

Ingunn Buland Hårstad

Det visuelle i dramaet

Tablået i Sedaines Le Déserteur og Le Roi et le fermier

Masteroppgave i Allmenn litteraturvitenskap

Mai 2019



Johann Georg Ziesenis, Le Déserteur, 1769. Bibliothèque nationale de France

Ingunn Buland Hårstad

Det visuelle i dramaet

Tablået i Sedaines Le Déserteur og Le Roi et le fermier

Masteroppgave i Allmenn litteraturvitenskap
Mai 2019

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for språk og litteratur

Sammendrag

Denne masteroppgaven tar for seg forfatterne Michel-Jean Sedaine, Denis Diderot, tablået og sjangermaleriet. Opéra-comiques forhold til det billedlige er utgangspunktet og en analyse av Sedaines stykker *Le Déserteur* og *Le Roi et le fermier* utgjør hoveddelen. Diderots teorier om tablået og dramaet har blitt sett på som viktige for å forstå Sedaines visuelle drama. Men kan man tilnærme seg Sedaines dramatikk ut fra andre ståsteder? I utviklingen av opéra-comique kom billedkunsten og dramaet tett på hverandre. Det er nettopp en sammenligning av disse to kunstformene dette arbeidet skal komme inn på, spesielt forholdet mellom sjangermaleriet og Sedaines dramatiske tablå.

Abstract

This thesis examines the authors Michel-Jean Sedaine and Denis Diderot, the tableau and the genre painting. Opéra-comique's relation to the visual makes the starting point and a thorough analysis of Sedaine's plays *Le Déserteur* and *Le Roi et le fermier* is the main focus. Diderot's theories on the tableau and drama have been seen as very important in order to understand Sedaine's visual drama. But it might be possible to understand Sedaine's drama differently. The development of opéra-comique was also a development where art and drama moved close to each other. A comparison of art and drama, especially the relation between the genre painting and Sedaine's tableau, is this thesis's focus.

Forord

Arbeidet med denne masteren har vært en lang prosess, med både opp- og nedturer. Det har vært et utfordrende arbeid, med mange lange tekster på fransk og gotisk skrift som har blitt tydet, men det har også vært en utrolig spennende og lærerik prosess. Jeg har jobbet med et tema jeg ikke visste noen ting om før jeg begynte, noe som har gjort arbeidet veldig spennende – en oppdagelsesreise i fransk 1700-talls drama.

En enormt stor takk må gå til min veileder Martin Wählberg som introduserte meg for opéra-comique, og som har vært uvurderlig i arbeidet med denne masteren, med den iveren han har vist for arbeidet mitt og gjennom alt det faglige han har bidratt med.

Til slutt må jeg legge til en takk til Eirik Røkkum som har støttet meg gjennom hele den lange prosessen og gitt meg mye motivasjon og kloke ord.

Ingunn Buland Hårstad
Trondheim, vår 2019

Innholdsfortegnelse

Kap. 1: Introduksjon	1
<i>Utviklingen av opéra-comique</i>	<i>2</i>
<i>Michel-Jean Sedaine.....</i>	<i>6</i>
<i>Opéra-comique i den generelle litteraturen.....</i>	<i>7</i>
Kap. 2: Teorier om tablået.....	11
<i>Denis Diderots dramateorier.....</i>	<i>11</i>
<i>Det visuelle i dramaet: Michael Fried.....</i>	<i>16</i>
<i>Nougaret og Diderots teatertablå.....</i>	<i>17</i>
<i>Tablået i opéra-comique</i>	<i>20</i>
Kap. 3: Billedkunsten.....	27
<i>Sjangermaleriet – den laveste sjangeren</i>	<i>27</i>
<i>Diderots tablåteori og billedkunsten.....</i>	<i>29</i>
Kap. 4: Le Déserteur.....	35
<i>Dialogen og sceneanvisningene.....</i>	<i>36</i>
<i>Sammensatte scener.....</i>	<i>37</i>
<i>Det parodiske tablået.....</i>	<i>39</i>
<i>Utstrakte og beskrevne tablå</i>	<i>46</i>
Kap. 5: Le Roi et le fermier	55
<i>Dialogen og sceneanvisningene.....</i>	<i>55</i>
<i>Sammensatte scener.....</i>	<i>59</i>
<i>Hverdagens tablå.....</i>	<i>61</i>
<i>Tablået i forgrunn og bakgrunn.....</i>	<i>64</i>
Konklusjon.....	71
Litteratur	75

