinnen. Den dype konflikten mellom dem later til å for dunste, uten videre innrømmelser eller tilgivelser.

I Bangs “løsningsforslag” på mesalliansens problem skjer det ingen prinsipiell avklaring av forholdet mellom adel og borger. Ikke desto mindre fungerer løsningen som et bilde på hvordan standsskillet, forstått som sosial barriere eller prinsipp, ikke var

²²⁹ Et annet eksempel på en slik kvinnetype er baronesse Rosenstein i Ifflands *Adolph og Louise* som ble oppført som veldedighetsforestilling av Det forenede dramatiske Selskab i april og mai 1809.

²³⁰ Bang, *Den overvundne Stolthed*, 67.

uangripelig eller uoverstigelig. I *Den overvundne Stolthed* er standsskillet blitt av relativ betydning, noe det kan forhandles om. Slik adelstitler i virkelighetens verden kunne kjøpes, kan standsmotsetningen i fiksjonen overskrides av borgeren – bare han har et byttemiddel. I Antons tilfelle er det ikke hardt arbeid som fremskaffer byttemiddelet, men poetisk rettfærdig, “guddommelig” (eller adelig) inngripen.

Det er vanskelig å si noe om hvordan publikum kan ha oppfattet avsløringen av at adelsmannens “standsære” viser seg å bare være fordommer. Et tilsynelatende prinsipielt problem lar seg i skuespillet overvinne gjennom en pragmatisk løsning. Godtok publikum den lykkelige slutten uten spørsmål, eller ble den adelige dobbeltmoralen lagt merke til? Ingen av Bangs to skuespill ble satt opp flere ganger, uten at man kan trekke noen slutninger på dette grunnlaget. Ved gjennomlesningen blir man slått av Bangs tunge og høystemte stil, hvor handlingselementene nesten overveldes av et følelsesladet og sentimentalisert språk. Også for datidens publikum må Bangs stil ha utgjort en tydelig kontrast til for eksempel Kotzebues mer uformelle, muntlige replikkføring og gjenkjennelige dramatiske relasjoner og situasjoner, som publikum alt våren 1805 var begynt å bli fortrolig med.

24.2. *Udstyret*: Teaterhendelse og tekstgrunnlag

Den neste oppsetningen ved Det offentlige Theater etter *Den overvundne Stolthed* var Ifflands femakters skuespill *Udstyret* (*Die Aussteuer*, 1796), som ble vist den 1., 2. og 3. mai 1805.²³¹ I motsetning til Bangs stykke fikk *Udstyret* et langt liv på Trondhjems scener. Det ble satt opp på nytt på Det offentlige Theater den 27., 28. og 29. mars 1811,²³² og som veldedighetsforestilling samme sted av Det forenede dramatiske Selskab i desember 1815.²³³ Skuespillet var altså en gjenganger i repertoaret.

Gunnerusbiblioteket har ett eksemplaret av stykket, trykket i 1798.²³⁴ Eksemplaret er preget av slitasje og merket D.F.D.S./dfdS, samt med det som trolig er eldre serienumre. På en rekke av boksidene er det også gjort notater med blyant, som

²³¹ *Adresseavisen*, No. 35, 30.04. 1805.

²³² *Ibid.*, No. 25, 26.03. 1811.

²³³ Det ble også satt opp på Det dramatiske Selskabs nye teater i 1824. Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 208.

²³⁴ August Wilhelm Iffland, *Udstyret: Skuespil i fem Akter* (Kjøbenhavn: Morthorstes Enke, 1798).

vesentlig fortøner seg som initialer, men er vanskelige å tolke.²³⁵ På én av sidene er det også innført flere understrekninger/markeringer med penn.²³⁶ Eksemplaret gir dermed inntrykk av å ha vært i aktiv bruk i forbindelse med oppsetninger.

Det finnes også et sett rollehefter. Her er "Observateurens" hefte utstyrt med en liste over rolleinnehavere knyttet til Det forenede dramatiske Selskab, mens flere av de øvrige heftene er påført navn som til dels tilhører Det offentlige Theaters skuespillere.²³⁷ Det er enkelte ulikheter i utforming mellom "Observateurens" hefte og flere av de andre, og det er selvsagt mulig at det opprinnelig fantes to sett med rollehefter som senere ble slått sammen. At Det forenede dramatiske Selskab oppførte dette stykket i Det offentlige Theater i 1815 gjør det likevel sannsynlig at begge grupper benyttet det samme settet med rollehefter. At rolleheftene deretter ser ut til å ha blitt med til Det forenede dramatiske Selskabs nye teater (siden de etter hvert havnet i Selmers samling) kan være en bekreftelse på at rolleheftene fulgte med da selskapet omkring 1815 kjøpte Det offentlige Theaters bøker.

24.2.1. *Udstyret*: Dramatisk forløp

Udstyret utspiller seg i tre dekorasjoner; to interiører og en hage. Handlingen innledes i et værelse hos **kammerråd Wallmann**, som ikke fører noe lykkelig hus. Den pensjonerte guvernanten **jomfru Jakobe** har ingen å drikke frokostkaffen med: **Kammerråden** sover ut rusen etter en sen kveld ved spillebordet, **kammerrådinne Wallmann** ligger i sengen og gråter. I ungdommen elsket kammerrådinne en viss **Darner**, som har vært forsvunnet i mange år. Hennes livs trøst er de to barna. Den idealistiske sønnen **Anton** har en svermerisk natur: Synet av noen gamle bygningsrester utløser for eksempel dystre betraktninger over "vor Kulturs Ruiner".²³⁸ Han tjener knapt til livets opphold i sin advokatstilling. Dessuten er han kommet i klammeri med gamle **kansellidirektør Darner**, den forsvunne Darners eldre bror.

²³⁵ Ibid., Gunnerusbibliotekets eksemplar XT 1:54: 67, 97, 108, 109, 111, 121, 123, 135, 141, 142, 150, 153.

²³⁶ Ibid., Gunnerusbibliotekets eksemplar XT 1:54: 112.

²³⁷ Jensson tidfester rollelisten i "Observateurens" rollehefte til forestillingen i 1824, skjønt stykket også ble satt opp av Det forenede dramatiske Selskab i Det offentlige Theater i 1815. Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 161. Skuespillernavnene tilknyttet Det offentlige Theater (fra oppsetning i 1805 og/eller 1811) er gjengitt hos *ibid.*, 162.

²³⁸ Ifland, *Udstyret*, 18.

Kammerherren og hans frue vet begge at ekteskapet var et feilgrep. Han giftet seg under sin stand, hun bragte ingenting med seg, og økonomien er tynnslitt.

Kammerråden har ikke engang råd til brudeutstyr til sin datter **Sophie**. Hun har nå kastet sine øyne på husets sekretær **Ludvig Venfeld**; en upassende og uønsket forbindelse. I stedet vil faren at hun skal gifte seg med den velhavende **amtmann Riemen**.

Amtmann Riemen er nøye med sin personlige komfort, og sørger for å få båret frem en stor lenestol til seg selv på scenen. Sophie tvangssendes inn til ham, og lar ham smake sin treffsikre sarkasme som går langt over hodet på ham. Når han ber henne om forslag til bekledning, svarer hun: "En Reiseklædning, kjære Hr. Amtmand! En Reiseklædning."²³⁹ Når han spør i hvilken farge, svarer hun megetsigende: "en Kurvkoleur."²⁴⁰ Når amtmannen senere frir til henne, blir lenestolen en dramatisk ladet rekvisitt som gir Sophie anledning til å rokere stillingen mellom dem: "Ja saa! ... Det er egentlig Dem, der beder, og mig, der skal bønhøre? Paa den Maade er jeg Amtmand, og De er Parten; det er en heel anden Sag. [...] Nu maae De staae op."²⁴¹ Dermed tvinger den fysisk mindre og rangmessig underlegne Sophie amtmannen opp av lenestolen, som hun selv inntar. Deretter fremsetter hun sine egne, strenge betingelser for et eventuelt ekteskap. Amtmannen blir stående og trampe frustrert i gulvet som et avmektig barn. Den fysiske reverseringen av roller er en scenisk performativ gest. Med et grep som minner om Portia som advokat i Shakespeares *Kjøpmannen i Venedig*, tar Sophie embetsmannens rolle og språklige figurer og iscenesetter slik sin egen sunne selvfølelse.

Sekretær Venfeld og Anton er fortrolige venner, og står i samme dilemma: Ingen av dem har formue til å fri til sin utkårede. Anton elsker kansellidirektør Darners datter Amalia, men faren, kammerråd Wallmann, er sterkt imot en slik forbindelse med hans egen erkjente Darner, og truer med å kaste ut sønnen. Han insisterer også på at Sophie må ta amtmannen. Når moren protesterer, spør han bare retorisk: "Skal hun leve af Maaneskin?"²⁴²

²³⁹ Ibid., 25.

²⁴⁰ Ibid.

²⁴¹ Ibid., 58.

²⁴² Ibid., 75.

En ny gjest, den tilreisende **Morfeld**, vinner begge ektefellenes tillit. Han antyder at han selv har en ulykkelig bakgrunn: “Jeg spillede... og forspillede min Formue af Fortvivlelse.”²⁴³ Kammerrådinne Wallmann forteller til gjengjeld at hun i sin tid ble tvangsgiftet med sin mann, og at hun er ulykkelig. Kammerrådinnen ser at datteren nå står i fare for å få samme skjebne, ettersom kammerråden har lånt 5000 riksdaler av amtmannen, med pant i Sophies hånd. “Menneskehandel! Døttrehandel!” kommenterer kammerådinnens svoger, **kommissær Wallmann**, opprørt.²⁴⁴

Siste del av tredje akt utspiller seg i kansellidirektør Darners hage. Han har reist en minnestein over sin forsvunne bror, og vanner daglig rosenbusken som vokser ved siden av. Anton kommer for å be om Sophies hånd, men avvises brutalt når Darner forstår hvem hans far er.

Hjemme i kammerrådens hus får Sophie et ultimatum av faren: “Vælg nu imellem din Lykke og min Ulykke.”²⁴⁵ Sophie er først forbauset, men forholder seg ganske rolig: “(Seer snart paa sin Fader, snart paa Amtmanden, slaaer Hænderne sammen [...]) staaer i dybe Tanker, og støtter Hovedet paa sine foldede Hænder).”²⁴⁶ Når far og frier insisterer på et svar, “(skiuler [hun] Ansigtet med begge Hænder, lader derpaa Armene hurtig synke, træder frem, betragter begge [og snakker] i en alvorlig og fast Tone”.²⁴⁷ Til slutt erklærer hun: “For at redde en svag Faders Ære, den han staaer færdig at brændemærke ved at sælge sit Barn; for at skaane ham for alle retskafne Menneskers Foragt, hvis denne Handel blev bekiendt, erklærer jeg herved, at jeg ikke ægter Amtmanden.”²⁴⁸ Til tross for den moralske seieren er Sophie som forsteinet. Anton tvinges til å forlate familiehjemmet, og kammerrådinnen ber om å bli løst fra ekteskapet. Familien ser ut til å gå i oppløsning.

Morfeld oppsøker kanselliråd Darner i hans hus og forteller ham at hans bror stadig lever. Han viser Darner et arr han har på den ene armen. Kansellidirektøren gjenkjenner med et skrik sin brors ansikt, og de to mennene kaster seg i hverandres favntak idet teppet faller.

²⁴³ Ibid., 45.

²⁴⁴ Ibid., 76.

²⁴⁵ Ibid., 99.

²⁴⁶ Ibid., 100.

²⁴⁷ Ibid.

²⁴⁸ Ibid., 101.

I femte akt avslører barnepiken Jakobe at sekretær Venfeld er uekte sønn av Jakobes kusine og selveste amtmann Riemen. For å holde sannheten hemmelig går amtmannen med på å oppgi Sophie, stryke kammerrådens gjeld og gi Venfeld en kapital på 5000 riksdaler.

Morfeld/Darner avslører sin identitet for kammerråd Wallmann og anklager ham for hans behandling av kammerrådinnen, som han selv elsket så høyt: “jeg hører ikke allene om Deres Kones Kummer; jeg hører, at hun bliver mishandlet”.²⁴⁹ Han forstår likevel at kammerråden har satt opp en fasade som hustyrann fordi han er plaget av skyldfølelse: “da De ikke kan være et elsket Hoved for en god Familie, saa har De den bagvendte Stolthed, at være dens Tyran.”²⁵⁰ De to mennene forsones, tar hverandres hender og omfavner hverandre.

Når kammerrådinnen forstår hvem Morfeld er, besvimer hun i datterens armer. Nå som Wallmann endelig kan innrømme sin aktelse for Darner, trenger han ikke å føle seg som et mindre menneske enn ham. Han ber derfor hustruen – Louise – om selv å avgjøre sin skjebne. Da kan også hun tilgi, og Darner fører ektefellenes hender sammen i en fornyet ektepakt.²⁵¹ Selv vil han straks reise sin vei, men Wallmann vil bli med ham på reisen. I de siste scenene får de unge vite at alle vanskeligheter nå er over. Takksigelser og omfavnelser følger. På bryllupsfesten skal det sendes opp fyrverkeri, og alle husets spillebord skal samles til et stort bål.

24.2.2. Grenser for borgerlig frihet

Om *Udstyret* er det fristende å si at det er skuespillet som har “alt”; mesallianse, tvangsekteskap, ulykkelige ektefeller, ulykkelige foreldre, ulykkelige barn, ulykkelig tidligere elsker, konemishandling, spillegalskap, illegitimt farskap, storslagne oppgjør, avsløringer, gjenforening, tilgivelse, triumf og bryllup, i tillegg til et bredt spekter av ulike rolletyper og stemninger, fra psykologisert erkjennelse via elegant vidd til situasjonskomikk (som når jomfru Jakobine og sekretær Venfeld står og roper til hverandre på hver sin side av en dør som viser seg å være ulåst).²⁵² Det rommer også

²⁴⁹ Ibid., 143.

²⁵⁰ Ibid., 145.

²⁵¹ Ibid., 153.

²⁵² Ibid., 27–28.

samfunnsproblematikk som spillavhengighet og konemishandling, tema som innimellom dukker opp i repertoaret.

Uten at jeg kjenner til Balthasar Bangs lesning, er det påfallende at mye av grunnstrukturen fra *Udstyret* (trykket 1798) gjenfinnes i hans *Den overvundne Stolthed* (trykket 1799). Motivet med den fattige unge mannen med obskur bakgrunn som forelsker seg i den unge datteren i huset, er gjenkjennelig. Det samme er datterens situasjon idet hun settes under økonomisk press fra faren for å ta en rik mann hun ikke elsker, men som har sin ulykkelige mors støtte og en god bror som er den ønskede frierens beste venn.

Familien Wallmann er, til tross for sine høye embeter, tilsynelatende ikke adelige. Kammerrådens bror, kommissar Wallmann, er den eneste som henviser eksplisitt til stand, i protest mot brorens "menneskehandel": "Hvem er jeg? Menneske, Kristen, Fader, kongelig Betient, Borger, ærlig Mand... der har Gud for Øie!"²⁵³ Der grev Hartner i *Den overvundne Stolthed* for en stund kan gjemme seg bak adelsstandens æreskodeks, er det i kammerråd Wallmanns tilfelle aldri tvil om at det er *penger* det dreier seg om. Pengenes harde realitet kommer like tydelig frem i *Udstyret* som i *Dragedukken*, uansett plassering på den borgerlige rangstigen; der skomakeren vil sette bort sitt eget barn for å berge resten av familien, er Wallmann villig til å selge sin datter til amtmannen.

Penger utgjør et av borgerens dypeste dilemma. Det er ikke *æren* Wallmann er bekymret for; det er levebrødet. Og selv om han kan klandres for å ha bidratt til å sette familien i en slik situasjon gjennom spill og uformuflige lån, har han rett i at man ikke kan leve av måneskinn. Hva er prinsippene verdt når kassen er tom? Slik sett er hverken borger eller adelsmann bedre enn den andre. I en merkantil økonomi avgjøres skjebnen av evnen til å holde måten, ikke av byrd. Mesalliansens problem blir dermed lett et dilemma mellom kjærlighetsekteskap og fornufts- eller til og med tvangsekteskap. Uten økonomiske midler er all verdens borgerfriheter lite eller ingenting verdt.

²⁵³ Ibid., 76.

24.2.3. Mesalliansen som dramatisk problem

Mesalliansen var trolig både en mulighet og et problem for dramatikerne. Kritikerne krevde en sannsynlig løsning, publikum en lykkelig. I *Den overvundne Stolthed* klarer ikke løsningen helt å dekke over sprekkene i familiebildet. Den drevne intrigemesteren Iffland ga publikum en løsning de kunne leve godt med, og som samtidig ga et frempek om en videre dramahistorisk utvikling. Løsningen kommer i hvert fall delvis i form av psykologisk (selv)erkjennelse og av at skjulte sannheter kommer frem i lyset. Parallelt med den pekuniære lettelsen opplever ekteparet Wallmann en moralsk forløsning i form av et nærmest katharsisk gjensyn med fortidens demon – den tapte elskeren. Slik blir også disse to i stand til å legge ut på en fornyet ekteskapeleg ferd på et tryggere fundament.

Darners behov for hevn nøytraliseres tilsvarende gjennom den psykologiske innsikten i *den andre*. Avdekkingen av fortiden løser samtidig mysteriet rundt Ludvig Venfelds identitet og gir ham moralsk og praktisk oppreisning. Bare noen få av rollefigurene innvies imidlertid i Venfelds historie. Noen hunder får altså bli liggende begravet. Samtidig med at *Udstyret* peker frem mot det sene attenhundretallets retrospektive drama, stiller Iffland ingen ideale fordringer om at *alt* trenger å komme for en dag.

I *Udstyret* er det pengene snarere enn standsforskjell som skiller de unge, altså først og fremst et praktisk problem. I *Den overvundne Stolthed* løses problemet ved å defineres som foreldet – en *fordom*. I *Republikken paa Øen*, *Korsikanerne* og *Besøget* viser den “underlegne” seg likevel å være adelig, og dermed oppløses problemet. Men hva ville de prinsippfaste adelsmenn baron von Leverpol, den ungarske greven eller overforstmester Arlstein ha gjort hvis den elskede var og ble borgerlig, kanskje også med en kompromittert fortid? Kunne et borgerlig publikum få sin lykkelige slutt, eller var heltinnen dømt til en tragisk skjebne, som Henriette i *Julius von Sassen*?

24.3. *Elskovs Barn*: Teaterhendelser og tekstgrunnlag

August von Kotzebues skuespill *Elskovs Barn* i fem akter (*Das Kind der Liebe*, 1791) ble første gang oppført på Det offentlige Theater i Trondhjem den 31. januar og 1.

februar 1805 som første forestilling etter *Pebersvendene*, et par måneder før *Den overvundne Stolthed* og *Udstyret*.²⁵⁴ Oppsetningen var initiert av Michael Heinrich Sternberg og hans kone Inger Regine Sternberg (1776–1807) som avsluttet forestillingen med en arie. Ekteparet skal begge ha tilhørt Det offentlige Theaters skuespillere.²⁵⁵ *Elskows Barn* ble også oppført på Det offentlige Theater den 20., 21., 22. og 23. april 1813, som benefise for den danske skipsbygger Henrich Christian Haag, som kom til Trondhjem i 1808.²⁵⁶ Stykket er et av de få i trondhjemsrepertoaret som ikke ble satt opp ved Det kongelige Theater.²⁵⁷

Elskows Barn har en viktig plass i periodens diletantteater i Norge.²⁵⁸ Det ble valgt som Det dramatiske Selskab i Bergens åpningsforestilling i 1794, og var blant det reorganiserte dramatiske Selskab i Christianias tidligste oppsetninger i 1799.²⁵⁹ Flere oversettelser kan ha vært i omløp, og det verserte også under flere titler; *Elskows-Barnet* og *Frillebarnet*. Skuespillet har også en spesiell plass i britisk teater- og litteraturhistorie, først og fremst gjennom Elizabeth Inchbalds bearbeidelse *Lovers' Vows*. Denne versjonen av skuespillet gjøres til gjenstand for en dilettoppsetning i Jane Austens roman *Mansfield Park* (1814). *Elskows barn* ble dermed et av de få stykkene fra periodens populære borgerlige drama som også senere har blitt gjort til gjenstand for bredere estetisk og akademisk interesse.

Gunnerusbiblioteket har tre eksemplarer av *Elskows Barn*, trykket i 1791. Oversetteren i denne utgaven er bare oppgitt å være C.F.H.²⁶⁰ Tittelbladet på et av Gunnerus' eksemplarer (XT 1:13) er blitt nennsomt omarbeidet for hånd med penn og blekk, slik at den kan leses *Elskows Barnet*. Et annet eksemplar (XT 1:146) er bundet med flere skuespill og utstyrt med en håndskrevet innholdsfortegnelse, som imidlertid er blitt limt inn mot permen. Jeg mener imidlertid å kunne tyde DFDS

²⁵⁴ *Adresseavisen*, No. 9, 29.01. 1805; *ibid.*, No. 10, 01.02. 1805.

²⁵⁵ Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 155. Se også avsnitt 21.2.

²⁵⁶ *Adresseavisen*, No. 31, 16.04. 1813; *ibid.*, No. 32, 20.04. 1813. Om Haag, se Jensson, *Teaterliv i Trondhjem*, 99, 154.

²⁵⁷ For en diskusjon av dette forholdet, se Gladsø, "Das Kind der Liebe", 268–273.

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ Michelsen, *Det dramatiske Selskab i Bergen*, 16; Huitfeldt-Kaas, *Christiania Theaterhistorie*, 175.

²⁶⁰ Liv Jensson forsto initialene CFH fra den trykte utgaven i 1791 som en feilskrivning av Carl Eugen Hummel, offiseren som ifølge en av H.J. Huitfeldt-Kaas' kilder ("et fra Christiania skrevet Privatbrev") hadde oversatt manuskriptet til Det dramatiske Selskab i Christianias oppsetning i 1799 og selv spilte rollen som den unge Fritz. Huitfeldt-Kaas, *Christiania Theaterhistorie*, 175. Gladsø har imidlertid problematisert denne forståelsen. Gladsø, "Das Kind der Liebe", 260–261.

gjennom papiret. Det siste eksemplaret (XT 1:31) er merket d.f.d.S. No 30 samt med signaturen Anna Bøckman (fig. 8).²⁶¹ Det finnes også et komplett sett rollehefter i god stand. Disse inneholder ingen andre merknader enn en rekvisittliste (baron von Wildenhains rolle) og noen regnestykker ført inn med blyant (Fritz' rolle).

24.3.1. *Elskovs Barn*: Dramatisk forløp

Handlingen utspiller seg i fem ulike dekorasjoner som det veksles hyppig mellom: et eksteriør på landet med et vertshus ("Hytten") og "en liten Bondebye", et enkelt bonde-interiør, et værelse på baron von Wildenhains slott, en "Egn i frie Mark" og et fengsel. En fattig, elendig kone, **Wilhelmine Böttger**, kastes i første scene ut av et vertshus. Hun er syk, men har ingen penger; "(hendes Paaklædning er fattig, hendes Ansigt røber Sygdom og Kummer, men har endnu Kiendetegn, at hun har været smuk)."²⁶² Flere personer passerer. Noen går forbi. Andre, en bondepике og en jøde, forbarmer seg over henne og gir henne av det de har.

Like etter kommer Wilhelmines sønn **Fritz** vandrende i sin soldatuniform. De to har ikke møttes siden Fritz dro i militæret for fem år siden, og kaster seg i hverandres armer. Fritz forteller at han er kommet for å få dåpsattesten sin, så han kan begynne i lære. Dermed må Wilhelmine fortelle sin og sønnens historie. Hun vokste opp i den lille landsbyen og ble som fjortenåring tatt inn på slottet av baronessen, som ga henne litt utdanning. Da hun var sytten år, ble hun forført av husets unge sønn **baron von Wildenhain** og ble med barn. Hun ble kastet ut av slottet og avvist av sin far, men fikk arbeid i en annen by. Barnefaren hørte hun aldri mer fra. Etter at Fritz dro ble hun syk og har mistet sitt enkle levebrød og sitt hjem.

Fritz skaffer moren ly hos et vennlig, men fattig bondepar i landsbyen, **Hans** og **Lise**. De forteller at baron von Wildenhain er tilbake på slottet etter mange år i utlandet,

²⁶¹ Kanselliråd Søren Gottfried Bøckman var en av Det dramatiske Selskabs tidlige direktører, og var gift med enken Anna Timme (født Schmidt 1768). De hadde også en datter Anna, f. 1795. Jeg går dermed ut fra at det opprinnelig var en av disse to som eide boka som på et tidspunkt ble overlatt selskapet. Eksemplaret av *Elskovs Barn* hvor tittelen er endret til *Elskovs Barnet* (XT 1:13) er for øvrig bundet sammen med bl.a. Kotzebues *De to Brødre*. Dette er merket D.F.D.S. og "foræret af Anna Bøckman", med en håndskrift som virker modnere enn på eksemplaret av *Elskovs Barn* (fig.8). Fru Anna kan dermed trolig tilføyes til Liv Jenssens oversikt over medlemmer i Det forenede dramatiske Selskab.

²⁶² August von Kotzebue, *Elskovs Barn: Et Skuespil i 5 Optog*, oversatt av C.F.H. (København: Hegelunds Forlag, 1791), 6.

sammen med sin sympatiske unge datter: “Hum er slet ikke stolt. Naar hun kommer i Kirken, saa nikker hun til alle Bønderkonene baade hist og her, baade oppe og nede i Kirken.”²⁶³ Baronessen skal ha vært en hovmodig dame, men er nå død. De husker at baronen handlet ille mot den unge Wilhelmine, men kjenner henne ikke igjen. Wilhelmine besvimer, og man frykter for hennes liv.

På slottet sitter baron von Wildenhain med sin sekstenårige datter **Amalia** ved et frokostbord fullt av bøker. Samtalen er hverdagslig og fortrolig og handler blant annet om Amalias frier **grev von der Mulde**. Baronen presiserer at han ikke vil tvinge gjennom et giftermål: “Ægteskab uden Kierlighed er et tungt Liv. [...] Jeg parrer ingen Nattergal med en Bogfinke.”²⁶⁴ Den forfengelige og affekterte greven med sine franske fraser og oppstyltede talemåter utgjør en tydelig kontrast til baronens og Amalias likefremme omgangsform. De kommer begge to bedre overens med stedets nye prest, **herr Ehrmann**. I en scene hvor Amalia er alene med Ehrmann, forteller hun ham rett ut at det er ham hun elsker. Han innrømmer at han elsker henne igjen, men anser standsskillet som uoverstigelig: “Forestill sig kun Deres Slægtninge, hvor de vil slaae Krøller paa Næsen, hvor de vil holde sig fra Dem, hvor de vil skamme sig ved deres nye Fætter”.²⁶⁵ Amalia tar saken direkte opp med sin far, og samtalen utvikler seg til en intens meningsutveksling. Til slutt kaster hun seg gråtende rundt halsen hans. Han vil beskytte henne fra en uheldig forbindelse, og avfeier følelsene for presten som barnlig takknemlighet.

Fritz har i fortvilelse dratt ut for å skaffe hjelp til sin mor. Han møter baronen og greven på jakt og ber om en almisse, men får bare småpenger. Opprørt griper han fatt i baronen og truer ham – og blir arrestert som “stratenrøver”. Baronen blir likevel berørt av den unge mannen, som “havde noget ædelt i sit Aasyn”.²⁶⁶ Amalia oppsøker Fritz i slottets fengsel under påskudd av å gi ham mat. Når hun sier navnet sitt, forstår Fritz rystet at det var sin egen far han nylig gikk til angrep på. Den nådige baronen vil tilgi, og lar Fritz komme inn på slottet. Når Fritz røper den sanne sammenhengen, blir baronen rystet i sitt innerste. Han sender Ehrmann til bondehytten med penger til Wilhelmine, som blir svært krenket: “sig De ham, min Dyd har ikke været til sals for

²⁶³ Ibid., 25.

²⁶⁴ Ibid., 32.

²⁶⁵ Ibid., 55.

²⁶⁶ Ibid., 48.

hans Guld! [...] Han har foragtet mit Hierte – jeg foragter hans Penge; han har traadt mig under Fødderne, jeg træder hans Penge med Fødder!”²⁶⁷ Imponert tar presten Wilhelmine med seg tilbake til slottet, hvor han gjenner henne i baronens kabinett.

Baronen vil erklære Franz som sin sønn, gjøre ham til godsets arving og gi moren en god alderdom. Men Franz krever at moren blir baronesse von Wildenhain, og får støtte av pastor Ehrmann. Da protesterer baronen: “For Fanden! jeg skal dog vel ikke ekte en Tigger-Kierling.”²⁶⁸ Ehrmann får baronen til å innrømme at han i sin tid lovet Wilhelmine ekteskap. Dermed har han også satt sin ære i pant, “som De igien maa indløse, naar De virkelig er en Adelsmand.”²⁶⁹ Han avslutter en to boksider lang, harmdirrende monolog med oppfordringen om at baronen må rope ut: “Venner! ønsker mig til Lykke! jeg ægter Wilhelmine!”²⁷⁰ Og baronen, “som i stor Uroe og Bevægelse er snart gaer[sic] op og ned, snart er staaet stille snart har yttret Vrede, snart at han var rørt;” omfavner Ehrmann og gjentar ordene.²⁷¹

Når grev von der Mulde får høre om det forestående bryllupet mellom baronen og tiggersken blir han så fylt av avsky at han straks oppgir enhver tanke om Amalia. Baronen innrømmer at han står i gjeld til herr Ehrmann: “De er en ædel Mand – jeg er kun en Adelsmand. [...] Jeg er Dem meget skyldig – Amalia! vil du betale for mig?” “Betalingen” er datterens hånd, som hun gir Ehrmann av eget ønske. Til sist føres Wilhelmine inn i rommet. Baronen kaster seg i armene hennes, hun er nær ved å besvime, men får en stol. Baronen faller på kne og får hennes tilgivelse. Fritz styrter inn og kaster seg ned på den andre siden av henne. Amalia støtter seg på Ehrmanns skulder mens hun tørker tårene, og Ehrmann selv løfter blikket takknemlig opp mot himmelen idet teppet går ned (fig. 6).

24.3.2. Revolusjonen som minne og mulighet

Elskøvs Barn spenner over et vidt uttrykksmessig register, fra det nesten hysteriske – som når Fritz erklærer at han vil overgi seg til rettsvesenet og la seg dømmes til halshugging for røveri og mord – via det hverdagslig gjenkjennelige, som i samtalen

²⁶⁷ Ibid., 96–97.

²⁶⁸ Ibid., 108.

²⁶⁹ Ibid., 109.

²⁷⁰ Ibid., 110.

²⁷¹ Ibid., 111.

mellom Amalia og baronen, til det åpenlyst komiske, som bifiguren "Taffeldekkeren" og den karikerte greven.²⁷² Greven med sin affektasjon, sitt snobberi og sin forkjærlighet for snus og luktevann, fremstår som en parodi på det gamle aristokratiet (greven plages imidlertid av baronens piperøyk, en vane som i seg selv er uttrykk for en moderne livsstil). Når han gjenerindrer sine uheldige opplevelser i Paris ("De har dog hørt om Revolutionen?") bidrar dette til å fremstille ham som en levning fra en annen tid.²⁷³ Minnet om opptøyene i Paris' gater fremstår som en advarsel til den som tviholder på gamle standsprivilegier, og som en påminnelse om at gamle regler står for fall; tidligere sannheter kan bli redusert til *fordommer*.

Referanser til potensielt samfunnsomveltende, "farlige" tendenser finnes også hos den uredde Fritz, som overfor Ehrmann forsvarer sin moralske nødrett til å gjøre det som står i hans makt for å berge moren. Argumentasjonen virker rotfestet i forestillinger om naturretten og revolusjonens likhetsideal. Samtidig påpeker Fritz selv at mangelen på utdanning gjør at slutningene hans er mer instinktive enn velfunderte:

O Skade er det, at jeg ikke har studeret, at jeg ikke forstaaer at ordne mine Tanker, at jeg kun kan føle, men ikke demonstrere. [...] Seer De, naar man skuer rundt omkring, og seer, hvorledes Naturen overalt har udstrøet sit store Fyldehorn, Næring og Overflødighed, hvor hen Øiet naaer - naar man iagttager dette Skuespil, ved siden af en døende Mo'er, [...] naar da de Rige og de Mæskede gaar en forbie, [...] da opvaagner pludselig Følelsen om alle Menneskers Lighed; den af Lykken forskudte, træder til sine Rettigheder tilbage, thi den godgjørende Natur forskiød ingen af sine Børn; uvilkaarlig udstrækker hans Arm sig, at tage sin liden Deel af de Foræring, som den sadte paa Bordet for alle; han røver ikke - han tager - og han gjør ret deri.²⁷⁴

Gladsø har påpekt at denne tungt verdiladede påstanden aldri virkelig benektes i skuespillet, selv om den der og da møtes av prestens milde formaninger.²⁷⁵ At Fritz viser seg å være baronens arving, glatter i høyden over den sosiale sprengkraften som ligger i rettferdiggjøringen av ran og overfall. Samtidig kan det hevdes at nettopp den underliggende sannheten om Fritz' adelsstand kan forklare den uutdannede soldatens

²⁷² Taffeldekkeren, "et gammelt Inventarium paa Godset", er en eldre, trofast tjener med en hang til å uttrykke seg på vers. Han snakker i et underfundig språk som gir assosiasjoner til Shakespeares narreskikkelser. Ibid., 57.

²⁷³ Ibid., 76.

²⁷⁴ Ibid., 70-71.

²⁷⁵ Gladsø, "Das Kind der Liebe", 272.

stolthet og sterke selvfølelse, der for eksempel den borgerlige Ehrmann (en mann av ære) er langt mer kledelig beskjeden.

24.3.3. Stolthet og fordom for fall

Som adelsmann står baronen i tydelig kontrast til von der Mulde, men han ønsker ikke uten videre å overstige standsgrensene. Stilt overfor Amalias erklærte kjærlighet til herr Ehrmann prøver han å bagatellisere hennes følelser. Hans egne dårlige ekteskapelige erfaringer gir også en psykologisk motivasjon for skepsisen mot en uheldig forbindelse. Von Wildenhain legger likevel ikke ned noe forbud; han ber bare Amalia se seg rundt etter andre muligheter. Han er ingen despotisk far og blir snarere irritert enn fornøyd når Amalia stadig møter hans formaninger med et tørt "Naar De befaler".²⁷⁶ Selv om han ønsker seg en svigersønn og arving, legger han ikke datteren ut for salg som kammerråd Wallmann og grev Hartner. Snarere deler han verdigrunlaget til bonden Hans i *Høstgildet*, som erklærer at hans datter ikke er noen vare. Bonden og baronen fremstår dermed begge som representanter for en ny tids opplyste moral.

Det blir vanskeligere for baronen når Ehrmann forlanger at han skal gjenopprette Wilhelmines ære og holde sitt mer enn tyve år gamle løfte om ekteskap. Økonomisk avlat fra baronen gir hun stolt avkall på, og demonstrerer dermed at hun har sin verdighet – sin selvfølelse – i behold. Det er tilsynelatende mye som står i veien for Wilhelmines lykkelige slutt. For det første er hun borgerlig. For det andre er hun en fallen kvinne. For det tredje har Wilhelmine sunket dypt på samfunnsstigen. Hun er fattig og vanæret – en *tiggerske* – og dessuten gammel, henimot 40 år, og merket av sykdom og et hardt liv. En stor munnfull å svelge for den stolte baronen.

Det kan også ha vært litt av en munnfull for publikum. Gladsø har pekt på at samtidens kritikere mente at stykket bagatelliserte utroskap og neglisjerte betydningen av kvinners kyskhets.²⁷⁷ En eldre, forført kvinnes vei til det store bryllupet foran øynene på hele landsbyen er også en sjeldenhet i teaterrepertoaret.²⁷⁸ Med unntak av Heibergs *De Vønner og Vanner*, hvor den tilårskomne frøken von Sommer får sitt fortjente

²⁷⁶ Kotzebue, *Elskovs Barn*, 35.

²⁷⁷ Gladsø, "Das Kind der Liebe", 275.

²⁷⁸ Kotzebue, *Elskovs Barn*, 111.

frieri, samt Magdelone i *Den Stundesløse*, har jeg ikke registrert andre tilfeller i trondhjemsrepertoaret hvor en “eldre” kvinne gifter seg.²⁷⁹

Disse forholdene bidrar til å gjøre slutten i *Elskovs Barn* til en liten revolusjon i seg selv. Baronene kaller det selv en seier over *fordom*.²⁸⁰ For baronene handler det å holde sitt løfte, gifte seg med Wilhelmine og gjenopprette hennes ære om mer enn å gjøre sin plikt. Det handler om å erkjenne Wilhelmines menneskelighet, hennes krav på å bli sett som et subjekt, på å bli anerkjent av ham som etterlot livet hennes i ruiner, når hun tyve år senere fremstår fattig, syk og rynket. De første ordene som utveksles mellom dem er ikke frieriet, men hennes *tilgivelse*. Slik kan *hun gi ham* moralsk oppreisning. Like mye som han berger henne, berger hun ham, fra lastefull adelsmann med fortrent dårlig samvittighet, til “den Mand, som fortjener alle Retskaffenes Agt”, som Ehrmann uttrykker det.²⁸¹ Kort sagt: en god borger.

Ehrmann presiserer at adelsrangen ikke hever en mann over å holde sitt løfte. Baronene satte sin ære i pant, og vil miste den om løftet brytes: “De maae holde Deres Ord, om De saa var en Fyrste!”²⁸² Von Wildenhain klarer også selv å skjelne nyansene mellom det å være adelig og *edel*. Adelskapet gir ikke lenger noen garanti for “edel ferd”, eller moralske privilegier i forhold til andre mennesker. Moralene er blitt *universell* og omfatter adelsmannen like mye som borgeren. Ehrmann hevder humanismens rett over rangen: “Skulde Venskab ikke have det tilfælles med Kierlighed, at den gjør Stænderne lige?”²⁸³ Mens revolusjonens bakteppe minner om at det ikke bare er i private relasjoner at stendene kan bli likestilt.

24.3.4. Forførelsens politikk

Elskovs Barn rommer ikke én, men to mesallianser, med svært ulike utgangspunkt. Baronene konkluderer med at motstanden mot dem begge kan tilskrives fordommer. At Ehrmann hjalp ham over den ene, og tyngste, gjør det lettere å overvinne den andre: “For Seiren over een Fordom takker jeg Dem, Seieren over den anden takker

²⁷⁹ Oppført henholdsvis på Det offentlige Theater i 1807 og av Det forenede dramatiske Selskab i 1811.

²⁸⁰ Kotzebue, *Elskovs Barn*, 116.

²⁸¹ *Ibid.*, 109.

²⁸² *Ibid.*, 110.

²⁸³ *Ibid.*, 74.

jeg mig selv.”²⁸⁴ Ingen tungtveiende grunner taler lenger mot forbindelsen mellom Amalia og Ehrmann når baronen likevel har fått sin arving. Det unge paret passer hverandre i dannelse og alder, og det ligger ingen skygger over deres liv eller omstendigheter.

Forbindelsen mellom den unge baronen og Wilhelmine var ikke skyldfri og ærbar, men ble innledet gjennom en *forførelse*. Von Wildenhain tok alle midler i bruk overfor den dydige Wilhelmine – han lokket, lurte og lovet. Ehrmann går langt i å antyde at baronen tok seg friheter overfor Wilhelmine nettopp med utgangspunkt i sin stand, og han presiserer hvordan det som en gang var adelskapets moralske overlegenhet er blitt snudd til sin motsetning:

I gode Riddere i de gamle Tider! alle Jeres Dyder, jeres Oprigtighed, og hellige Ærefrygt for qvindelige Sædelighed har I taget med Jer i Graven; [...] En Seier over Uskyldighed er nu omstunder en Helte Gierning, hvoraf brautes over et Glas Viin, mens den stakkels Forførte svømmer i Taarer, og forbander sin Æres Mordere; mens hun gaer frugtsommelig med et Barn, og maaskee ogsaa med Tanken at dræbe det.²⁸⁵

Dette bildet av aristokratisk atferd bekreftes uten blygsel av von der Mulde, som mener at instinktenes reaksjoner på en pen kokkepике må regnes som en hverdagslig sak. Selv har han for eksempel to uekte sønner, som han har sørget godt for; de skal begge bli frisører.²⁸⁶

Baron von Wildenhain og grev von der Mulde var ikke alene. Repertoaret har mange eksempler på forførelsesmotivet, som Pixérécourts *Elisa Werner, eller Uskyld seirer*, Pigault-Lebruns *Forførelsens Offer eller Savoyardinden*, og von Gemmingens *Den værdige Fader, eller Familien*.²⁸⁷ Vanligvis er det adelsmannens målbevisste forfølgelse av den uskyldige borgerpiken som står i sentrum, og sympatien er udelt på den forførtes side. Temaet fungerte slik som et angrep på adelige privilegier, og ga dermed borgerlig moral en politisk dimensjon.

²⁸⁴ Ibid., 116.

²⁸⁵ Ibid., 110.