Illustrasjoner

1. Adriaen Brouwer, *Slåsskamp over kortspill* (ca. 1631-35). München: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek
2. Jan Steen, *Bryllupet i Cana* (1676). Pasadena: Norton Simon Art Foundation
3. Jean-Baptiste Greuze, *Un Père famille qui lit la Bible à ses enfants* (1755).
4. Johann Georg Ziesenis, *Le Déserteur*, Akt 3, scene 10 (illustrasjon fra oppsetning, 1769). Bibliothèque nationale de France
5. Jean-Baptiste Greuze, *Les Oeufs cassés* (1756). New York: Metropolitan Museum of Art
6. Jean-Baptiste Greuze, *Un mariage et l'instant où le père de l'accordée délivre la dot à son gendre* (1761). Paris: Louvre
7. Jan Steen, *Legebesøket* (1658-62). London: Apsley House

Kap. 1: Introduksjon

(...) a *tableau* is a visual impression.

(Kopp, 1980: 119).

Dramaet var i endring i Frankrike på 1700-tallet og et resultat av dette var sjangeren opéra-comique. Denne masteroppgaven skal konsentrere seg om opéra-comique-stykkene *Le Déserteur* og *Le Roi et le fermier* av Michel-Jean Sedaine (1719-1797) og bidragene til utviklingen av teatertablåene som finnes i disse stykkene. Tablået, som et dramatisk virkemiddel særlig fremmet av Denis Diderot (1713-1784), ble videreutviklet av Sedaine og dette kan man finne flere tydelige eksempler på i nevnte stykker. Det vil bli brukt mange konkrete eksempler fra stykkene og analysene kommer til å se på ulike scener som godt illustrerer både tablået samt Diderots teori om sammensatte scener. Analysen vil ha fokus på både dialogen og sceneanvisningene for å se hvordan disse begge er med på å forme tablået.

Billedkunsten på 1700-tallet var også i endring. På slutten av 1600-tallet hadde sjangermaleriet vokst frem som en egen sjanger og hadde vokst i anseelse – denne sjangeren sto i starten ikke særlig høyt i sjangerhierarkiet som hersket på denne tiden. Sjangermaleriet er på mange måter, som skal belyses nærmere, billedkunstens opéra-comique. En gjennomgang av datidens billedkunst og sjangermaleriet speiler langt på vei dramaets utvikling som også var preget av hierarki som la føringer på sjangrene. Ettersom sjangermaleriet var tidligere ute enn Diderots teatereksperimenter, er det ikke utenkelig at dramatikere også forholdt seg til denne utviklingen innen billedkunsten. Mange sjangermalerier er som tatt ut fra en scene, fra et opéra-comique-stykke, selv om mange av maleriene ble til lenge før disse dramastykkene. Jan Steen, Chardin og Greuze er noen billedkunstnere som malte sjangermalerier og som der brukte motiver man etter hvert kan finne likheter til i de senere stykkene *Le Déserteur* og *Le Roi et le fermier*.

For å belyse disse forholdene vil Sedaines teatertablåer stå i fokus, som ligner veldig på den typen tablåer man finner i sjangermaleriet. Men det Diderot selv sier om billedkunsten vil også bli undersøkt, så vel som selve Opéra-Comique-scenen hvor den viktigste entreprenøren Monnet samarbeidet tett med noen av samtidens kanskje største kunstnere. Det finnes også illustrasjoner, i farger, fra oppsetninger av *Le Déserteur* på 1700-tallet, malt av den tysk-danske maleren Johann Georg Ziesenis, som gir et innblikk i hvordan stykket ble

seende ut på scenen i samtiden. Disse illustrasjonene kommer til å bli tatt med inn i analysen av stykket og sammenlignes med de relevante scenene, både dialogen og sceneanvisningene.

Utviklingen av opéra-comique

Strengt, og godt etablerte, teaterinstitusjoner, tradisjon og makt var noe av det som preget teaterlivet i Frankrike på 1700-tallet. Det var et stort skille mellom tragedien, som sto øverst i hierarkiet, og komedien som sto nederst. En forklaring på dette var synet folk hadde på det å avbilde vanlige folk og hvordan dette ble sett på i litteraturen generelt: «[t]ragic literature represented people as better and larger than life, speaking with uncommon eloquence and experiencing the deepest emotions. Comedy, representing people as they are and speak, in all their follies and foibles, was considered a lesser task.» (Westermann, 2014: 63). Komedien og tragedien var de to etablerte sjangrene som ble satt opp på de franske scenene og det var svært lite rom for eksperimenter og nye sjangrelementer på scenene. Teaterlivet ble strengt kontrollert og det etablerte sto stødig på begynnelsen av 1700-tallet. De gamle teaterscenene holdt et godt kontrollert monopol over de ulike dramatypene. Tragedien, og enkelte komedier, ble satt opp ved teaterhuset *Comédie Française*, operaen var forbeholdt scenen *Académie Royale de Musique*, og italiensinspirerte komedier ble satt opp ved det noe mer flyktige teaterhuset *Comédie Italienne*.