²⁸⁶ Ibid., 114.

²⁸⁷ Alle oppført på Det offentlige Theater i perioden 1807-1816; *Elisa Werner* også av Det forenede dramatiske Selskab i 1816.

Avsløringen og kritikken av adelens eksesser forutsatte en etablert borgerlig selvfølelse og utbredelsen av en universalisert borgerlig moral. Teaterrepertoaret i Trondhjem ser ut til å ha vært et viktig bidrag til denne prosessen. Personene tilknyttet byens teatervirksomhet strakte seg fra greveparet Trampe via kjøpmannseliten og embetsmannsfamilier til håndverkere, tjenestefolk og barn. De mange og dels motstridende verdisyn og politiske tendenser som ble sirkulert via teaterscenen nådde dermed et bredt spekter av byens befolkning, som på ulike måter fikk del i teatrets bidrag til en pågående borgerliggjørende identitetsprosess.

Del VI: Konklusjoner

Kapittel 25. Mellom representativ offentlighet og borgerlig representativitet

I denne avhandlingen har jeg foretatt en systematisk gjennomgang av Trondhjems tidlige teaterhistorie. Jeg har sett på flere ulike aspekter av teaterpraksisen med særlig vekt på repertoaret, og belyst dette materialet på bakgrunn av en historisk kontekst. Hensikten har vært å oppnå en bredere fundert forståelse av teatervirksomheten i Trondhjem og dens samfunnsfunksjon enn det som hittil har vært presentert. Hverken perioden 1790–1800, teaterrepertoaret eller teatrets forhold til de politiske begivenhetene i 1814 har tidligere vært undersøkt. Slik representerer denne avhandlingen ny kunnskap om en sentral kunstform i en avgjørende periode i etableringen av den norske nasjonalstaten.

Jeg skrev i avhandlingens del I at en av drivkreftene bak arbeidet med avhandlingen har vært et ønske om å oppnå en kulturhistorisk orientert forståelse for teaterpraksisens funksjon i samtid og samfunn. Jeg har lett etter innganger til en slik forståelse innenfor et perspektivfelt spent opp mellom absolutisme og opplysning, helstatspatriotisme og norsk nasjonalpatriotisme, slik disse tendensene utspilte seg i relasjonene mellom monark, adel, borgere og bønder, stat og familie i form av ulike identitetsskapende diskurser.

Jeg ville undersøke hvorvidt og hvordan disse strømmingene og relasjonene ble sirkulert og bearbeidet gjennom Trondhjems teaterpraksiser frem mot 1814:

Hvilke identitetsdannende diskurser og praksiser ble sirkulert og utøvd som del av Trondhjems teatervirksomhet i 1790–1814, og hvordan kom disse til uttrykk i form av organisering, tematiske tendenser og estetiske virkemidler?

Den foreliggende avhandlingen har utforsket empiriske teaterhistoriske forhold, teaterrepertoar og historisk kontekst for å utrede denne problemstillingen. Jeg vil her diskutere noen sentrale aspekter ved teaterrepertoar og -praksis slik disse fremkommer

gjennom avhandlingens deler II-V, forstått på bakgrunn av de teoretiske og historiske perspektivene jeg trakk opp i del I.

25.1. Trondhjems tidlige teaterhistorie: Tre faser

Med det fremlagte materialet har jeg vist at teatret i Trondhjem gjennomgikk både strukturelle og funksjonelle endringer i perioden 1790-1814. Disse endringene har tidligere ikke vært systematisk belyst, og innsikt i disse forholdene representerer til dels ny kunnskap. Dette gjelder ikke minst forholdet mellom spillepraksis og repertoar og endringer i de historisk-kontekstuelle betingelsene. Med bakgrunn i disse endringene finner jeg det nødvendig å diskutere ulike aspekter av teatervirksomheten i et diakront perspektiv. Mitt hovedpoeng her er ikke så mye å påpeke årsak/virkning-forhold mellom kontekst og teaterpraksis (skjønt det også finnes eksempler på dette), som å belyse hvordan endringer i historisk kontekst så vel som i strukturelle forhold ved selve teatervirksomheten, nødvendigvis må påvirke vår forståelse av denne virksomhetens funksjon i sin samtid.

For en forenklet oversikt over perioden vil jeg her belyse den i form av faser som dels er fundert i den generelle historiske og dels i den konkrete teaterhistoriske utviklingen. En slik fremstilling løper den risiko at den enkelte fase vil fremstå som mer entydig, og den overgripende utviklingen som mer lineær, enn det er empirisk belegg for. Min hensikt er her å anvende denne inndelingen som et optisk redskap for å gi noen representative øyeblikksbilder av praksiser som aldri var statiske. Jeg vil her skissere teatersituasjonen i Trondhjem 1790-1814 gjennom tre faser og beskrive hva som i særlig grad kjennetegner teateraktiviteten innenfor den enkelte fase. Med fasene som orienteringspunkter vil jeg deretter diskutere noen sentrale aspekter ved teatervirksomheten ut fra avhandlingens overordnede problemstilling.

- 1) 1790-1800. Perioden mellom den franske revolusjon og Napoleonskrigene, med høykonjunktur i Trondhjem. Residensteatrets viktigste periode. Innflytelsen fra en eldre, absolutistisk hoffkultur kom til syne i teatrets organisering, tematiske tendenser og estetiske virkemidler, som ser ut til å kunne knyttes opp mot en aristokratisk orientert kultur i øverste sosiale sjikt. Sosiabilitet og selskapelighet var samtidig en sentral del av konteksten, og både

repertoar og kontekst kan forstås som elementer i en begynnende borgerliggjøring. Dette kommer særlig til uttrykk gjennom virkemidler som forbindes med et følsomhetsideal. Denne dobbeltheten i teateruttrykk og kontekst bidro sammen med trykte omtaler til å utydeliggjøre skillet mellom offentlige og private aspekter ved virksomheten. Det ser imidlertid ut til at preget av representativ offentlighet var på vikende front til fordel for en mer privatisert form for familiær representativitet.

- 2) 1801–1807. Perioden mellom engelskmennenes angrep på København våren 1801 (slaget på Reden) og frem til Danmark-Norges inntreden i stormaktkonflikten etter flåteranet i august 1807. Fortsatt stabil høykonjunktur, med økende militær aktivitet i Trondhjem. Perioden så oppstarten av en ny borgerlig teaterpraksis gjennom Halle-teatret, Det forenede dramatiske Selskab og Det dramatiske Interessentskab/Det offentlige Theater. Samtidig ble estetiske og sosiale praksiser tilknyttet residensteatret delvis videreført. Den formaliserte organiseringen av den borgerlige teatervirksomheten i felleslokaler i byrommet var sammen med den kunstneriske egenaktiviteten trolig identitetsskapende i seg selv. Samtidig bidro de tre borgerlige initiativene til dannelsen av et fast teaterpublikum og til å etablere teatret som en gradvis mer autonom, kommodifisert og delprofesjonalisert kunstform. Både absolutistiske, helstatspatriotiske og borgerliggjørende tematikker og virkemidler ble sirkulert gjennom repertoaret, hvor en ny borgerskikkelse ble avtegnet gjennom et bredt spekter av rolletyper. Det borgerlige teatret åpnet et nytt kulturelt og sosialt rom for utprøving av samværsformer, identiteter og politiske forestillinger.
- 3) 1807–1814. Krigsårene mellom flåteranet og overgivelsen av Norge til Sverige, med ustabil økonomi, politisk isolasjon og nødsår. Den borgerlige teatervirksomheten tiltok etter hvert i omfang, og fikk et tydeligere patriotisk preg. I repertoaret såes også enkelte nasjonalpatriotiske og politisk radikale anslag. Gjennom veldedighetsforestillinger ble dilettantiske og delprofesjonelle aktører også samfunnsaktører. Samtidig ble skillet mellom privat og offentlig teater utfordret. Flere enkeltpersoner tilknyttet teatervirksomheten viste seg også som politiske aktører, og teatrets (halv-)offentlighet kan slik ses i

tilknytning til en politisk offentlighet. De politisk relaterte hendelsene i 1814 var trolig medvirkende til at Det forenede dramatiske Selskab oppfordret til ny borgerlig konsolidering og identitetsdannelse gjennom teatret med utgangspunkt i *byen* og dens relative status. Teatret ble her tiltenkt en ny representativ funksjon som ledd i en synliggjøring av Trondhjem i den nye nasjonalstaten. At dette nye "byteatret" tok utgangspunkt i et privat selskap med begrenset adgang, synliggjør også den borgerlige halv-offentlighetens sentrale sosiale betydning. En større endring i Det dramatiske Interessentskabs interne organisering fant trolig sted på samme tid, og kan ha bidratt til en forskyvning i de to teatrene relative funksjon.

Året 1814 var ikke noe endepunkt for teatervirksomheten i Trondhjem. Årstallet kan like gjerne betraktes som et startpunkt. Prosessen som ble igangsatt våren 1814 ble avgjørende for den nye bygningen i Prinsens gate, som kan feire 200-årsjubileum som Norges eldste teaterhus i 2016. Teatervirksomheten fortsatte i begge de to miljøene også etter våren 1814, og pågikk frem til begynnelsen av 1830-tallet. Samtidig representerer 1814 en tydelig overgang. I Det offentlige Theater kan dette ses gjennom sekretær Bechs forsvinning fra annonsene, en tilsynelatende pause i aktiviteten høstsesongen 1814, og så godt som bare benefiser på nyåret 1815. Samtidig reorganiserte Det forenede dramatiske Selskab virksomheten, satte i gang byggingen av et nytt teater og begynte å spille offentlig kunngjorte forestillinger i Det offentlige Theater inntil det nye teatret sto klart.

En nærmere utforskning av denne overgangsperioden ligger utenfor rammene av denne avhandlingen. Det er imidlertid behov for videre forskning på dette området. Hvorfor ble det for eksempel ikke spilt offentlige forestillinger høsten 1814 - kan dette på noen måte knyttes til den generelle stemningen i byen etter den nedslående avslutningen på Christian Frederiks selvstendighetsprosjekt? Eller la Det forenede dramatiske Selskab simpelthen beslag på teatrets materielle ressurser? Hvilke forskjeller finnes mellom de gamle og de nye lovene i Det forenede dramatiske Selskab, og kan noe utledes herfra om endringer i selvoppfatning og funksjon? Hvordan utviklet forholdet mellom selskapets nye teater og teatret i Lunds gård seg? Skjedde det endringer i repertoaret

etter 1814, og kan disse betraktes i lys av de endrede teaterforholdene og/eller i lys av de endrede politiske betingelsene etter 1814?

25.2. Repertoaret: Tematikk, estetikk, identitet

Det kjente fremførte repertoaret i Trondhjem 1790–1814 spenner over et relativt bredt spekter av 1700- og tidlig 1800-talls europeisk og dansk-norsk dramatik. Repertoaret har i hovedsak tidligere vært kjent, men ikke nærmere studert som del av teatervirksomheten. På dette området representerer denne avhandlingen en ny og bedre fundert forståelse av teatervirksomhetens samfunnsfunksjon.

Av de om lag hundre kjente skuespillene har jeg lagt frem et utvalg som til dels avspeiler bredden i repertoaret og som tematisk og estetisk kan relateres til mitt interessefelt. Majoriteten av stykkene ble i samtiden fremført både på profesjonelle scener og av dilettanter i flere europeiske land. Noen ganske få skuespill er imidlertid dansk-norske eller norske leilighetsstykker med en tematikk som forholder seg eksplisitt til aktuelle historiske og samfunnsmessige forhold, eller som er skrevet (og omskrevet) innenfor en dansk-norsk, norsk eller lokal teaterkontekst. Blant disse hører *Endres og Sigrids Brøllup*, *Republikken paa Øen*, *Høstgildet*, *Kield Stub* og *Fredsfesten*. Enkelte andre skuespill, i utgangspunktet utenlandske og/eller skrevet på et tidligere tidspunkt, kan også relateres til spesifikke historiske, nasjonale eller lokale kontekstuelle forhold på oppsetningstidspunktet. Dette gjelder for eksempel *Den taknemmelige Søn*, *Den politiske Kandestøber*, *Julius von Sassen*, *Korsikanerne*, *Skumlerne* og *Dragedukken*.

På bakgrunn av de foretatte analysene synes det klart at repertoarets tematiske innhold var en viktig bærer av diskurser og forestillinger relatert til politisk, patriotisk og borgerlig identitetsdannelse i den undersøkte perioden. Det er mulig å påvise en overgang i det oppførte repertoaret fra et personifisert og paternalistisk kongelig nærvær i retning av en allmenngjort fremstilling av staten, hvor fyrsteskikkelsen fremtrer mer ustabil. På samme tid rettes den dramatiske interessen mot borgeren som samfunnsaktør og individ. Borgerskikkelsen kommer til syne gjennom et relativt bredt befolkningsmessig spekter som inkluderer den opplysningsinspirerte adelsmannen, den idealiserte bonden og det urbane borgerskapet, fremstilt i form av embetsmanns-

profesjons- eller håndverkerfamilien. Hverken disse overgangene i politisk fokus eller de ulike borgerfremstillingene utgjør noen lineær utvikling; motstridende tendenser og ulike samfunnsforståelser ble sirkulert gjennom store deler av den undersøkte perioden. I de følgende avsnittene vil jeg vise hvordan denne sirkuleringen kom til uttrykk i repertoaret gjennom de tre skisserte fasene.

25.3. Staten: Mellom kongedyrkelse og kritikk

Det riktignok begrensede empiriske grunnlaget i fase 1 viser en orientering mot en absolutistisk og helstatspatriotisk tematikk. Særlig stykkene som er assosiert med teatret på Rotvold rommet eksplisitte, panegyriske referanser til kronen og kongehuset og var preget av festspill-liknende virkemidler og dramaturgi. I *Endres og Sigrids Brøllup* (oppført 1790) ble kongen forstått som landsfader og absolutismen som en garanti for statens og allmennvellets beste. I *Republikken paa Øen* (1793?) var denne garantien tydeligere rettet mot *innbyggernes* beste. Også i soldatdramaene på von Kroghs teater var den kongetro tendensen tydelig, samtidig som en klar orientering mot den borgerlige familien og følsomhetsidealet gjorde deg gjeldende. Skjønt sjanger og kontekst viste en begynnende borgerliggjørende tendens, fremstår privat- og familielivet i fase 1 likevel som borgerlige privilegier avhengig av statens og kongens velvillige beskyttelse.

Den absolutistiske tendensen ble ført videre inn i fase 2, med stykker som *Henrich den Fierdes Jagt* (1803/04) og *Høstgildet* (1804/05). I de første par årene av fase 3 var teateraktiviteten tydelig redusert og omfattet ingen stykker med eksplisitt monarkistisk motiv før *Pagen* og *Fredsfesten* (begge 1810). Disse var samtidig de siste stykkene i den undersøkte perioden med en panegyrisk og/eller monarkistisk hovedform, med unntak av H.C. Knudsens helstatspatriotiske minnefester i 1813. Med utgangspunkt i repertoaret ser det dermed ut til at den kongetro tradisjonen sto sterkest i den første og i begynnelsen av den andre fasen, og over tid viste en nedadgående tendens.

Samtidig som *Fredsfesten* fremsto som lojal mot helstaten, var stykket bærer av en norsk nasjonalpatriotisk tendens. Norgesbegeistring var allerede etablert i repertoaret i fase 1 med *Endres og Sigrids Brøllups* nasjonalhistoriske tema og virkemidler, i noen grad også i *Republikken paa Øen*. I fase 2 dyrket *Høstgildet* de vanlige forestillingene

om norsk tapperhet og kongetrohet, og den norske nasjonalkarakteren fikk også her et særlig scenisk uttrykk. Sammen med det nasjonalhistoriske *Kield Stub* i fase 3 oppfatter jeg likevel *Fredsfesten* som norskpatriotisk “høydepunkt” i repertoaret, både fordi stykkene var lagt til spesifikke norske historiske og samtidige miljø, rommet eksplisitte og implisitte referanser til aktuell politisk virkelighet og refererte hyppig og rosende til det “norske”. I tillegg kommer norsknasjonale sceniske virkemidler (“familiekannen”, sang og folkedans), og at formålet var innsamling av midler til norske matroser. Samtidig demonstrerte begge stykker en politisk åpning mot Sverige og den latente muligheten av en svensk union.

Denne dobbeltoppsetningen er et påfallende signal midtveis i Napoleonskrigene, som kan leses som et ledd i en økende bevissthet om norsk identitet og norske politiske interesser. Iscenesettelsen av det norsk-nasjonale hadde riktignok en marginal plass i periodens repertoar. Det finnes imidlertid også “latente” bidrag til dannelsen av norsk identitet i de kontinentale borgerlige dramaene, som i *Korsikanerne* (det lille lands frihetskamp) og *Skumlerne* (frihetselskeren fra fjellandet). Fremstillingen av det dansk-norske på Trondhjems scener demonstrerer på den ene side hvordan teatervirksomheten støttet opp om statsapparatets helstatspatriotiske prosjekt, samtidig som norsk nasjonalpatriotisme også fikk rom under statspatriotismen vinger.

Jeg oppfatter de absolutistiske eller kongetro stykkene som del av en politisk konservativ eller samfunnsbevarende tendens. Repertoaret rommer også uttrykk for konservative holdninger uten et klart monarkistisk motiv. Både *Den politiske Kandestøber* (oppført 1804, 1814), Ifflands *Gamle og nye Sæder* (1805, 1812) og *Hiertets Forvildelse* (1814) er eksempler på en konservativ tendens som støtter opp under hierarkiske samfunnsmessige strukturer. *Kandestøberen* finner sted i republikken Hamburg, mens i *Hiertets Forvildelse* antydes det at den fjerne fyrsteskikkelsen og hans hoff har en korrupperende virkning. I begge tilfeller ligger løsningen, både for håndverker og adelssønn, i en tilbaketrekning bort fra virksomhet i offentlighetens sfære (hoff, politikk eller byliv) til fordel for et tradisjonsstyrt og produktivt *privatliv*, noe som i seg selv kan betraktes som en borgerliggjøring. I disse stykkene, som ble fremført både i fase 2 og slutten av 3, ligger en kritikk mot “fremskrittet”. I *Hiertets Forvildelse* fremføres samtidig en implisitt kritikk mot det

etablerte regimet, hvor løsningen paradoksalt nok har et rosseauisk preg; en tilbaketrekning til det moralsk sunne, enkle landlivet. Den samme løsningen på mer apolitiske livsproblemer finnes i *Pebersvendene* (oppført 1804, 1805, 1813).

I fase 3 fikk publikum se det tragiske utfallet når den edle og politisk progressive helten i *Julius von Sassen* (1810) ikke trekker seg tilbake fra offentligheten og politikken, men forblir lojal mot staten og den eneveldige fyrsten. Sørgepjellet har en opplysningsorientert, progressiv tendens, og kan oppfattes som kritikk mot det som ble oppfattet som reaksjonære samfunnsstrukturer. To tilfeller av latent regime- eller systemkritikk finnes ellers i de to dansk-norske syngespillene *Indtoget* og *Dragedukken* (våren 1812). Heibergs *Indtoget* kan nok forstås som en latterliggjøring av småborgerlige pretensjoner (som hans *De Vonner og Vanner*, oppført 1807), på linje med *Kandestøberen*. På bakgrunn av Heibergs øvrige forfatterskap og påfølgende landsforvisning kan stykket imidlertid også ses som et harselerende oppgjør med dyrkelsen av standspersoner og dermed av rangssamfunnet. Heibergs kritikk hadde i andre tekster et tydelig sosialt tilsnitt. De Falsens *Dragedukken* tydeliggjorde småkårsfolks brutale livsbetingelser, og bare komedie- eller farseformen kamuflerte stykkets tragiske potensial. Det er vanskelig å konkludere med at det lå en politisk strategi bak programmeringen av disse stykkene, men den generelle situasjonen under oppsetningene i 1812, sammen med den felles sjangertilhørigheten, gjør at jeg velger å se dem på bakgrunn av den nedadgående tendensen for systemlojale, absolutistiske og panegyriske syngestykker, som et slags “motsatt” uttrykk. Den prekære forsynings situasjonen i spilleåret 1812/13 kan også ha bidratt til å føre resepsjonen av et systemlojalt, men sammensatt stykke som *Embedsiver* (1812) i en mer regimekritisk retning.

Den tendensmessige overgangen fra absolutisme til borgerliggjøring i teaterrepertoaret fant som nevnt ikke sted i form av en lineær utvikling. Så ideologisk markante og forskjellige stykker som *Pagen*, *Borgerlykke*, *Kield Stub*, *Fredsfesten* og *Julius von Sassen* ble for eksempel alle oppført i løpet av en periode på fire måneder våren 1810. De konservativt orienterte stykkene *Den politiske Kandestøber* og *Hiertets Forvildelse* ble begge oppført våren 1814, mens det “progressive” *Elskøvs Barn* sto på plakaten alt i januar 1805, i samme sesong som *Høstgildet*. Snarere enn å påvise en

fremadskridende utvikling, viser mitt utvalg av skuespill hvordan sentrale tematikker i det undersøkte tidsrommet ble utdypet over tid gjennom en prosess hvor den enkelte forestilling kan ha påvirket resepsjonen av både etterfølgende og forutgående produksjoner. Denne virkningen ble trolig forsterket av at flere skuespill ble satt opp gjentatte ganger i løpet av perioden.

25.4. Borgeren: Frihet til å velge

Alternativet til en statsform sentrert rundt kongens person fremstår i teaterrepertoaret som en statsadministrasjon av aktivt virkende embetsmenn. I fase 1 er disse i utgangspunktet soldater og personlig knyttet til kongen som undersåtter. Den borgerlige embetsmannens vei og stilling i samfunnet fikk flere ulike gestaltninger i fase 2 og 3, som i *Skumlerne* (1806, 1811), *Epigrammet* (1807, 1813), *Kield Stub* (1810) og *Embedsiver* (1810?, 1812). Disse representerte et annet aspekt av borgerlig identitetsdannelse, “privatborgerens” komplement; den patriotiske *samfunns*borgeren eller *citoyen*, i spennet mellom offentlig plikt og privat familieliv. Når fyrsten av ulike grunner er fraværende, må borgerne i disse stykkene selv ta ansvaret både for samfunnets lykke og egen livsskjebne. Dermed demonstrerte disse dramaene også det moderne livets ytre og indre press på borgeren som individ.

Løsningen kunne være å finne borte fra byens mas og kjas, i landboerens eller bondens rike. I repertoaret rommet fremstillingen av bondeskikkelsen til dels store variasjoner. Både i fase 1 og 3 viste *Den taknemmelige Søn* (1794, 1809) den lojale, enkle bonde-undersåtten som trofast blir i sin stand, mens neste generasjon avanserer sosialt. I stykkene jeg har valgt å analysere er bønder og landboere generelt fremstilt med stor grad av borgerlig dannelse. Samtidig forvalter de enkel likefremhet og lojalitet som et borgerlig forbilde. Denne landboertypen finnes det flere eksempler på i fase 2 og 3, som i *Henrich den Fierdes Jagt*, *Høstgildet*, *Fredsfesten* og *Pebersvendene* (1804, 1805, 1813). Den frie norske bonden var et særlig ideal. I den undersøkte perioden har han likevel et kort scenisk liv, begrenset til *Høstgildet* og *Fredsfesten*. Samtidig ble bildet av “bondetampen” stadig sirkulert, som Jeremias i *Besøget* (1804, 1806).

At den idealiserte bonden også var et borgerlig ideal demonstrerer at repertoaret ikke ga et entydig bilde av borgerskikkelsen. Snarere bidro teatret til et mangfoldig og nyanserikt bilde av en fremvoksende samfunnsgruppe og -skikkelse. Borgeren kan være adelsmann, embetsmann, militær, profesjonsutøver, kjøpmann eller håndverker. Eller han kan *bli* det. I fase 2 og 3 tematiseres hyppig ulike oppdragelsesprinsipper og deres virkning på dannelsen av borgerens karakter. Som voksen må og kan borgeren likevel ta ansvar for egne valg. Slik arkitekten Peter Dalstrøm velger seg bondeyrket i *Pebersvendene*, velger brødrene Wollrad i *Borgerlykke* et fritt og muntert liv som håndverkere. Der Amalia i *Republikken* er bundet av sin adelsstand, velger far og datter Wildenhain i *Elskøvs Barn* fritt mesalliansen som uttrykk for sin moralske og følelsesmessige overbevisning.

Innbakt i den borgerlige subjektiveringsprosessen lå i utgangspunktet en disiplinierende funksjon: Bevisstgjøring av borgeren og utviklingen av borgerlige dyder var et ledd i å gjøre borgeren til et nyttig samfunnsmedlem. I repertoaret i fase 2 og 3 spores imidlertid en utvikling hvor disse dydenes belønning er individuell lykke og friheten til å ta selvstendige livsvalg. Dermed blir borgerlighet og borgerdyd ikke bare et middel for å nå et mål, men et mål i seg selv. Borgerlighet blir sin egen belønning i form av borgerlykke. I denne prosessen blir *selvfølelse*, slik den formuleres av madam Rosen i *Embedsiver* og demonstreres av Sophie i *Udstyret* (1805, 1811), borgerens sanne formue. Når Felix i *Korsikanerne* og Wilhelmine i *Elskøvs Barn* slår fast sitt moralske likeverd med sine adelige motparter ved å oppvise tilsvarende stolthet og integritet, demonstrerer de samtidig individets evne til egen frigjøring. Slik kommer borgerliggjøringens politiske potensial til syne. Borgerens mulighet til å overskride gamle standsgrenser fikk sitt kanskje tydeligste uttrykk i mesallianse-motivet. I sine ulike varianter kunne dette motivet fungere både som et redskap for sosial grenseoverskridelse og politisk kritikk.

Muligheten for å ta selvstendige moralske valg var betinget av en opplyst livsforståelse og ervervelsen av borgerlige friheter. Her ligger grunnlaget for et *universalisert* borgerlig ideal som stilte adelsmannen overfor moralske krav uten hensyn til standsprivilegier, og som kunne gjøre en håndverkerdatter til "bedre Adel" enn hennes skjødesløse forfører. Endrede økonomiske grunnbetingelser bidro også til å styrke

borgernes sosiale stilling og handlingsrom på bekostning av den gamle overklassen, slik det for eksempel uttrykkes i *Borgerlykke*. Dermed blir det borgerlige prosjektet i teaterrepertoaret uvilkårlig også et demokratiserende prosjekt. Muligheten til selv å velge livsvei fremstår som en viktig konstituerende del av det nye borgeridealet, uavhengig av om valget er revolusjonært eller tradisjonalistisk. Slik sett finnes det ingen vei tilbake til føydalsamfunnet.

25.5. Iscenesettelse: Dekorasjon, “direksjon”, drakt

Kildene til visuelle og spilletekniske sider ved teaterpraksisen i Trondhjem 1790–1814 er begrensede. Noen få avisomtaler og dagbok- og reisebeskrivelser nevner slike aspekter. I tillegg kommer sceneanvisningene, som jeg har forstått som viktige premissleggere for iscenesettelsesarbeidet og som en indikasjon både på hvordan enkeltforestillinger *kan* ha artet seg og på generelle konvensjoner i perioden. Iscenesettelse er et område som ikke har vært berørt av foreliggende fremstillinger av feltet. Mitt arbeid med Trondhjems tidlige teaterhistorie representerer dermed ny innsikt i hvordan oppsetningene kan ha artet seg og hva dette kan si om forestillingenes estetiske og samfunnsmessige funksjon.

I avhandlingens del II har jeg vist hvordan scenepraksisen i fase 1 både gjennom teknologiske virkemidler og kontekst var forbundet med praksiser fra en absoluttistisk fundert hoffkultur med representativ funksjon. Særlig påfallende er de ikke-sannsynlige allegoriske elementene og den festspillpregede dramaturgien, samt innslagene av norsk-nasjonale overnaturlige elementer. Festspillpregede og panegyriske uttrykk ble i noen grad videreført i teatret i fase 2, men uten allegoriske, magiske og ikke-sannsynlige elementer (*Høstgildet*). Statspatriotisk-representative sceniske virkemidler er ikke beskrevet i teatret igjen før i forbindelse med H.C. Knudsens minnefester. Disse skiller seg imidlertid fra 1790-tallets allegori, både gjennom vekten på sentimental virkemiddelbruk og fokuset på borgerlig egeninnsats.

Både repertoaret og andre tilgjengelige kilder tyder på at *det sentimentale* var et sentralt element i Trondhjems praksis allerede i fase 1, slik de Jong beskriver publikums bevegelse under *General Schlenzheim og hans Familie*. Den sentimentale stilen gjenfinnes både i det nasjonal- og helstatspatriotiske uttrykket og i det borgerlige

drama, og må forstås på bakgrunn av synet på følsomhet som en forutsetning for moralsk dømmekraft og patriotisk sinnelag. Det sentimentale i teatret kom til uttrykk gjennom intrige, figurkonstellasjoner og replikker. Men sceneanvisningene var også en viktig faktor som både ga informasjon om rollefigurenes indre motivasjon, følelsesuttrykk, gestikk, mimikk og samspill. Om den enkelte anvisning ikke alltid ble fulgt til punkt og prikke, utgjør de samlet et uttrykk for spillekonvensjoner og stilidealer. Særlig har jeg pekt på betydningen av kroppslige handlinger, dels i form av performative gester som etablerte eller endret relasjonene mellom rollefigurene, og dels i form av kroppsliggjorte følelsesuttrykk som besvimelser, omfavnelser, gråt, knefall og så videre. De siste må ses i sammenheng med den teaterhistoriske utviklingen mot et naturlig eller naturliknende ideal som skulle gi inntrykk av spontane, individuelle følelsesuttrykk, i motsetning til en tidligere konvensjonalisert spillestil som i større grad var basert på affektspill og deklamasjon. Denne utviklingen i spillestil var ledsaget og understøttet av markante og identitetsbærende endringer i motedrakten. En revolusjonært og klassisk inspirert stil preget av enklere, mer funksjonelle klesplagg, frisyre og sko understreket fremveksten av et universalisert borgerlig ideal og muliggjorde trolig et fysisk friere og mer individualisert spill.

Både i fase 2 og 3 finner vi eksempler på en sentimental eller nesten lidenskapelig tilknytning mellom konge (eller prins) og undersått (*Høstgildet* og *Fredsfesten*). Over tid ble den monarkistiske orienteringen likevel nedtonet. Den ømme landsfaderen ble forskjøvet til fordel for *familiefaren*, en av repertoarets mest typiske figurer, som gjorde seg gjeldende på scenen allerede i fase 1. I fase 2 og 3 ses denne figurtypen for eksempel i *Henrich den Fierdes Jagt*, *Korsikanerne*, *Pebersvendene*, *Besøget*, *Elskøvs Barn*, *Embedsiver*, *Kield Stub* og *Hiertets Forvildelse*. Jeg har i del II pekt på hvordan det nye fokuset på den intimt knyttede familien fikk uttrykk i bruken av interiørdekorasjoner som etablerte miljøer og situasjoner som et borgerlig publikum kunne kjenne seg igjen i, uavhengig av om scenen fant sted i en bondestue, et embetsmannshjem eller et slott. Denne type scenedekorasjon kan settes i forbindelse med en privat, borgerlig livssfære preget av gemyttlig passiar over frokosten, lek med barna eller hjemmekoselige lesestunder med bøker og aviser. Slik medvirket teatrets iscenesettelser til en generell identifikasjon mellom det borgerlige publikum og rollefigurene på scenen.

Samtidig som den lykkelige familien ble idealisert som samfunnets moralske og økonomiske byggestein, lå mye av identifikasjonen i at den også ble hyppig *problematisert* i det borgerlige drama. Både relasjonen mellom foreldre og barn og mellom ektefeller var gjenstand for forhandlinger og reetableringer. Slik bidro repertoaret til å synliggjøre de spenninger som oppsto mellom samfunnets idealer og individets ønsker og lengsler. Jeg har pekt på hvordan den stemningsfulle *hagescenen* ser ut til å ha tjent en særlig funksjon som et liminalt rom, en egen, fristilt dimensjon mellom offentlighet og konvensjonalisert privatliv, begge sfærer preget av regler for sømmelig og akseptabel atferd. I hagen kunne de innerste, forbudte følelser og impulser få et midlertidig utløp. I fase 1 er det ingen kjente skuespill som rommer hagescener, her foregår spillet enten utendørs i et "offentlig" rom eller i et avgrenset interiør. I fase 2 og 3 finner vi imidlertid mange hagescener av tilsvarende type som i *Korsikanerne*, *Pebersvendene*, *Besøget*, *Udstyret* og *Epigrammet*. Gjennom hagescenene bidro teatervirksomheten på begynnelsen av 1800-tallet til å etablere et *følsomhetens rom* som på en gang tilkjennega at det fantes livsområder det borgerlige velorganiserte samfunn ikke egentlig kunne håndtere og som utforsket og bearbejdet disse grenseområdene i dramatisk form.

25.6. Organisasjon og samfunn: Politikk, poetikk, praksis

Tidligere fremstillinger av Trondhjems teaterhistorie har gjerne tatt utgangspunkt i en forståelse av samfunnet som delt i sosiale lag eller klasser, og vektlagt teatrets funksjon som et bidrag til sosial ekskludering eller avgrensning. Teatervirksomheten er blitt forstått som ledd i to parallelle, men atskilte tradisjoner; på den ene siden en åpen og allment tilgjengelig, offentlig virksomhet drevet av byens håndverkere, på den andre siden et lukket, privat dilettantteater forbeholdt det øverste sosiale sjiktet. Teatrets funksjon i perioden har likevel bare i mindre grad vært undersøkt og diskutert i forhold til de ulike samfunnsgruppene og deres forhold til hverandre. Denne avhandlingen representerer et forsøk på en slik undersøkelse, for å skape ny innsikt i teaterpraksisens rolle i et samfunn i sosial og politisk endring. Avhandlingen viser at virksomheten på de ulike teaterarenaene i Trondhjem neppe kan oppfattes som gjensidig utelukkende eller som funksjonelle motpoler. Teatervirksomheten(e) var snarere medvirkende faktorer i en pågående diskurs om etableringen av forholdet

mellom ulike samfunnsgrupper, som også var politisk preget. Både repertoaret og de forskjellige praksisene forbundet med teaterdriften var del av denne diskursen.

Gjennom repertoaret ble politiske og sosiale forhold belyst og gestaltet. I fase 1 fremstilte Johan Nordahl Bruns dramatikken adelsstanden som et ukrenkelig ledd i et system preget av *l'ancien régime*. I fase 2 og 3 er det vanskeligere å trekke opp entydige politiske føringer eller skillelinjer ut fra repertoaret, men politiske og samfunnsmessige spørsmål, ikke minst knyttet til forholdet mellom stendene, ble jevnlig tematisert. Mens bønder og konger gjennomgående ble idealisert, ble adel og borgere fremstilt mer variert. Slik håndverkere kunne latterliggjøres eller idealiseres, kunne adelens representanter både opphøydes, parodieres og demoniseres, som henholdsvis patriotisk borger, fordomsfull bakstrever og kynisk forfører. Dette var ikke bare et spørsmål om individualiserte rolletyper, men også et uttrykk for pågående politiske markeringer standsgrupper imellom, delvis knyttet til politiske grunnsyn mellom absolutisme og republikanske idéer.

Den franske revolusjon hadde bidratt til en underliggende politisk spenning mellom ulike samfunnsgrupper, også i Trondhjem. Disse kom bl.a. direkte til uttrykk gjennom striden om småborgernes supplikk til kongen i 1797. Malthus skrev fra Trondhjem to år senere at bøndene nå forholdt seg rolige, men at situasjonen hadde vært usikker de første årene etter revolusjonen. Striden mellom innfødte, borgerlige embetsmenn og tysk adel ved hoffet i København var neppe ukjent i provinsen. De sosiale spenningene som skildres i repertoaret hadde altså sine reelle motstykker. Teatret inngikk slik i en generell sirkulering av politisk ladede oppfatninger knyttet til pågående forhandlinger mellom ulike samfunnsgrupper, som ledd i en subjektiverende borgerliggjørende prosess med relativt bredt sosialt nedslag.

Ulike aspekter ved den praktiske teatervirksomheten kan betraktes som et bidrag til denne prosessen. Et eksempel på dette er teatrets fysiske lokaler. I den første fasen fant den dokumenterte teatervirksomheten sted i private residenser; bygninger som ble brukt både til representative og selskapelige formål og som materielt og sosialt sto i en særstilling i byen. De medvirkende og publikum inngikk i en sosiabel relasjon som vertskap og gjester. Samtidig som den rene "privatisme"-forståelsen må

problematiseres, synes det intime “venneselskapet” å ha lagt klare klare premisser for virksomheten.

I løpet av fase 2 ble teater etablert i byrommet i form av særskilt innredede lokaler, hvor alle impliserte hadde adgang på relativt like vilkår. Teatret i Halle-gården står her i en mellomposisjon som forbundet med et håndverkermiljø, men innredet i en privateid gård og trolig drevet som en form for lukket selskap. Mer forskning gjenstår for å se om det er mulig å si noe mer utfyllende om dette teatrets drift og sosiale funksjon. Opprettelsen av faste teaterorganisasjoner med egne lokaler og relativt regelmessig drift i Lohrmanns gård og Daniel Lunds gård bidro til å etablere et teaterpublikum som en viktig del av en opinionsdannende offentlighet. Muligheten til å ta del i teatervirksomheten på egne premisser – som medlemmer eller abonnenter i stedet for som inviterte gjester – bidro til borgerliggjøring og en begynnende demokratisering av teatervirksomheten.

Mens virksomheten i residensteatret trolig først og fremst ble regulert gjennom uformelle sosiale dynamikker knyttet til de medvirkendes sosiale status og roller, utarbeidet både Det dramatiske Interessentskab og Det forenede dramatiske Selskab formaliserte prosedyrer for sine aktiviteter. For interessentskapet kjenner vi primært til reguleringen av publikumsadgang og -atferd, og for selskapet det interne lovverket som regulerte de fleste sider ved virksomheten. Denne reguleringen av både publikummere og selskapsaktører bidro trolig til en subjektiveringsprosess som både var disiplinerende og samtidig ga øvelse i omgang og atferd i det offentlige rom.

25.7. Offentlighet, relasjoner og skiller i Trondhjems borgerlige teater

Det forenede dramatiske Selskab er blitt forstått som et ledd i en lukket, “forfinet” dilettantradisjon med formål om uforpliktende og dannet morskap blant bekjente i samme samfunnsklasse. Lovene bekrefter langt på vei at sosiale silingsmekanismer var i virksomhet. Ikke desto mindre kan selskapet, i likhet med andre borgerlige institusjoner og foreninger, regnes som del av en borgerlig offentlighet eller halv-offentlighet som utgjorde en viktig arena for kulturell og politisk meningsutveksling, identitetsdannelse, og øvelse i offentlig fremtreden og borgerlige demokratiske praksiser.

Når Det forenede dramatiske Selskab i løpet av fase 3 inntok en mer aktiv rolle i byens liv også utad, kan dette delvis forstås på bakgrunn av denne “øvelsesvirksomheten”. Det kan diskuteres hvor stort spranget var mellom selskapets halvoffentlighet og en offentlighet som inkluderte alle betalende publikummere. Likevel er endringen i selskapets funksjon etter min mening signifikant. Initiativet i 1814 til en fornyet virksomhet skjedde få måneder etter at sentralt plasserte representanter for borgerskapet – mange av dem tilknyttet de to teatervirksomhetene – grep øyeblikket og ville heve røsten mot Christian Frederiks angivelige planer om å la seg utrope til norsk enevoldskonge. Dermed synliggjorde de også sitt potensial som politiske aktører. Det uttrykte siktemålet med det forespeilte nye teatret var imidlertid først og fremst lokalpatriotisk.

Det offentlige Theaters regulære abonnementspublikum antas delvis å ha tilhørt det samme sosiale sjiktet som Det forenede dramatiske Selskab sprang ut fra. Interessentskapets annonsepraksis de første årene viser at dette publikummet måtte opplyses om praktiske og sosiale regler for atferd i teatret, som dermed i dobbelt forstand ble en dannelsesinstitusjon. Ordlyden i enkelte annonser tyder på at publikum også gjorde sine oppfatninger kjent overfor direksjonen, slik at forhandlingen om regler og atferd til dels var en toveisprosess. En oppfatning om Det offentlige Theater som et teater mange hadde tilgang til, bekreftes et stykke på vei av at generalprøvene ble spesielt rettet inn mot tjenere og barn. I tillegg til at skuespillerne tilhørte småborgerskapet, kan dette betraktes som et bidrag til en begynnende demokratisering av teatret. Imidlertid demonstrerer ordningen også at “allmuen”, som tjenerne tilhørte, ikke var del av det regulære publikummet, og at direksjonen neppe hadde intensjoner om å reformere samfunnets sosiale lagdeling. Det var altså snakk om en demokratisering med klare begrensninger.