Det var en pågående diskusjon om dramaets rolle i samfunnet, men snakk om nye sjangre var det ikke like mye av. Det var gitt at det var tragedien som skulle være det moralsk lærende dramaet og denne sjangeren sto derfor høyt over komedien i aktelse. Men dette skulle endre seg utover 1700-tallet. Det hadde frem til ca. 1740 ikke vært mange eksperimenter innen de dramatiske sjangrene og tragedien hadde ikke måttet konkurrere med noen. Det var én mann som skulle utfordre nettopp tragedien som sjanger på 1730-tallet. Han het Nivelle de La Chaussée og sto bak det som ble kalt *comédie larmoyante*, eller ”sobbing comedy” som Ledbury foreslår som en mulig oversettelse av dette (2000: 56). La Chaussée tok utgangspunkt i komedien, men ville nå lage et drama som ikke bare skulle få publikum til å le – slik komedien til nå hadde hatt som hovedfokus – men som også skulle bevege publikum, noe som egentlig var forbeholdt tragediesjangeren. Dette gjorde han ved å holde på komediens form, samtidig som han fjernet de rent komiske scenene. I stedet bruker han et kjent komisk emne – den eldre mannen som er forelsket i en ung kvinne som på sin side har en ung og fattig elsker – og lar han de komiske elementene gradvis bli byttet ut med

følsomhet som ikke skal føre til latter, men som skal få frem de sterkere følelsene hos publikum (Lanson, 1970: 1).¹

Sjangereksperimentene til La Chaussée ble tolerert, til tross for at man absolutt kan diskutere hvor mye komedie det er i dem. Men det var nettopp denne kategoriseringen som gjorde at det ble godtatt i teatermiljøet. Som alt nevnt var tragedien den høyeste formen for drama, og hadde La Chaussée insistert selv på å kalle sin gråtende komedie for en tragedie, da ville det nok blitt større reaksjoner. Innen komedien var det til dels akseptert med slike sjangeravvik, og det var ingen som så det som noen trussel mot de etablerte dramasjangerne, komedien og tragedien – de ble fremdeles holdt adskilt (Lanson, 1970: 44-45).

Det var dog en frykt blant noen kritikere for at denne komediesjangeren kunne havne i en slags ikke-sjanger-kategori, og da ville den etablerte strukturen, altså det tydelige skillet mellom tragedien og komedien, bli beveget og bli utydeliggjort. Noen var på helt andre siden av dette synet og mente at den franske teaterscenen trengte nettopp en slik sjanger. En av dem som mente dette var skuespilleren Luigi Riccoboni som, ifølge Ledbury, var av den oppfatning at La Chaussée var det som skulle til for å sette fart på den franske teaterscenen (2000: 56). Riccoboni ville gjerne se sjangerblanding og så på dette som noe positivt for dramaet.

Mange var uenige med Riccoboni og syntes absolutt ikke noe om den komikkløse komedien. De som mente dette så på sjangeroppdelingen som noe naturlig og urokkelig. På grunn av dette så man ikke noe til den samme sjangereksperimenteringen innen tragedien, selv om det som skulle bli kjent som *tragédie bourgeoise* tok sin plass i tragediesjangeren etter hvert. Selv om dette kanskje ikke egentlig er en like stor forandring i sjangeren som den man så i komedien til La Chaussée, så vakte det oppsikt og mange reagerte på endringer innen den høyeste sjangeren. Det var Landois, som i forordet til det anonymt skrevne stykket *Sylvie*, tok til orde for disse endringene. Vers skulle bli prosa og borgeren skulle ta over heltens plass, som fra før var forbeholdt kongen eller en gud. Dette stykket ble satt opp kun to ganger og ble sett på som enda mer gruffullt enn endringene La Chaussée hadde gjort innen komedien. Dette viser, som Ledbury påpeker, hvor preget teaterscenene var av sjangertenkningen og hvor sterkt reglene for de ulike sjangerne sto.