Var driften av Det offentlige Theater fullstendig atskilt fra miljøet og aktiviteten i Det forenede dramatiske Selskab, slik det tidligere har vært hevdet? Personallistoriske forhold tyder på at skillelinjene ikke var hugget i stein. Blant dem som er forbundet med begge institusjoner er den yngre Mons Lie, som både var publikum ved selskapets generalprøver og samtidig sto på scenen i Det offentlige Theater, interessentskapets direktører Blom, Lie og Bech, som også skal ha vært selskapsmedlemmer, og

ekteparet Ericha Rotvold og Jonas Smidt, som ser ut til å ha opptrådt både offentlig og i Det forenede dramatiske Selskab. Det offentlige Theaters orkester rommet ifølge Hornemann også diletantmusikere som til dels var medlemmer i Det forenede dramatiske Selskab. For øvrig er bare ett eksempel på en “kollisjon” mellom de to organisasjonenes forestillingsdatoer i perioden kjent.¹ Avviklingen av Det dramatiske Interessentskabs virksomhet etter 1814 virker å ha skjedd i korrelasjon med Det forenede dramatiske Selskabs reorganisering og byggeprosess, og selskapets utstrakte bruk av teatret i Lunds gård viser også at samarbeidsstrukturer var blitt etablert over tid. Selv om driften var separat, må vi altså ta høyde for at det også eksisterte visse relasjoner virksomhetene imellom.

Det er behov for mer forskning på de 20 år med teaterdrift i Daniel Lunds teater som fulgte etter Bechs avgang i 1814. Et mer inngående studium av de ulike aktørene innen det teaterrelaterte håndverkermiljøet vil trolig kunne utdype vår forståelse av virksomheten. En systematisk gjennomgang av skuespillene i Selmers boksamling som kan knyttes til Det forenede dramatiske Selskab og Det offentlige Theaters oppsetninger kan muligens bidra til å kaste lys over hvilke litterære ressurser de to foretakene disponerte over, hver for seg eller sammen. En teknisk undersøkelse av rolleheftene med tanke på en mer presis datering, ville trolig også vært et viktig bidrag til å øke deres kildeverdi.

25.8. Egenaktivitet og identitet – fra grevens gård til Prinsens gate

Tidligere fremstillinger av Trondhjems tidlige teaterhistorie har bare i begrenset grad vektlagt den betydning den dramatiske egenaktiviteten hadde for utøvernes selvforståelse. Jeg har i denne avhandlingen belyst både dilettantteatret og den delprofesjonelle virksomheten gjennom en vektlegging av teatrets estetiske og organisatoriske virksomhet på bakgrunn av aktørenes historiske og samfunnsmessige kontekst. Dette har bidratt til en ny og mer nyansert forståelse av teateraktivitetens identitetsskapende betydning.

¹ *Syv tusende Rigsdaler* og *Den politiske Kandestøber* ser begge ut til å ha vært fremført den 6. januar 1814. Se avsnitt 16.4.2.

Et viktig element for forståelsen av dilettantteatret er dets situerte resepsjon, forstått som at teateruttrykket ble relatert til den spesifikke sosiale og materielle konteksten og til de medvirkendes identitet. Et viktig moment i den situerte resepsjonen er tendensen til å identifisere rollefigur med dilettantaktørens sosiale *persona*, slik at rollen ble forstått som en del av dennes selvframstilling. Jeg har pekt på hvordan dette kom til uttrykk i residensteatrets fase 1 og senere, gjennom tilfeller hvor det fant sted en fordobling av rollefigur og -innehaver gjennom navnelikhet eller sosiale paralleller. Denne funksjonen var trolig medvirkende i residensteatrets bevegelse mellom en offentlig og en mer familiært orientert representativitet. Det steds- og kontekstspesifikke var trolig av særlig stor betydning for residensteatrets resepsjon. Denne funksjonen kan ha blitt mindre sentral idet teater ble en regelmessig forekommende borgerlig aktivitet i felles lokaler.

Både i fase 2 og 3 lå imidlertid forholdene stadig til rette for at teatervirksomheten delvis ble forstått ut fra publikums kjennskap til de medvirkendes identitet, både innad i Det forenede dramatiske Selskab og under offentlige forestillinger hvor de opptredende var hjemmehørende i Trondhjem. Erika Fischer-Lichte fremhever teatret som et sted der identitet oppstår idet publikummeren ser seg selv gjennom den andre. I Det forenede dramatiske Selskab, hvor opptredende og publikummere tilhørte samme sosiale gruppe, kan konstitueringen av identitet ha blitt styrket både gjennom det sosiale fellesskapet innen selskapet og gjennom den sceniske egenaktiviteten. Det å fysisk utføre handlinger og uttale replikker på scenen innebar en kroppslig aktivisering med et transformativt potensial. Når medlemmene i selskapet iakttok hverandre i rollen som "borgere" på scenen, var det i dobbelt forstand seg selv de spilte og seg selv de så.

Også i Det offentlige Theater sto det i dobbelt forstand borgere på scenen, men trolig uten samme grad av sosial identitet mellom skuespillere og publikum. Likevel var Trondhjem en kulturkrets av begrenset størrelse, hvor mange trolig dro kjensel på hverandre som sosiale individer på tvers av rampen. Den forsterkede patriotismen under krigsårene, som i større grad enn tidligere trakk veksler på standoverskridende idealer og gryende nasjonalisme som overgripende fellesskap, kan ha styrket en form for fellesskap i teatret, men denne tanken bør neppe overdrives.

Den australske litteraturforskeren Gillian Russell skriver om hvordan det småborgerlige håndverkerteatret i England på 1700- og det tidlige 1800-tallet (*spouting clubs*) ble oppfattet som en trussel mot den bestående samfunnsorden gjennom teatrets mulighet til selv-transformasjon og sosial overskridelse.² Ut fra den foreliggende empirien er det vanskelig å si noe bastant om hvilken eventuell subjektiverende – eller transformerende – virkning teaterkarriéren kan ha hatt på skuespillerne i Det offentlige Theater. Anslagene til en politisk bevisstgjøring blant småborgerne som kan anes på 1790-tallet later ikke til å ha blitt videreført. Til tross for de eligeres bange anelser ble ikke håndverkerne i Trondhjem revolusjonære. Som skuespillere var de imidlertid et lokalt ledd i en bredere borgerlig identitetsdannelse, som en av mange prosesser som bidro til at mange av dem ble stemmeberettigede politiske subjekter i 1814.

Teatervirksomheten blant innbyggerne i Trondhjem bidro i perioden 1790–1814 til å sirkulere tematikker og forestillinger knyttet til sentrale diskurser i spenningen mellom et svinnende absolutistisk verdensbilde og en opplysningsinspirert orientering mot borgerskikkelsen og borgerfamilien som samfunnets byggesteiner. Det sceniske uttrykksregisteret beveget seg fra klassisistiske og festspill-pregede strukturer i retning av et naturliggjort og sentimentalt scenisk ideal som skapte følelsesmessig identifikasjon hos publikum. Teatervirksomheten beveget seg fra leilighetsvis, selskapelig betinget organisering i retning av faste, gjennomregulerte og til dels demokratisk funderte strukturer som i seg selv utgjorde en borgerliggjørende tendens. I skjæringspunktet mellom privat sosiabel kultur og en delvis offentlig teaterkultur bidro de diletantiske og delprofesjonelle teatervirksomhetene til å skape et nytt rom i samfunnet, både i form av en sosial sfære og fysiske lokaliteter. Her ble kunsten et livsområde og en praksis der borgerne både kunne øve på og utøve sin egen selvframstilling og selvforståelse.

På et avgjørende tidspunkt førte den borgerlige subjektiveringsprosessen til et ønske om å markere byens posisjon i den nye nasjonalstaten gjennom teatret som et institusjonalisert representativt uttrykk. De materielle sporene av denne markeringen, teaterscenen fra 1816, utgjør stadig et sentralt element i byens kulturelle rammeverk og

² Gillian Russell, "Private theatricals" i *The Cambridge Companion to British Theatre, 1730–1830*, red. Jane Moody og Daniel O'Quinn (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 200.

er samtidig en påminnelse om at de identitetsdannende prosessene fra mer enn to hundre år tilbake fortsatt konstituerer viktige aspekter av vår moderne selvforståelse. Det store bygningskomplekset som utgjør Trøndelag Teater strekker seg i dag over det kvartalet som en gang ble utgjort av Lohrmanns gård og Det forenede dramatiske Selskabs teater. Glass, stein og stål har omfavnet og tatt opp i seg den lille teatersalongen fra attenhundretallets begynnelse og jugend-fasaden med teatrets muser. Bygget er på sett og vis vårt svar gjennom tiden, tilbake til de for lengst døde teateraktørens stillferdige "Vi var her":

Vi vet det.

Vedlegg 1: Teaterhendelser

Kronologisk oversikt over omtalte teaterhendelser i perioden 1790–1814, inkludert hele Det forenede dramatiske Selskabs kartlagte repertoar. For en full oversikt over repertoaret i Det offentlige Theater i perioden, se Liv Jensson: *Teaterliv i Trondhjem 1800–1835*, 230–238.

1790–1798

Dato, sted, aktører	Dramatiker, tittel, utgitt Da-No	Kommentar
Medio april 1790 Rotvold Gaard Fam. von Schmettow	Ukjent pantomime Hyllingsdikt “Frie Stancer”	Komisk
22. sept. 1790 Rotvold Gaard Fam. von Schmettow	Johan Nordahl Brun: <i>Endre og Sigrids Brøllup</i> , 1791	Nasjonalt syngespill i 3 akter Allegorisk kongehyllest
22. sept. 1790 Rotvold Gaard Fam. von Schmettow	“et norsk Bondegjæstebud” Ukjent	Nasjonalt syngespill i 1 akt med dans
Medio desember 1791 Rotvold Gaard Fam. von Schmettow	Ukjent forestilling	Muffe forbyttet
28. jan. 1793 Rotvold Gaard? Fam. von Schmettow?	Johan Nordahl Brun: <i>Republikken paa Øen</i> , 1793	Skuespill i 5 akter Politisk satire og kongehyllest
29. jan. 1794 Mølmannsgården Fam. von Schmettow	Leilighetsballett	Danset av åtte par
30. april 1794 Schøllergården Fam. von Krogh	Johann Jakob Engel: <i>Den taknemmelige Søn</i> , 1776 Epilog	Komedie i 1 akt Soldatdrama Også oppført Det off. Th. 1809
Vinteren 1795/96 Schøllergården Fam. von Krogh	Christian Heinrich Spiess: <i>General Schlenzheim og hans Familie</i> , 1788 Etterspill med dans	Skuespill i 4 akter Soldatdrama Tre fremføringer
12. des. 1796 Schøllergården Fam. von Krogh	Ukjent forestilling Epilog	Stiftamtmann Moltkes ankomst
12. des. 1798 Schøllergården Fam. von Krogh	Ukjent forestilling	Hatt gjenglemte

1803 - 1805

Høsten 1803 Lohrmannsgården Det for. dram. Selskab	Charles Collé: <i>Henrich den Fierdes Jagt</i> 1775	Komedie i 3 akter Første kjente forestilling i Det forenede dramatiske Selskab
14., 16. des. 1803 Det offentlige Theater	August von Kotzebue: <i>Korsikanerne</i> , 1800	Skuespill i 4 akter Borgerlig drama Åpningsforestilling Det off. Th.
Vinteren 1803/04 Lohrmannsgården Det for. dram. Selskab	Friedrich Ludwig Schröder: <i>Fændriken eller den falske Mistanke</i> , 1800	Lystspill i 3 akter Strömbergs navn på rollehefte
15. feb. 1804 Det offentlige Theater (Ekteparet) Strömberg Benefise	<i>Samor og Zulime, eller: Kjerlighedens Tempel</i> og Louis F.A. Dorvigny: <i>De syv Forklædninger, eller: Den narrede Theaterdirectrice</i> , 1787	Divertissement m dans i 1 akt Skuespill i 1 akt Proverbstykke
23., 24. feb. 1804 Det offentlige Theater	Ludvig Holberg: <i>Den politiske Kandestøber</i> , 1723	Komedie i 5 akter Også oppført Det off. Th. 1814
22., 23. mai 1804 Det offentlige Theater	August Wilhelm Iffland: (overs. Enevold de Falsen) <i>Pebersvendene eller Høehøsten</i> , 1798	Komedie i 4 akter Borgerlig drama Også oppført Det off. Th. 1805, 1813
29., 30. nov. 1804 Det offentlige Theater	Thomas Thaarup: <i>Høstgildet</i> , 1790, 1791, 1793	Syngespill i 1 akt Kongehyllest Også oppført Det off. Th. 1805
20., 21. des. 1804 Det offentlige Theater	August von Kotzebue: <i>Besøget eller Lyst til at glimre</i> , 1800	Komedie i 4 akter Borgerlig drama Også oppført Det off. Th. 1806
9., 10., 11. jan. 1805 Det offentlige Theater	August Wilhelm Iffland: (overs. Enevold de Falsen) <i>Pebersvendene eller Høehøsten</i> , 1798	Komedie i 4 akter Borgerlig drama Også oppført Det off. Th. 1804, 1813
31. jan., 1. feb. 1805 Det offentlige Theater Ekteparet Sternberg	August von Kotzebue: <i>Elskops barn</i> , 1791	Skuespill i 5 akter Borgerlig drama Også oppført Det off. Th. 1813
4., 5. april 1805 Det offentlige Theater	Balthasar Bang: <i>Den overvundne Stolthed</i> , 1799	Skuespill i 4 akter Borgerlig drama
1., 2., 3. mai 1805 Det offentlige Theater	August Wilhelm Iffland: <i>Udstyret</i> , 1798	Skuespill i 5 akter Borgerlig drama Også oppført Det off. Th. 1811 Det for. dram. Selskab 1815
17., 18., 24. mai 1805 Det offentlige Theater	Thomas Thaarup: <i>Høstgildet</i> , 1790, 1791, 1793	Syngespill i 1 akt Kongehyllest Også oppført Det off. Th. 1804

1806 - 1809

9., 10. jan. 1806 Det offentlige Theater	August von Kotzebue: <i>Besøget eller Lyst til at glimre</i> , 1800	Komedie i 4 akter Borgerlig drama Også oppført Det off. Th. 1804
20., 21. feb. 1806 Det offentlige Theater	August von Kotzebue: <i>Skumlerne</i> , 1797	Skuespill i 5 akter Borgerlig drama Også oppført Det off. Th. 1811 Det for. dram. Selskab før 1810
6., 8., 9. jan. 1807 Det offentlige Theater	August von Kotzebue: <i>Epigrammet</i> , 1802	Komedie i 4 akter Borgerlig drama Også oppført von Schmettow/dilettanter 1807 H.C. Knudsen 1813
30. april 1807 Det offentlige Theater Fam. von Schmettow/ dilettanter/Det for. dram. Selskab?	August von Kotzebue: <i>Epigrammet</i> , 1802 Johan Nordahl Brun: Efterspil (ukjent) Ballett med pantomime og dans	Komedie i 4 akter Borgerlig drama Også oppført Det off. Th. 1807 H.C. Knudsen 1813
14. aug. 1807 Rotvold Gaard Fam. von Schmettow/ dilettanter	“Wirtschafter”, attityder, ballett	Teatral fødselsdagsfeiring av grevinne von Schmettow
16., 18., 20. jan. 1809 Det offentlige Theater Det for. dram. Selskab	August Wilhelm Iffland: <i>Spilleren</i> , 1802	Skuespill i 5 akter Borgerlig drama Veledighetsforestilling
5.-7. april 1809 Det offentlige Theater Det for. dram. Selskab	August Wilhelm Iffland: <i>Adolph og Louise, eller Hvem vinder?</i> 1803	Komedie i 5 akter Borgerlig drama Veledighetsforestilling
24., 25., 27. okt. 1809 Det offentlige Theater	Johann Jakob Engel: <i>Den taknemmelige Søn</i> , 1776	Komedie i 1 akt Soldatdrama Også oppført von Krogh 1794
Før 1810: (Lohrmannsgården) Det for. dram. Selskab	August von Kotzebue: <i>Skumlerne</i> , 1797	Skuespill i 5 akter Borgerlig drama Også oppført Det off. Th. 1806, 1811

1810 - 1811

1810? (Lohrmannsgården) Det for. dram. Selskab	August Wilhelm Iffland: <i>Embedsiver</i> , 1805	Skuespill i 5 akter Borgerlig drama Også oppført Det for. dram. Selskab 1812
10.-12. jan. 1810 Det offentlige Theater	Johann Jakob Engel: <i>Pagen</i> , 1777 August von Kotzebue: <i>Papagøien</i> , 1791	Komedie i 1 akt "Fyrstespeil" Skuespill i 3 akter
28.-30. mars 1810 Det offentlige Theater	Franz Joseph Marius von Babo: <i>Borgerlykke</i> , 1792	Komedie i 3 akter
10. april (12. april?) 1810 Det offentlige Theater Det for. dram. Selskab	Niels Henrich Weinwich: <i>Kield Stub, Sognepræst paa Ullensager</i> , 1808 Hans Iver Horn: <i>Fredsfesten</i> , 1810	"Dramatiseret Historie" i 2 akter Norskpatriotisk "Huusligt Optrin" i 1 akt Norskpatriotisk Velledighetsforestilling
1.-4. mai 1810 Det offentlige Theater Benefise Sternberg	Heinrich Zschokke: <i>Julius von Sassen</i> , 1800	Sørgespill i 4 akter
1811-1814 Lohrmanns gård Det for. dram. Selskab	Johan Herman Wessel: <i>Kierlighed uden Strømper</i> , 1772	Sørgespill i 5 akter Satirisk komedie
1811-1814 Lohrmanns gård Det for. dram. Selskab	Lessing, Gotthold Ephraim: <i>Emilie Galotti</i> , 1777	Borgerlig sørgespill
10., 11., 16. jan. 1811 Det offentlige Theater Selskab af Liebhabere	August von Kotzebue: <i>Sandhed har Løn</i> , 1810 Epilog, ukjent	Skuespill i 4 akter Borgerlig drama Velledighetsforestilling
27.-29. mars 1811 Det offentlige Theater	August Wilhelm Iffland: <i>Udstyret</i> , 1798	Skuespill i 5 akter Borgerlig drama Også oppført Det off. Th. 1805 Det for. dram. Selskab 1815
6.-8. nov. 1811 Det offentlige Theater	August von Kotzebue: <i>Skumlerne</i> , 1797	Skuespill i 5 akter Borgerlig drama Også oppført Det off. Th. 1806 Det for. dram. Selskab før 1810
20.-22. nov. 1811 Det offentlige Theater Lohrmannsgården Det for. dram. Selskab	Ludvig Holberg: <i>Den Stundesløse</i> , 1725	Komedie i tre akter Velledighetsforestilling Også lukket forestilling i Det for. dram. Selskab 1811-1814?

1812 - 1814

15.-17. april 1812 Det offentlige Theater Benefise A. Berg	Peter Andreas Heiberg: <i>Indtoget</i> , 1791	Syngespill i 2 akter
30. april, 1., 4., 5. mai 1812 Det offentlige Theater Benefise A. Holm	Enevold de Falsen: <i>Dragedukken</i> , 1797, 1807	Syngespill i 4 akter
8., 9. des. 1812 Det offentlige Theater Det for. dram. Selskab	August Wilhelm Iffland: <i>Embedsiver</i> , 1805	Skuespill i 5 akter Borgerlig drama Også oppført Det for. dram. Selskab 1810?
20.-23. april 1813 Det offentlige Theater Benefise H.C. Haag	August von Kotzebue: <i>Elskops barn</i> , 1791	Skuespill i 5 akter Borgerlig drama Også oppført Det off. Th./ Sternberg 1805
19.-21. mai 1813 Det offentlige Theater	August Wilhelm Iffland: (overs. Enevold de Falsen) <i>Pebersvendene eller Høehøsten</i> , 1798	Komedie i 4 akter Borgerlig drama Også oppført Det off. Th. 1804, 1805 Veldedighetsforestilling
23. okt. 1813 Stiftsgården H.C. Knudsen	Patriotisk minnefest	Helstatspatriotisk Norsk-nasjonale elementer
26.-28. okt. 1813 (Det offentlige Theater) H.C. Knudsen Dilettanter/ Det for. dram. Selskab?	August von Kotzebue: <i>Epigrammet</i> , 1802	Komedie i 4 akter Borgerlig drama Også oppført Det off. Th. 1807, fam. von Schmettow/ dilettanter 1807
Før 1814: (Lohrmannsgården) Det for. dram. Selskab	Ludvig Holberg: <i>Det arabiske Pulver</i> , 1758	Komedie i 1 akt
6. jan. 1814 (Lohrmannsgården) Det for. dram. Selskab	August von Kotzebue: <i>Syv tusende Rigsdaler eller Ungdommens Fare</i> , 1802, 1807	Komedie i 4 akter Også oppført Det off. Th. 1811
3.-6. jan. 1814 Det offentlige Theater	Ludvig Holberg: <i>Den politiske Kandestøber</i> , 1723	Komedie i 5 akter Også oppført Det off. Th. 1804
23.-25. mars 1814 Det offentlige Theater	August Wilhelm Iffland: <i>Hiertets Forvildelse, eller Fader-Kierlighed seirer</i> , 1804	Skuespill i 5 akter Borgerlig drama Siste originale oppsetning ved Det off. Th. under Bechs dir.

Vedlegg 2: Tilføyelser til Liv Jensson

Tilføyelser til Liv Jenssons oversikter over medlemmer og sannsynlige medlemmer i Det forenede dramatiske Selskab, samt rollebesetninger her og i Det offentlige Theater.

Mulige medlemmer/oppført på dametabellen i Det forenede dramatiske Selskab

Bøckmann, Anna Severine f. Schmidt 1768. Gift med kanselliråd og sorenskriver Søren Gottfried Bøckman, mor fra første ekteskap til løytnant og sorenskriver Frederik Daniel Timme, begge medlemmer i DFDS. Spilte rollen som fru Løve i Kotzebues *Epigrammet* ved dilettantoppsetningen i 1807. To skuespill i Gunnerusbiblioteket merket DFDS har også navnetrekket "Anna Bøckman"; *Elskøvs Barn* og *De to Brødre* - sistnevnte merket "foræret af Anna Bøckman". Hun hadde også en datter Anna Bøckman født 1795.

Jarner, C.(?) Ukjent. Spilte trolig rollen som Lucas i *Henrich den Fierdes Jagt*, DFDS 1803. Navn på rollehefte.

Knudtzon, Broder Lysholm (1788-1864). Kjøpmann og mesén med stor interesse for kunst og vitenskap. Ikke tidligere nevnt i forbindelse med dilettantteatret, men identifisert av William Allingham i rollen som Eduard i dilettantoppsetning av *Epigrammet* i april 1807.

Leganger, Theodor Georg (ca. 1755-1812). Tollinspektør. Spilte hovedrollen som August Warning i Kotzebues *Epigrammet* ved dilettantoppsetningen i 1807. Donerte for øvrig et ekstrabeløp da "Et Selskab af Liebhabere" satte opp en veldedighetsforestilling i 1811.

Lysholm, [O.D.] Uidentifisert. Navn på blå seddel limt inn i permen på skuespillsamling merket DFDS (katalogsignatur XT 1:79).

Løiten/Løchen, jfr. Uidentifisert. Spilte trolig en av tre fruer i *Det arabiske Pulver*, DFDS før 1814. Navn på rollehefte.

Micha(ë)lsen, Nicolai (von) (1758-1844). Offiser. Identifisert av William Allingham i rollen som kansellidirektør Løve i dilettantoppsetning av *Epigrammet* i 1807. Medlem i vitenskapsselskapet.

Von Schmettow, Caroline Marie Georgine (1786-1862), gift Collin. Spilte rollen som Caroline i dilettantoppsetningen av *Epigrammet* i 1807. Fremførte også ballett og attityder.

Schrøder, jfr. Uidentifisert. Spilte rollen som baronessen i Ifflands *Spilleren* i 1809. Navn på rollehefte.

Sommer, Hans Jessen (1756-1805). Kjøpmann. Ført som sannsynlig medlem i DFDS av Jensson. Bekreftet av Mons Lie d.y. Også blant Det dramatiske Interessentskabs "overordentlige" givere.

Tilføyelser til rollebesetninger: Det offentlige Theater

Freyas Altar (Oehlenschläger) oppført DoT 1814: Ericha **Rotvold**, Jonas **Smidt**, salmaker **Minne** (sangrolle), **Mons Lie** d.y. (barnesangrolle). Oppgitt av Mons Lie d.y.

Gouverneuren fra Indien (Jünger) oppført DoT 1810: **Hr. Lund** (Daniel Balle Lund?) som baronen. **Hr. Sørensen** (uidentifisert) som baronens sønn. **Hr. Chistophersen** (uidentifisert). **Jfr.(?) Lund** som baronessen. Hr. ? (uidentifisert). Navn på rollehefter.

Syv tusende Rigsdaler (Kotzebue) oppført DoT 1811. **Grøn**, malermester. Navn på rollehefte.

Tilføyelser til rollebesetninger: Det forenede dramatiske Selskab

Armod og Høimodighet (Kotzebue): Oppført DFDS 1815, 1822. Se rolleliste skrevet inn i Gunnerusbibliotekets trykte eksemplar, katalogsignatur XT: 1:13. Til dels vanskelig å tyde. Bl.a. navnene **Smith** (Jonas?) som Peter Plum, **Mad. Klingenberg** (Adelhaid?) som Mad. Rose.

Den Stundesløse (Holberg): Oppført DFDS før 1815, iflg. Mons Lie d.y. **Mons Lie** d.e. som Vielgeschrey, **prostinne Anna Dorothea Wille** som Pernille.

Det arabiske Pulver (Holberg): Oppført DFDS senest 1813, iflg. Jensson. **Jfr. Løiten/Løchen** som en av tre fruer.

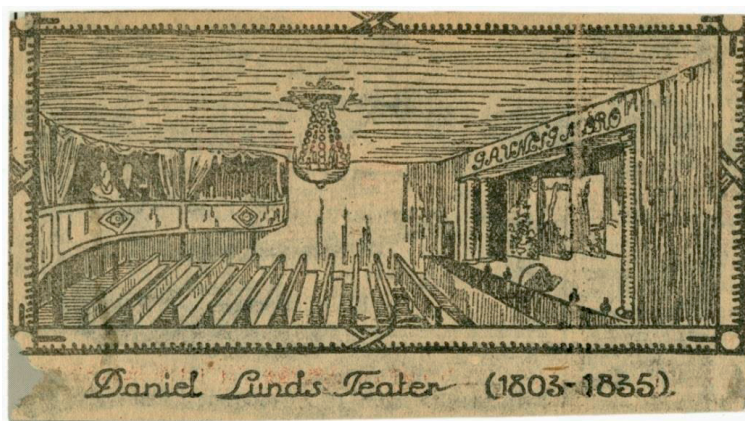
Emilie Galotti (Lessing): Oppført DFDS 1811-1814. Frederik Georg **Gade** i ukjent rolle, iflg. Mons Lie d.y.

Kierlighed uden Strømper (Wessel): Oppført DFDS 1811-1814. **Grevinne Amalia Ulrica Trampe** som Grethe, iflg. Mons Lie d.y.

Mester Gert Westphaler (Holberg): Oppført DFDS 1816. **Løytnant Gylche** i rollen som Gert, iflg. Mons Lie d.y.

Spilleren (Iffland) DFDS 1809: **Jfr. Schrøder** i rollen som baronessen. Navn på rollehefte.

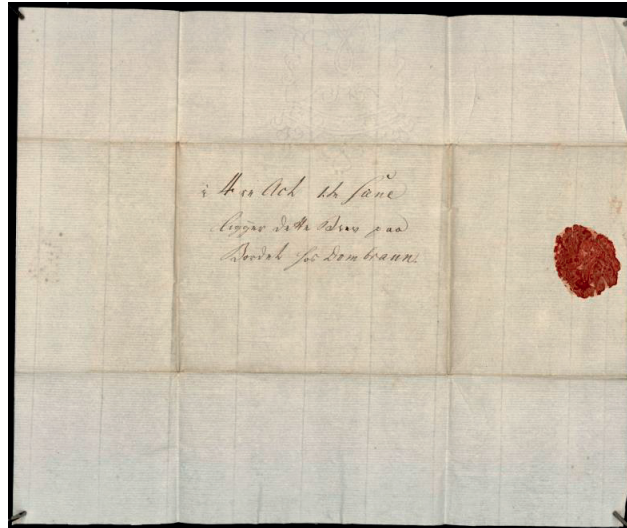
Vedlegg 3: Figurer



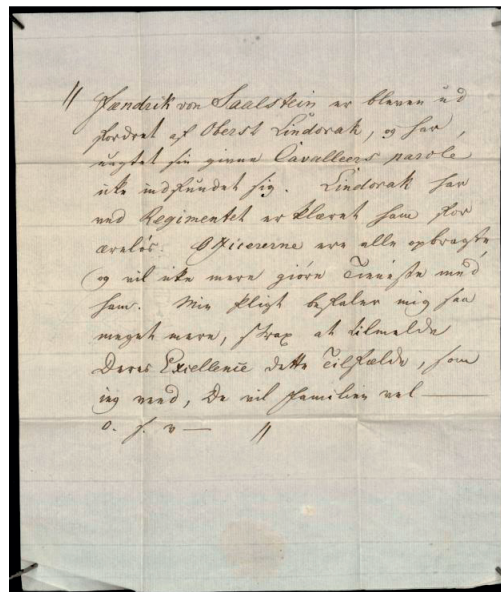
Figur 1 Rekonstruksjon av Det offentlige Theater. *Dagsposten*, 19.12. 1916.



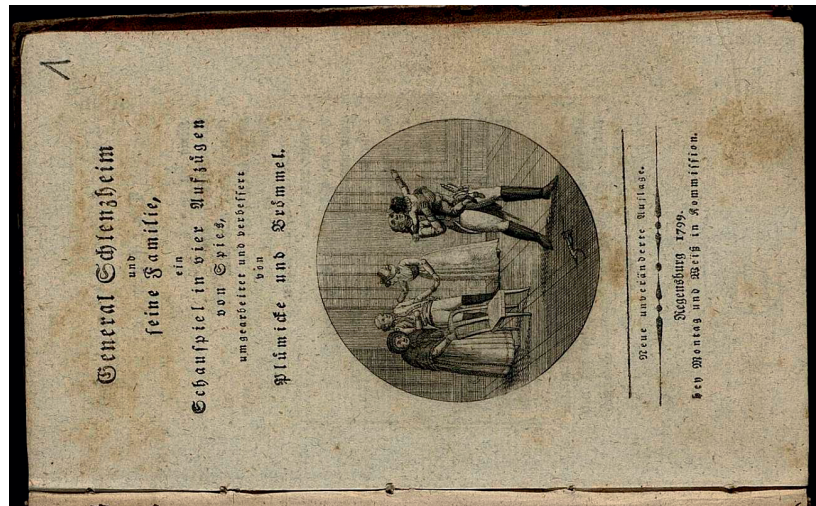
Figur 2 Det forenede dramatiske Selskabs teater fra 1816, sett fra baksiden (gult).
Den mindre bygningen halvt skjult bak läven er trolig Lohrmannsgården.
Utsnitt av gouache av Johannes Finne Rosenvinge, 1820.



Figur 3 "Brev" brukt under teateroppsetning i Det offentlige Theater i 1806. 4. akt, 1. scene fra Carlo Gozzis *Juliane von Lindorak*. Gunnerusbiblioteket.



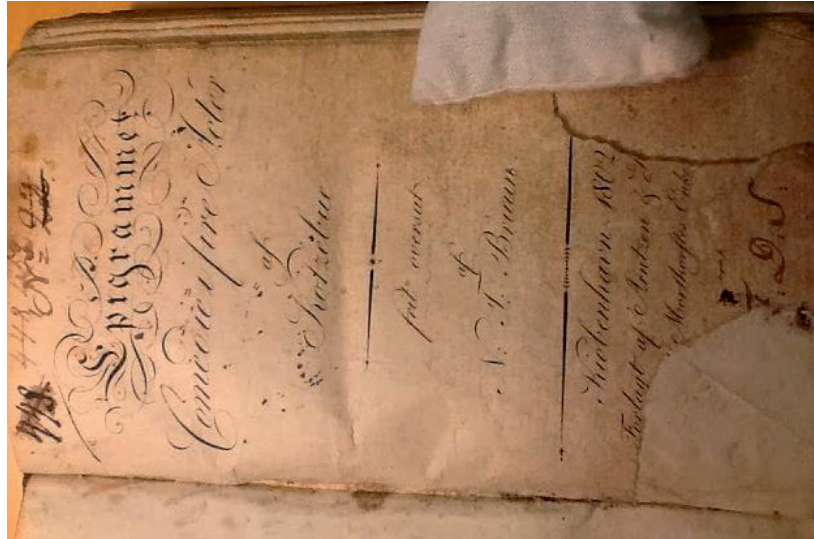
Figur 4 Teksten i brevet ble lest høyt på scenen: "Fændrik von Saalstein er bleven udfordret af Oberst Lindorak..."



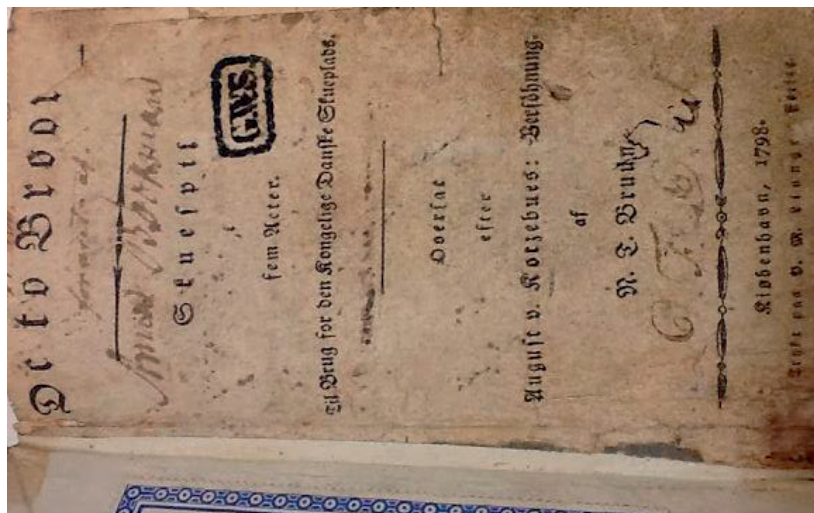
Figur 5 Illustrasjon til Spiess' *General Schlenzheim og hans Familie*, 1799.



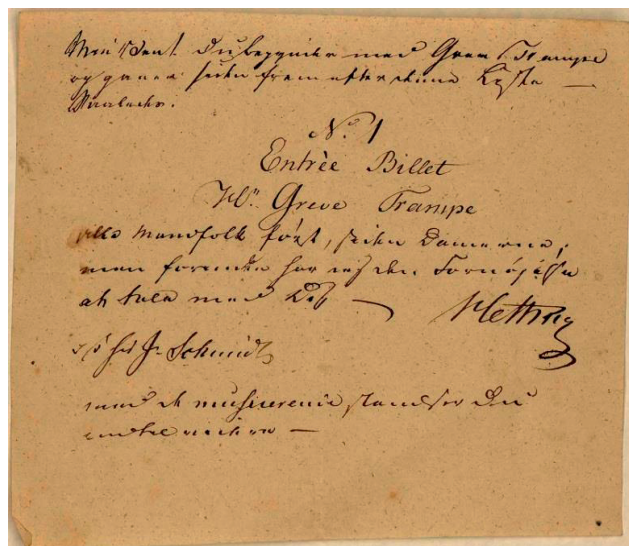
Figur 6 Illustrasjon til siste scene i Kotzebues *Elskoves Barn*, i engelsk bearbeidelse av Elizabeth Inchbald, 1808.



Figur 7 Tittelblad til Kotzebues *Epigrammet*.
 Merket med løpenummer og "D.F.D.S." (halvt avrevet).
 Gunnerusbiblioteket i Trondheim.



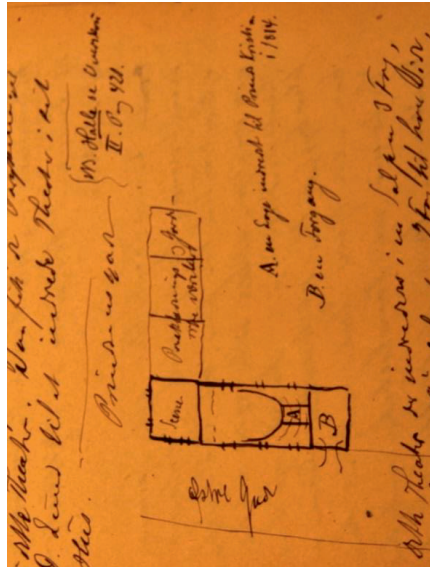
Figur 8 Tittelblad til Kotzebues *De to Brødre*.
 Merket "Foræret af Anna Bøckman" og "D.F.D.S."
 Gunnerusbiblioteket i Trondheim.



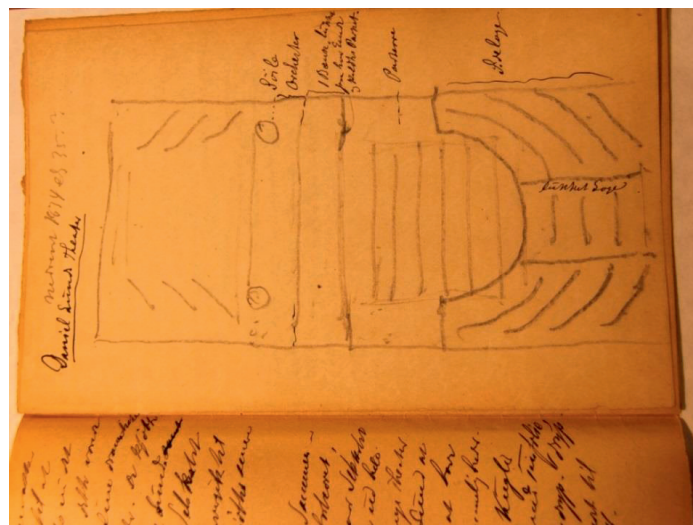
Figur 9 Utkast til utskrivning av billett i Det forenede dramatiske Selskab:
 No. 1 Entrée Billet Hr. Greve Trampe. Statsarkivet i Trondheim.



Figur 10 Inngangsbillett til Det forenede dramatiske Selskab, trolig ca. 1820.
 Statsarkivet i Trondheim.



Figur 11 Hornemanns skisse over Det offentlige Theaters beliggenhet på hjørnet av Bispegata og Prinsens gate. Statsarkivet i Trondheim.



Figur 12 Johan Leberecht Hornemanns skisse over Det offentlige Theater. Statsarkivet i Trondheim.

Paa 100 Rbdte. Navneværdie pr. Stykke, grundede paa Hypothek i Selskabets intenderende nye Theater med tilhørende Inventarium, hvilke Aktier kunne arves, sælges og paa alle lovlige Maader afhændes til Enhver i eller udenfor Selskabets og som, naar det forlanges, bære 5 procent aarlige Renter, men ere uopsigelige fra Kreditors Side — hvorimod Selskabets Direktion paatægges at drage Omfarg for, at et vist Antal af disse Aktier aarligen efter Bødbestilling indfries. Vi skyldes endelig til Slutning at anføre, at hvis den behøvende Fond imod Formodning ikke skulde kunde tilveiebringes, maatte denne Indbydelse ansees som ikke seer.

Trondhjem, den 9de Mai 1814.

Fred. Trampe.	Carl Talsen.	Setting.	Friboe.
	Thine.	Prødt.	Gramm.

Bemærkelses Indbydelse give vi os den Ere saaledes herved os give

Vi ubbede os Deres behagelige Svar om De antager samme, og i Gald De i dette Tilfælde vil regne Dem for et Antal af de proponerede Aktier, ubbede vi os ligesaa derom underrettede.

Trondhjem, den 10de Juni 1814.

Anders Gramm *Friboe* *Setting*
Thine *Prødt* *Gramm*

Figur 13 Innbydelse til tegning av medlemskap i Det forenede dramatiske Selskab i 1814. Statsarkivet i Trondheim.

Litteraturliste

- Andersen, Anette Storli. *Deus ex machina? Henrik Ibsen og teatret i norsk offentlighet 1780-1864*. Doktoravhandling, Universitetet i Oslo, 2010.
- . "Forestillinger om det norske på dansk-norske teaterscener 1788-1814 - og deres betydning i grunnlovsarbeidet i 1814." *Arr - Idéhistorisk tidsskrift*, nr. 1 (2014): 27-38.
- . "Teatret og Riksforsamlingen i 1814." I *Politisk kompetanse: Grunnlovas borgar 1814-2014*, redigert av Nils Rune Langeland. 280-303. Oslo: Pax, 2014.
- Andersen, Elin. "Et teaterhus bliver institution." I *Dansk teaterhistorie: 1. Kirkens og kongens teater*, redigert av Kela Kvam, Janne Risum og Jytte Wiingaard. 123-176. København: Gyldendal, 1992.
- Anker, Øyvind. "August von Kotzebue auf der Norwegischen Bühne." *Maske und Kothurn* 10 (1964): 514-520.
- . *Johan Peter Strømberg: Mannen bak det første offentlige teater i Norge*. Oslo: Gundersen, 1958.
- . *Riksteater før Riksteatret: Bilder fra teaterlivet i Norge i det 19. århundre*. Oslo: Riksteatret, 1959.
- Ansteinsson, Eli. "1803: et merkeår i norsk teaterhistorie." *Trondhjemske samlinger* Rekke 3, bind 2, nr. 4 (1967): 278-297.
- . *1803: et merkeår i norsk teaterhistorie*. Trondheim: Særtrykk av Trondhjemske Samlinger, 1967.
- . "Skuespillerbesøk i Trondhjem i 1813." *Adresseavisen*, 18.11. 1960, 17.
- . *Teater i Norge: Dansk scenekunst 1813-1863. Kristiansand, Arendal, Stavanger*. Oslo: Universitetsforlaget, 1968.
- . *Trønderen Michael Rosing: Den store skuespiller: 1756-1956*. Oslo: Tanum, 1956.
- Ariès, Philippe. "Introduction." Oversatt av Arthur Goldhammer. I *Passions of the Renaissance*, redigert av Roger Chartier. A History of Private Life, 1-11. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1989.
- Berg, Thoralf. "En teaterhistoriografisk analyse av Øyvind Ankers *Scenekunsten i Norge fra fortid til nutid*." I *Norsk teaterhistorie: Konferanserapport*, redigert av Tor Bastiansen Trolie. 19-28. Bergen: Universitetet i Bergen, 1992.
- . "Ole Øisang som teaterhistoriker." Upubl. , [u.å.].
- . *Teater blir kunst: Om dannelsen av et moderne publikum og teater i Trondheim på 1800-tallet*. Trondheim: Tapir 2009.
- . "Teaterhistorikeren Julius Bø." I *Teater i Mittnorden under 1800-talets senere del: Material, metoder och analyser*, redigert av Claes Rosenqvist, Thoralf Berg, Pirkko Koski og Asko Rossi. 125-136. Umeå: Umeå universitet, 1998.
- . *Tidlig teater i Trondheim*. Gideå: Vildros, 1994.
- Berg, Wilhelm. *Anteckningar om Göteborgs äldre teatrar*. 3 vol. Vol. 2, Göteborg: W. Zachrisson, 1896.
- Bergman, Gösta M. *Lighting in the theatre*. Stockholm studies in theatrical history. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1977.
- . *Regihistoriska studier*. Vol. IX, Stockholm: P.A. Norstedt, 1952.

- Beutin et al., Wolfgang *A History of German Literature: From the beginnings to the present day*. London: Routledge, 1993.
- Bratton, Jacky. *New Readings in Theatre History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Brekke, Tone, og Emil Nicklas Johnsen. "Ikke bare dessert og høflighet: Intervju med Dena Goodman om salongenes sosiabilitet på 1700-tallet." *Arr - Idéhistorisk tidsskrift*, nr. 1 (2014): 110-118.
- Bruhn, Birger. "Trondhjems Teater 1816-1916." *Dagsposten*, 19.12. 1916.
- Bull, Ida. "Foreningsdannelse i norske byer. Sosiabilitet, kjønn og politisk kultur." Paper lagt frem på Prosjektet Demokratisk teori og historisk praksis, Universitetet i Oslo, 05.08. 2007.
- . "Foreningsdannelse i norske byer: Borgerlig offentlighet, kjønn og politisk kultur." *Heimen* 44, nr. 4 (2007): 311-324.
- . "Politisk kultur i stiftsbyene: erfaringer med borgernes medbestemmelse." I *Riket og regionene: Grunnlovens regionale forutsetninger og konsekvenser*, redigert av Ida Bull og Jakob Maliks. 134-174. Trondheim: Akademika, 2014.
- Burke, Peter. *What is Cultural History?* Cambridge: Polity Press, 2004.
- Bø, Julius. "Trondhjems teater: Bidrag til dets historie 1803-1911 [II]." *Dagsposten*, 18.04. 1925, No. 88 B.
- Carlson, Marvin. *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1993.
- Chartier, Roger. *Passions of the Renaissance*. Redigert av Philippe Ariès og Georges Duby. Vol. 3, A History of Private Life. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1989.
- Christensen, Victor P. *Den Kgl. danske Porcelainsfabrik i 18. Aarhundrede: Bordservicer og Figurer*. København: Levin & Munksgaard, 1938.
- Christian Frederik av Norge. *Christian Frederiks dagbok fra 1814*. Oslo: Gyldendal, 1954.
- Christiansen, Svend. *Klassisk skuespilkunst: Stabile konventioner i skuespilkunsten 1700-1900*. København: Akademisk Forlag, 1975.
- Damsholt, Tine. "Being moved." *Ethnologia Scandinavica* 30 (2000): 24-48.
- . *Fædrelandskærlighed og borgerdyd: Patriotisk diskurs og militære reformer i Danmark i sidste del av 1700-tallet*. København: Museum Tusulanum, 2000.
- Detken, Anke. *Im Nebenraum des Textes: Regiebemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts*. Tübingen: Niemeyer, 2009.
- Elias, Norbert. *The Court Society*. Oversatt av Edmund Jephcott. Oxford: Blackwell, 1983.
- Elias, Norbert, Eric Dunning, Johan Goudsblom, og Stephen Mennell. *The Civilizing Process: Sociogenetic and Psychogenetic Investigations*. Oxford: Blackwell, 2000.
- Engelhardt, Juliane. *Borgerskab og fællesskab: De patriotiske selskaber i den danske helstat 1769-1814*. København: Museum Tusulanum, 2010.
- Federhofer, Marie-Theres. "Dilettantismens potensial." I *Mellom pasjon og profesjonalisme: Dilettantkulturer i skandinavisk kunst og vitenskap*, redigert av Hanna Hodacs og Marie-Theres Federhofer. 11-29 Trondheim: Tapir akademisk forlag, 2011.
- Feldbæk, Ole. "Dansk og norsk: Fællestidens sidste slægtled." I *Norgesbilleder: Dansk-norske forbindelser 1700-1905*, redigert av Mette Skougaard. 60-83. København: Gads Forlag, 2004.

- . *Nærhed og adskillelse 1720–1814. Danmark-Norge 1380–1814. Vol. IV*, Oslo: Universitetsforlaget, 1998.
- Fett, Harry. "Vernerne." I *Foreningen til norske fortidsminnesmærkers bevarings aarsberetning*. 7–85. Kristiania: Grøndahl & Søn, 1921.
- Fischer-Lichte, Erika. *History of European Drama and Theatre*. Oversatt av Jo Riley. London: Routledge, 2002.
- Gjervan, Ellen Karoline. "'The Harvest Festival' – staging an idea of the country." Under utgivelse, [u.å.].
- . "Kulisseteatrets illusjonsverden." I *Den teatrale illusjon: Scenografi i et historisk og nåtidig perspektiv*, redigert av Kari Gaarder Losnedahl og Keld Hyldig. 35–45. Bergen: Bergen museum, 2009.
- . "Privat teateraktivitet, dilettanteri eller amatørteater? Dramatiske selskaper i Norge 1780–1830." I *Lidenskap eller levebrød*, redigert av Ellen Karoline Gjervan, Svein Gladsø og Randi M. Selvik. 191–210. Bergen: Fagbokforlaget, 2015.
- Gladsø, Svein. "Das Kind der Liebe: En fabel for opprørske piker eller angrende menn?" I *Lidenskap eller levebrød*, redigert av Ellen Karoline Gjervan, Svein Gladsø og Randi M. Selvik. 257–286. Bergen: Fagbokforlaget, 2015.
- . "Dilettantismen på teatret - privat mani eller kulturell mulighet?" I *Mellom pasjon og profesjonalisme: Dilettantkulturer i skandinavisk kunst og vitenskap*, redigert av Marie-Theres Federhofer og Hanna Hodacs. 205–227. Trondheim: Tapir akademisk forl., 2011.
- . *Teater mellom jus og politikk: Studier i norsk teater fra 1700-tallet til 1940*. Norsk kulturpolitikk 1814–2014 redigert av Hans Fredrik Dahl og Tore Helseth Oslo: Unipub, 2004.
- . "Trondheims tidlige teaterlokaler." Upubl., 2015.
- Gladsø, Svein, Ellen Karoline Gjervan, Lise A. Hovik, og Annabella Skagen. *Dramaturgi: Forestillinger om teater*. Oslo: Universitetsforlaget, 2005.
- Glenthøj, Rasmus. *Skilsmissen: Dansk og norsk identitet før og etter 1814*. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2012.
- Goodman, Dena. "Public Sphere and Private Life: Toward a Synthesis of Current Historiographical Approaches to the Old Regime." *History and Theory* 31, nr. 1 (1992): 1–20.
- Greenblatt, Stephen. *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Oxford: Clarendon Press, 1988.
- Habermas, Jürgen. Oversatt av Helge Høibraaten, Elling Schwabe-Hansen og Jon Øien. *Borgerlig offentlighet – dens fremvekst og forfall: Henimot en teori om det borgerlige samfunn*. Oslo: Gyldendal, 2002.
- Hagland, Jan Ragnar. "Kva tid debuterte Johan Nordahl Brun som dramatiker?" *Edda*, nr. 3 (1980): 165–169.
- Hansen, Günther. *Das National-Theater in Odense: Ein Beitrag zur deutsch-dänischen Theatergeschichte*. Die Schaubühne. Redigert av Carl Niessen og Artur Kutscher Emsdetten: Verlag Lechte Emsdetten (Westf.), 1963.
- Haugen, Janine. "'To Please is Our Desire': Prologues and Epilogues Written for Private Theatricals." Paper lagt frem på *What Signifies a Theatre 3: Private Theatricals and Amateur Dramatics in Britain and Abroad*, University of London, 2012.
- Hokstad, Eivind. "De eldste norske teaterbygg fra 1800 til 1839: Fra de dramatiske selskaper til de offentlige teatre." Hovedoppgave, Universitetet i Oslo, 1978.

- Holm, Bent. "Fra pomp til pædagogik." I *Dansk teaterhistorie: 1. Kirkens og kongens teater*, redigert av Kela Kvam, Janne Risum og Jytte Wiingard. 57-121. København: Gyldendal, 1992.
- . *Solkonge og månekejsler: ikonografiske studier i François Fossards Cabinet*. København: Gyldendal, 1991.
- Holmström, Kirsten Gram *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants: Studies on some trends of theatrical fashion 1770-1815*. Stockholm studies in theatrical history. Redigert av Gösta M. Bergman. Vol. 1, Uppsala: Almqvist & Wiksell International, 1967.
- Horatius, Flaccus Quintus og Svein Østerud. *Brevet om diktekunsten*. Oslo: Aschehoug, 1997.
- Hornemann, Johan Leberecht. "Norges første nationale Scene, I." *Adresseavisen*, 24.12. 1896.
- . "Norges første nationale Scene, II." *Adresseavisen*, 28.12. 1896.
- . "Norges første nationale Scene, III." *Adresseavisen*, 01.01. 1897.
- . "Norges første nationale Scene, IV." *Adresseavisen*, 10.01. 1897.
- . "Trondhjems Theatre før og nu [II]." *Adresseavisen*, 01.12. 1895.
- . "Trondhjems Theatre før og nu [III]." *Adresseavisen*, 14.12. 1895.
- Hov, Live. "Om 'kunstgjenstanden teater': Et teaterhistorisk gjenstandsproblem?". I *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*, redigert av Live Hov. 54-69. Oslo: Universitetet i Oslo, 1993.
- . "Sagatid på scenen." *Kunst og kultur*, nr. 2 (2000): 81-101.
- Huitfeldt-Kaas, H. J. *Christiania Theaterhistorie*. Kjøbenhavn: Gyldendal, 1876.
- Hunt, Lynn. *Politics, Culture, and Class in the French Revolution*. 2. ed. Berkeley: University of California Press, 2004.
- "Independent, provincial and private theatres." Chap. XXVI i *French Theatre in the Neo-Classical Era*, redigert av William D. Howarth. Theatre in Europe: A Documentary History, 641-674. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Isbell, Mary. *Amateurs: Home, Shipboard, and Public Theatricals in the Nineteenth Century*. University of Connecticut: Doktoravhandling, 2013.
- Jakobsen, Rolv Nøtvik. *Den firfoldige fader: Allegori og sjølvframstilling i spenning mellom klassisisme og romantikk med særleg vekt på tekstar av Johan Nordahl Brun (1745-1816)*. Doktoravhandling, Universitetet i Oslo, 1996.
- . "Vekselbruk mellom skjønnlitteratur og sakprosa - Holbergs Den politiske Kandestøber som replikk og eksempel til dei ulike utgåvene av Natur- og Folkeretten." *Edda* 113, nr. 2 (2013): 130-145.
- Jensson, Liv. *Teaterliv i Trondhjem 1800-1835: De dramatiske selskapers tid*. Teaterhistorisk selskaps skrifter. Oslo: Gyldendal, 1965.
- Kapferer, Bruce. *A Celebration of Demons: Exorcism and the Aesthetics of Healing in Sri Lanka*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1983.
- Kavli, Guthorm. *Trønderske trepaléer: Borgerlig panelarkitektur nordenfjells*. Norske minnesmerker. Oslo: Riksantikvaren, J.W. Cappelens forlag, 1966.
- Kjeldstadli, Knut. *Fortida er ikke hva den en gang var: En innføring i historiefaget*. Oslo: Universitetsforlaget, 1999.
- Knudtsen, Margunn Skjei. "Befolkningsutviklinga - 1814 - et vendepunkt?". I *Trondheim 1814*, redigert av Ida Bull, Knut Ove Eliassen, Merete Røskaft og Steinar Supphellen. Skrifter fra Det Kongelige Norske Videnskabers Selskab, 117-131. Trondheim: Fagbokforlaget, 1014.

- Krogh, Torben. *Danske Teaterbilleder fra det 18de Aarhundrede: En teaterhistorisk Undersøgelse*. København: Levin & Munksgaard, 1932.
- . "Forord." I *Instruction in der teatralischen Architectur und Mechanique*, redigert av Jacopo Fabris og Torben Krogh. København: Levin & Munksgaard, 1930.
- Kvande, Ingunn Øren. "Kunsten, Knudtzon og Trondheim rundt 1814." I *Trondheim 1814*, redigert av Ida Bull, Knut Ove Eliassen, Merete Røskaft og Steinar Supphellen. 209–225. Trondheim: Fagbokforlaget, 2014.
- Langdalen, Jørgen. "Teatrets *galant-homme*: Paris, Hamburg, København." I *Lidenskap eller levebrød*, redigert av Ellen Karoline Gjervan, Svein Gladsø og Randi M. Selvik. 15–46. Bergen: Fagbokforlaget, 2015.
- Lie, Magnus. *Legater og stiftelser i Strinda: Testamenter, gavebreve, statuter m.v.* Trondhjem: Aktietrykkeriet, 1925.
- Lyngby, Thomas. *Den sentimentale patriotisme: Slaget på Reden og H.C. Knudsens patriotiske handlinger*. København: Museum Tusulanum, 2001.
- Lyngby, Thomas "Skuespiller H.C. Knudsens patriotiske offensiv efteråret 1813. Et forspil til Eidsvoll." I *Norgesbilleder: Dansk-norske forbindelser 1700–1905*, redigert av Mette Skougaard. 166–185. København: Gads Forlag, 2004.
- Maslan, Susan. "The Dream of the Feeling Citizen: Law and Emotion in Corneille and Montesquieu." *SubStance* 35, nr. 1 (2006): 69–84.
- . *Revolutionary Acts: Theater, Democracy, and the French Revolution*. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 2005.
- Melton, James Van Horn. *The Rise of the Public in Enlightenment Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Michelsen, J. A. *Det dramatiske Selskab i Bergen 1794–1894: Et Festskrift i Anledning af Selskabets Hundreaarige Bestaaen*. Bergen: John Grieg, 1894.
- Mykland, Knut. *Fra Søgaden til Strandgaten: 1807–1880*. Trondheims historie 997–1997. Vol. III, Oslo: Universitetsforl., 1996.
- Mykland, Knut, og Barthold A. Butenschøn. *Fladebye Journalene: Fullstendig utgave av Jagtjournalene 1798–1823, Julejournalene 1800–1808, ordnet kronologisk*. Oslo: Andresen & Butenschøn, 1994.
- Nicholl, Charles. *The Lodger: Shakespeare on Silver Street*. London: Allen Lane, 2007.
- Njåstad, Magne. "Stiftsstedene: de regionale politiske sentra." I *Riket og regionene: Grunnlovens regionale forutsetninger og konsekvenser*, redigert av Ida Bull og Jakob Maliks. 175–202. Trondheim: Akademika, 2014.
- Nygaard, Jon. *Teatret før 1750: Det offisielle og det uoffisielle teatret*. Teatrets historie i Europa. Vol. I, Oslo: Spillerom, 1995.
- Nygaard, Knut. *Holbergs teaterarv: Fra dramatiske amatørselskaper og morskapsteater til Norges første nasjonale scene*. Bergen: Eide, 1984.
- Orgel, Stephen. *The Illusion of Power: Political Theater in the English Renaissance*. Berkeley, Calif.: Univ. of California Press, 1975.
- Postlewait, Thomas. *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Povlsen, Karen Klitgaard "Standnsningens attitude i krop & tekst: Lady Hamilton, Ida Brun & Friederike Brun." I *Tableau: Det sublime øjeblik*, redigert av Elin Andersen og Karen Klitgaard Povlsen. 93–116. Århus: Klim forlag, 2001.
- Rask, Elin. *Det kritiske parterre: Det Kongelige Teater og dets publikum omkring år 1800*. København: Akademisk Forlag, 1972.

- Ravel, Jeffrey S. *The Contested Parterre: Public Theater and French Political Culture, 1680-1791*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1999.
- Ringvej, Mona Renate. "Trykkefriheten i 1814: det opplyste eneveldets demokratiske arv." *Historisk tidsskrift*, nr. 1 (2014): 67-93.
- Risum, Janne. "De tidligste teaterformer." I *Dansk teaterhistorie: 1. Kirkens og kongens teater*, redigert av Kela Kvam, Janne Risum og Jytte Wiingaard. 9-56. København: Gyldendal, 1992.
- Rudler, Roderick. "Det dramatiske selskab i Christiania 1799-1839." Hovedoppgave, Universitetet i Oslo, 1957.
- Russell, Gillian. "Private theatricals". Chap. 13 i *The Cambridge Companion to British Theatre, 1730-1830*, redigert av Jane Moody og Daniel O'Quinn. 191-203. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Sandmo, Erling. "Den melodiske makten: Opera som regjeringskunst under Gustav 3." I *Politisk kompetanse: Grunnlovas borgar 1814-2014*, redigert av Nils Rune Langeland. 263-279. Oslo: Pax, 2014.
- Schmidt, Olaus. *Norsk biografisk leksikon*. Redigert av Øyvind Anker og Bjarte Kaldhol. Oslo: Aschehoug, 1923-1983.
- Seip, Jens Arup. "Teorien om det opinionsstyrte enevelde." *Historisk tidsskrift* 38 (1958): 397-463.
- Selvik, Randi M. "Conciterende Elskere': Musikkdilettanter i Bergen før og etter 1800." I *Mellom pasjon og profesjonalisme: Dilettantkulturer i skandinavisk kunst og vitenskap*, redigert av Marie-Theres Federhofer og Hanna Hodacs. 175-203. Trondheim: Tapir akademisk forlag, 2011.
- . "Høstgildet by J.P.A. Schulz - a patriotic or a national opera?": Under utgivelse, [u.å.].
- . "*Kjendere og Liebhabere*": *Musikere og musikkliv i Bergen ca. 1750-1830*. Trondheim: Doktoravhandling, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 2005.
- Shakespeare, William, Elisabeth Ibsen og Tove Ilsaas. *Hamlet, Prince of Denmark*. Oversatt av André Bjerke. Oslo: Aschehoug, 1997.
- Sinding, Karin, og Kari Margrete Okstad. "Borgerskapets og overklassens draktskikk i Trondhjem ca. 1690-1860." I *Hitsendt og heimavla*, redigert av Ingvar Aa. Klingenberg, Johan Fredrik Urnes og Robert Øfsti. Se Trøndelag! Kunst og visuell kultur i midten av Norge, 267-288. Trondheim: Tapir akademisk forlag, 2011.
- Sivertsen, Håkon. *Det Trondhjemske Musikalske Selskab av 1786*. Trondheim: Ringve museum, 1975.
- Skagen, Annabella. "Residensteater i 1790-årenes Trondhjem: Mellom privat selskapselighet og offentlig festspill." I *Lidenskap eller levebrød*. 211-234. Bergen: Fagbokforlaget, 2015.
- Skauge, Jon Fredrik. "Folkedrakt - motedrakt - folkelig mote: kvinnelig klesskikk i Orkdal fogderi og Trondheim by, 1790-1835." Hovedoppgave, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 2005.
- Skougaard, Mette. "Det norske haveteater: Nordmandsdalen i Fredensborg." I *Norgesbilleder: Dansk-norske forbindelser 1700-1905*, redigert av Mette Skougaard. 104-125. København: Gads Forlag, 2004.

- Steinfeld, Torill. "Uskyldig munterhed og landlig fornøyelse: eremitasjeliv og 'garden parties' på norsk omkring 1800." I *Nordisk salonkultur: Et studie i nordiske skønånder og salommiljøer 1780-1850*, redigert av Anne Scott Sørensen. 101-115. Odense: Odense Universitetsforlag, 1998.
- Stribolt, Barbro. *Scenery from Swedish Court Theatres: Drottningholm, Gripsholm*. Monografier utgivna av Stockholms stad. Vol. 162, Stockholm: Drottningholms Teatermuseum, 2002.
- Strong, Roy C. *Art and Power: Renaissance Festivals 1450-1650*. Woodbridge: Boydell, 1984.
- Supphellen, Steinar. "Kristian Fredriks møte med Trondheim i februar 1814." I *Trondheim 1814*, redigert av Ida Bull, Knut Ove Eliassen, Merete Røskaft og Steinar Supphellen. Skrifter fra Det Kongelige Norske Videnskabers Selskab, 63-77. Trondheim: Fagbokforlaget, 2014.
- . "Stiftamtmennene og deira embete i Noreg kring 1814: 'Prøve-Embeder for danske unge Adelsmænd?'." I *Riket og regionene: Grunnlovens regionale forutsetninger og konsekvenser*. 76-96. Trondheim: Akademika, 2014.
- Thaulow, Christian. *Personalhistorie for Trondhjems By og Omegn i et Tidsrum af circa 1 1/2 Aarhundrede*. Trondheim: Holbæk Eriksen & Co., 1919.
- Trolie, Tor Bastiansen. "Teateret som forskningsgjenstand." I *Vitenskapsfilosofi og grunnlagsproblemer i teatervitenskapelig forskning*, redigert av Tor Bastiansen Trolie. Bergen: Universitetet i Bergen, 1983.
- Wigum, Harald. "Trondhjems Teater. Træk av dets historie": "I: Teaterliv ved forrige aarhundredes begyndelse." *Adresseavisen*, 12.04. 1911.
- . "II: Taskenspillere. - Stefano Pucci. - Teatret hos parykmaker Halle." *Adresseavisen*, 16.04. 1911.
- . "III: Det offentlige Theater. - J. P. Strømberg. - Det forenede dramatiske selskap." *Adresseavisen*, 21.04. 1911.
- . "[IV]: Det offentlige teater. - J. P. Strømberg. - Det forenede dramatiske selskap." *Adresseavisen*, 23.04. 1911.
- Wiles, David. *Theatre and Citizenship: The History of a Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Øisang, Ole. *Teater i Trondheim gjennom 125 år*. Trondheim: F. Bruns bokhandels forlag, 1941.
- Østberg, Kai. "Sosiabilitet: omsorgsformens historie, mellom nesesnyting og demokratisk samfunnsomveltning." *Fortid* 3, nr. 4 (2006): 14-19.

Trykte kildetekster

- Abrahamson, Werner H.F. *Efterretninger om deres Jordefærd der faldt den 2den April 1801, og om deres Gravmåde*. København: G.L. Lahde, [1804].
- Adresseavisen: Tronhjems Kongelige allene privilegerede Adresse-Contoirs Ugentlig Udgivende Efterretninger, Trondhjemske Tidender, Trondhiems borgerlige Skoles allene privilegerede Adressecontoirs Efterretninger*.
- Allingham, William, og Magnus Lie. "Av nogen dagboksoptegnelser fra Trondhjem fra 1807." I *Miscellanea Nidrosiensia*. 79-93. Trondhjem: Trondhjems historiske forening, 1927.
- Aall, Jacob, og Christian C. A. Lange. *Erindringer som Bidrag til Norges Historie fra 1800 til 1815*. Christiania: Cappelen, 1859.
- Babo, Franz Joseph Maria von. *Borgerlykke: Comedie i tre Acter*. Oversatt av Frederik Schwarz. 1792.
- Bang, Balthasar. *Den overvundne Stolthed: Et originalt Skuespil i fire Acter*. Kjøbenhavn: Boas Brünnich, 1799.
- Bloch, Niels Sevel Hofman. *Dagen*. Inserat. "Tillæg", 31.12. 1803.
- Brun, Johan Nordahl (1839-1909) og Johan Nordahl Brun (1745-1816). *Gammelt nyt om & af biskop Johan Nordahl Brun*. Kristiania: Grøndahl, 1877.
- Brun, Johan Nordahl. "[Dedikasjon]." I *Endres og Sigrids Brøllup: Et Syngestykke i tre Handlinger, opført paa Rotvold ved Trondhiem i Anledning af den 14de September 1790*. [upag.]. Kjøbenhavn: Christian Frederik Holm, 1791.
- . "En smule Drammatico-Politicum." *Folkevennen* 28 (1794): 433-460.
- . *Endres og Sigrids Brøllup: Et Syngestykke i tre Handlinger, opført paa Rotvold ved Trondhiem i Anledning af den 14de September 1790*. Kjøbenhavn: Christian Frederik Holm, 1791.
- . *Eventyr, fortaalt over Bordet den 22de April for de Selskaber, som i Bergen havde opført Sørgespillet Einer Tambeskielver og Skuespillet Republikken paa Øen*. Bergen: Rasmus Dahl, 1793.
- . "Forerindring." I *Endres og Sigrids Brøllup: Et Syngestykke i tre Handlinger, opført paa Rotvold ved Trondhiem i Anledning af den 14de September 1790*. [upag.]. Kjøbenhavn: Christian Frederik Holm, 1791.
- . *Republikken paa Øen: Et Skuespil i Fem Handlinger bestemt til Den 28. Januarii 1793*. Bergen: R.Dahl, 1793.
- Buch, Leopold von. *Reise durch Norwegen und Lappland*. Vol. 1, Berlin: Nauck, 1810.
- Bugge, Peter Olivarius. "[Brev til Christian Frederik]." I *Fra Biskop Bugges Haand: Breve og Taler*, redigert av Daniel Thrap. 121. Kristiania: P.F. Steensballe, 1886.
- Clarke, Edward Daniel. *Scandinavia*. Travels in Various Countries of Europe, Asia and Africa. Vol. III, London: T. Cadell and W. Davies, 1824.
- Collé, Charles. *Henrich den Fierdes Jagt: Comoedie i Tre Acter*. Oversatt av Laers Knudsen. Kjøbenhavn: Møller, 1775.
- Drewsen, Johan Christian. *Strandmøllen: Optegnelser af Johan Christian Drewsen*. Memoirer og Breve. Redigert av Julius Clausen og P.Fr. Rist. Vol. 25, Kjøbenhavn: Gyldendal, 1916.
- Dunker, Conradine B., Viggo Ullmann, og Haagen Krog Steffens. *Gamle Dage: Erindringer og Tidsbilleder*. Kristiania: Gyldendal, 1909.

- Elfterretninger fra Adresse-Contoirtet i Bergen i Norge*
- Engel, Johann Jacob. *Den taknemmelige Søn: Comoedie i een Act.* Oversatt av Frederik Schwarz. Kiøbenhavn: Gyldendal, 1776.
- . *Pagen: Comoedie i een Act.* Kiøbenhavn: Gyldendal, 1777.
- Falsen, Enevold de. *Dragedukken: Et Syngespil i fire Akter.* Christiania: R. Wulfsbergs Forlag, 1807.
- Faye, Andreas, og Christian Magnus Falsen. *Norge i 1814.* Christiania: Selskabet til Folkeoplysningens Fremme, 1863.
- Fortegnelse over afdøde General-Major og Ridder Bangs efterladte Bøger samt Kobberstykker og Carter, som i Løbet af September Maaned ved Auction blive bortsolgte.* Trondhjem: [s.n.], 1826.
- Fortegnelse over Hans Excellence General v. Kroghs Sterboes Bøger: som ved Auction i Sterboegaarden bortsælges først i December Maaned.* Tronhjem: [s.n.], 1818.
- Heiberg, Peter Andreas. *Indtoget: Syngestykke i to Acter.* Redigert av Knud Lyne Rahbek. Vol. 3, P.A. Heibergs samlede Skuespil. Kiøbenhavn: Joh. Fred. Schultz, 1806.
- . *Indtoget: Syngestykke i to Acter, til Brug for den Kongelige Danske Skueplads.* Kiøbenhavn: Christian Frederik Holm, 1791.
- . "Selskabs-Sang Den 25de September 1790." Kiøbenhavn: [s.n.], 1790.
- Holberg, Ludvig. *Den politiske Kandstøber Comoedie, forestilled første Gang paa Den Danske Skueplads 1722.* Den Danske Skue-Plads: deelt Udi 7 Tomer. Redigert av Johan Jørgen Høpfner. 2. ed. Kjøbenhavn: J.J. Høpfner, 1758.
- Horn, Hans Iver. "Fredsfesten: Et Husligt Optrin." I *Christian Augusts Mindekrands*, redigert av Bredo Henrik von Munthe af Morgenstjerne. 1–20. Christiania: Berg, 1810.
- . *Kapertoget: Et nationalt Syngespil i tre Akter.* Kjøbenhavn: Joh. Fred. Schultz, 1810.
- Iffland, August Wilhelm. *Embedsiver: Et Skuespil i 5 Acter.* Oversatt av Thomas Thaarup. Kiøbenhavn: Joh. Fred. Schultz, 1805.
- . *Gamle og nye Sæder: Skuespil i fem Acter.* Kiøbenhavn: Zacharias Breum, 1795.
- . *Hiertets Forvildelse, eller Fader-Kierlighed seirer: Skuespil i fem Acter.* Oversatt av Niels Thorup Bruun. Kiøbenhavn: Coden, 1804.
- . *Spilleren: Et Skuespil i fem Akter.* Oversatt av K.R. Thoring. Kiøbenhavn: Thoring & Colding, 1802.
- . *Udstyret: Skuespil i fem Akter.* Kiøbenhavn: Morthorstes Enke, 1798.
- Iffland, August Wilhelm, og Enevold de Falsen. *Pebersvendene eller Høehøsten: Komoedie i fire Akter.* Oversatt av Enevold de Falsen. Kiøbenhavn: Gyldendal, 1798.
- de Jong, Cornelius. *Reizen naar Kaap de Goede Hoop, Ierland en Noorwegen in de jaren 1791 tot 1797.* Vol. II, Haarlem: Francois Bohn, 1802.
- de Jong, Cornelius *Reisen nach dem Vorgebirge der guten Hoffnung, nach Irland und Norwegen in den Jahren 1791 bis 1797.* Hamburg: Benjamin Gottlob Hoffmann, 1803.
- Kierulf, Jonas. *Journal og Beskrivelse over Hans Kongl. Mayest. Kong Christian den VI. til Dannemark og Norge &c. &c. og Dronning Sophia Magdalena med Frue Moder Margrevinde Sophia Christiana Deres foretagende Reise til Kongeriget Norge Aar 1733.* Kiøbenhavn: Niels Hansen Møller, 1745.

- Knudsen, Hans Christian. *Prolog og Epilog før og efter Skuespillet til Bedste for de i Krigen Qvæstede, og de Faldnes efterladte Enker og Børn, opført den 12te Marts 1814 paa den kongelige danske Skueplads*. Kjøbenhavn, 1815.
- Koren, Kristian. *Fra Fordums Dage: Skrevet for "Trondhjems Adresseavis" i 1896*. Oversatt av Kristian Koren. Trondhjem: Lie og Sundts Bogtrykkeri, 1900.
- Kotzebue, August von. *Besøget eller Lyst til at glimre: Comedie i fire Acter*. Oversatt av Niels Thorup Bruun. Kiøbenhavn: E.M. Cohen, 1802.
- . *Elskøvs Barn: Et Skuespil i 5 Optøge*. Oversatt av C.F.H. København: Hegelunds Forlag, 1791.
- . *Epigrammet: Comedie i fire Acter*. Oversatt av Niels Thorup Bruun. Kiøbenhavn: Arntzen og Hartier, 1802.
- . *Korsikanerne: Skuespil i fire Acter*. Oversatt av Hans Georg Gotfridt Schwarz. København: Seidelin, 1800.
- . *Skumlerne: Skuespil i 5 Acter*. Kiøbenhavn: J.F. Morthorstes Enke, 1797.
- . *Strikkepindene: Skuespil i fire Acter*. Oversatt av Niels Thorup Bruun. Kiøbenhavn: Hartvig Soldins Forlag, 1806.
- Lamotte, A. *Voyage dans le Nord de l'Europe, consistant principalement de promenades en Norwège, et de quelques cources en Suède, dans l'année MDCCCVII*. London: J. Hatchard, 1813.
- Lie, Mons. [Optegnelser 1879]. I Ole Øisang. *Teater i Trondheim gjennom 125 år*. 61. Trondheim: F. Bruns bokhandels forlag, 1941.
- Lie, Mons. "Optegnelser efter nogenlunde sikker Erindring om Trondhjems Theater i Begyndelsen af det nittende Aarhundrede." *Adresseavisen*, Nr. 264, 11.11. 1933.
- Love for det forenede dramatiske Selskab i Trondhiem*. Trondhiem: Willum Stephanson, 1804.
- Love for det forenede dramatiske Selskab i Trondhjem*. Trondhjem: A. Steen, 1815.
- Love for det Trondhjemske Læseselskab*. Trondhjem: Willum Stephanson, 1801.
- Lysaker, Trygve, og Frederik Sneedorff. "Sneedorffs reise i Trøndelag 1790." *Trondhjemske samlinger* (1988): 123–156.
- Malling, Ove. *Store og gode Handlinger af Danske, Norske og Holstenere*. Kiøbenhavn: Gyldendals Forlag, 1777.
- Malthus, T. R., og Patricia James. *The Travel Diaries of Thomas Robert Malthus*. Cambridge: The University Press for the Royal Economic Society, 1966.
- Morgenstjerne, Bredo Henrik von Munthe af, red. *Christian Augusts Mindekrands*. Christiania: Berg, 1810.
- Osten, Johan Otto von der. *Epilog til den taknemmelige Søn, deklameret paa Hans Excellence General von Kroghs Theater i Trouhjem den 30. April 1794 af Georg Friedrich von Krogh*. Trondhjem: [s.n.], 1794.
- Pavels, Claus, og Claus Pavels Riis. *Claus Pavels's Biografi og Dagbøger*. Bergen: C. Floor, 1864.
- Pram, Christen. *Kopibøger fra reiser i Norge 1804–06*. Oslo: Norske kunst- og kulturhistoriske museer, 1964.
- Schröder, Friedrich Ludwig. *Fændriken eller den falske Mistanke: Et Original Lystspil i tre Optog*. Oversatt av Friderich Schwarz. København: Gyldendal, 1789.
- Spieß, Christian Heinrich. *General Schlenzheim og Hans Familie, et Skuespil i fire Acter*. Kiøbenhavn: Sønnichsens Forlag, 1788.
- Thaarup, Thomas. *Høst-gildet: Et Syngespil i een Act*. Kiøbenhavn: P.M. Høpffner, 1790.

- . *Høst-Gildet: Et Syngespil i een Act*. København: Joh. Fred. Schultz, 1800.
Tiden: Et offentligt Blad af blandet Indhold.
Trondhiems Budstik.
- Ullmann, Vilhelmine. *Fra Tyveaarene og lidt mere*. Kristiania: Det norske Aktieforlag, 1903.
- Weinrich, Niels Henrich. *Kield Stub, Sognepræst paa Ullensager: En dramatiseret Historie i tvende Handlinger tagne af Fædrelandets Historie Aar 1645*. København: Brummers Forlag, 1808.
- Wilse, Jacob Nicolai. *Reise-Jagttagelser i nogle af de nordiske Lande: med Hensigt til Folkenes og Landenes Kundskab*. 5 vol. Vol. 1, København: Poulsens Forlag, 1790.
- Worm-Müller, Jacob S., ed. *Brevveksling mellem Christian Frederik og stiftamtmand Fr. Trampe 1813-1814*. Vol. R.5, B.3. Oslo: Universitetsforlaget, 1916.
- Wulfsberg, Niels. *Tiden*, No. 61, 05.02. 1814.
- Zschokke, Heinrich. *Julius von Sassen: Søragespil i fire Acter*. Oversatt av Niels Thorup Bruun. København: Seidelin, 1800.

Utrykt kildemateriale

Gummerusbibliotekets spesialsamlinger

- Allingham, William. "Tronhiem i Norge." 1807.
- Ansteinsson, Eli. "1803: merkeåret i norsk teaterhistorie: Gjesteforelesning ved Universitetet i Trondheim 5. mars 1974."
- Brun, Johan Nordahl. "Dialog til Skuepladsens Aabning 23 September 1808." [Bergen], 1808.
- Collé, Charles. "Henrich den Fierdes Jagt: Et Skuespil i To Acter". Oversatt av Laers Knudsen. [U.å.].
- Smidt, Jonas. "Første Theaterprøve paa stykket Besøget eller Lyst til at glimre." [Trondhjem], 1822.

Rollehefter:

- "Besøget eller Lyst til at glimre": rollehefter XT 26.
- "Den politiske Kandestøber": rollehefter XT 88.
- "Embedsiver": rollehefter XT 215.
- "Epigrammet": rollehefter XT 165.
- "Fændriken": rollehefter XT 224.
- "Henrich den Fierdes Jagt": rollehefter XT 276.
- "Julius von Sassen": rollehefter XT 311.
- "Pebersvendene": rollehefter XT 431.
- "Syv tusende Rigsdaler": rollehefter XT 449.

Statsarkivet i Trondheim

- Hornemann, Johan Leberecht. "[Udkast til en Trondhjems Theater- og Musikhistorie]." [U.å.]. Hornemann, Johan - SAT/PA-0175
- Innbydelse til medlemskap i Det forenede dramatiske Selskab, 1814.
Smidt, Jonas, SAT/PA-0174.
- "Leiekontrakt mellom Det forenede dramatiske Selskab og Johan Frederik Lohrmann." Pantebok nr. 10, fol. 617, 1805.
- "No. Entree-Billet Hr. Leiutenant Gylche." [1820]
Smidt, Jonas, SAT/PA-0174.
- [Utkast til] No. 1/Entrée Billet/Hr. Greve Trampe [1820].
Smidt, Jonas, SAT/PA-0174.
- "Salgskontrakt mellom Det forenede dramatiske Selskab og Johan Lohrmann."
Pantebok nr. 11, fol. 420, 1811.
- [Skisser til Det offentlige Theater] [1880-1900].
Hornemann, Johan - SAT/PA-0175

Nettsider

- Den store danske: Gyldendals åbne encyklopædi.*
<http://www.denstoredanske.dk/>
- "Domkirken Frue i Stavangers Klokkerbok nr. B 4: Fødte og døpte".
<http://www.arkivverket.no/URN:NBN:no-a1450-kb20070104350276.jpg>
- "Folketellingen 1801." Digitalarkivet.
<http://digitalarkivet.arkivverket.no/ft/sok/1801>
- Goeringer, Conrad. "The Enlightenment, Freemasonry, and The Illuminati."
<http://www.webcitation.org/5w47xrh7p>
- Gyldendals Dansk biografisk leksikon.*
http://www.denstoredanske.dk/Dansk_Biografisk_Leksikon
- "Hornemann, Johan."
<http://arkivportalen.no/side/arkiv/detaljer?arkivId=no-a1450-08000000022429>
- Jensen, Niels. "Danske litteraturpriser."
<http://www.litteraturpriser.dk/1850t/pnr10441.htm>
- Norsk biografisk leksikon.* 1999-2005.
<https://nbl.snl.no/>
- Store norske leksikon.*
<https://snl.no/>
- "Sølvskatten 1816: 50: Søndre Trondheim amt. Trondheim by. 1816-1820." Arkivverket: Digitalarkivet, http://arkivverket.no/URN:db_read/db/52630/1/?size=big&mode=0
- "Trondheim kommune, Biblioteket." Interkommunalt arkiv Trøndelag,
http://www.arkivportalen.no/arkivportalen-web/side/arkiv/detaljer;jsessionid=1ca2f15e2ae3b07ef18b17594da7.instance1;jsessionidversion=2f61726b6976706f7274616c656e2d776562:0?arkivId=no-TKAT_arkiv000000006477
- Vasstveit, Oddvar, og Henrik Frederik Arild Sibbern. «... at ryste en Constitution ud af Ermen»: Fire kilder til Grunnlovens historie i Nasjonalbibliotekets samlinger. NB kilder, 2014. <http://www.bokselskap.no/boker/1814kilder/tittelside>