Disse små eksperimentene innen dramasjangerne skulle få større konsekvenser etter hvert, og dette skjedde utenfor de etablerte scenene. Det var markedsteatrene som skulle stå

¹ Lansons studie av la comédie larmoyante er utvilsomt utdatert, men regnes fortsatt som en viktig referanse i mangel på nye samlende studier om emnet.

for denne utviklingen og som skulle bringe sjangerblandingen videre og til nye nivå. Det er her opéra-comique for første gang viser seg. Markedsteatrene ble kalt Opéra-Comique, også før dette ble en mer utviklet og egen dramasjanger, og det var her den hovedsakelig startet:

The most significant dramatic development of the mid-century, though, was not taking place on the stage of the Comedie-Française, but within a dramatic institution that was frowned upon by academics, administrators, critics and intellectuals in all persuasions, while reaching new heights of popularity and ambition: the Opéra-Comique, which grew out of the invention and the improvisational verve of the fair theatres and other forms of boulevard entertainment, intimately linked to traditions of popular culture in France. (Ledbury, 2000: 58).

Markedsteatrene var preget av mye improvisasjon, sang og komikk. Her ble de høye sjangrene som tragedie og opera dratt ned på gatenivå og omgjort til en slags parodierende komedie. De blandet også en god dose musikk inn i stykkene, det som kalles *vaudeville* – ved å ta en populær melodi som publikum var kjent med, for så å legge stykkets ord til denne musikken (Vendrix, 1992: 43). Problemet med å blande tale og musikk var at de etablerte teaterscenene, som alle hadde hvert sitt monopol og som i praksis førte kontroll over markedsteatrene, kunne føle seg truet og markedsteatrene måtte ofte legges ned, for deretter å oppstå på nytt. Ofte var det den store populariteten til disse teatrene som gjorde at de større scenene tvang dem vekk, ikke selve parodiene og eksperimentene. For til tross for at det tidlige opéra-comique-dramaet parodierte de høyere sjangrene, befant det seg fremdeles innenfor grensene til de lavere dramasjangrene, og på den måten utfordret de ikke den større sjangerstrukturen (Ibid.: 29-30).

Jean Monnet fikk i 1743 rettighetene til å drive markedsteatrene. Han hadde store ambisjoner med Opéra-Comique-scenen og samlet sammen en imponerende gruppe talenter som skulle løfte dette teateret til nye høyder. Blant annet inkluderte teaterbesetningen dramatikeren Charles-Siméon Favart, rokokkokunstneren François Boucher og danseren Noverre (Vendrix, 1992: 53). Senere kom også Sedaine til å arbeide for Monnet. Alle disse skulle bli noen av 1700-tallets fremste på sine respektive områder. Louise Parkinson Arnoldson mener, i studien *Sedaine et les Musiciens de son Temps*, at teaterscenen trengte ny talenter fra ulike kunstformer for å utvikle seg og at opéra-comique fant disse talentene i de overnevnte kunstnerne (1934: 21-22).

Under Monnet ble det mer struktur på Opéra-Comique-scenen og mye av den til da rotete improvisasjonen (som dog hadde vært effektiv og nyskapende) ble byttet ut til fordel

for en mer seriøs tilnærming til denne typen teater. Men dette var ikke enkelt å gjennomføre. Ved å skape en mer seriøs teaterscene skapte han også en tydeligere konkurrent for de andre store, etablerte scenene. De hadde aldri likt markedsteatrene noe særlig og dette ble ikke bedre etter at Monnet overtok driften. Tvert imot. I 1745 ble han tvunget til å legge ned virksomheten av *Académie Royale de Musique*, som følge av den enorme suksessen han hadde hatt til da (Vendrix, 1992: 55).

Årene rett etterpå var turbulente for Monnet. Han reiste til Lyon og jobbet der med operaoppsetninger. Men han fikk stor gjeld og hadde et uoversiktlig forbruk. Han prøvde flere ganger å kjøpe tilbake rettighetene til Opéra-Comique-scenen i Paris, men ikke før i 1751 fikk han det til. Mellom 1745 og 1751 hadde han blant annet jobbet i London, noe som dessverre også endte dårlig. Men selv om han ikke klarte å etablere en fransk teaterscene i London, fikk han mye ut av sitt lille Englandsventyr. Der så han nemlig hvor viktig innovasjon var i teateret og han fikk et innblikk i det engelske teaterreportoaret, som skilte seg en del fra det franske, både i motiv og stil. Dette tok Monnet med seg tilbake til Paris i 1751 hvor han atter en gang fikk jobbe med opéra-comique (Vendrix, 1992: 55).

Monnet var ambisiøs i sitt arbeid og hadde nok store forhåpninger til Opéra-Comique-scenen når han kom tilbake til Paris. Han hadde fremdeles det samme kunstneriske laget han selv hadde satt sammen i 1743. Blant dem var fremdeles billedkunstneren Boucher og hans rolle i teateret skulle bli enda større nå. Han samarbeidet tett med forfatteren Favart, ikke bare om scenedekorasjonene, som hadde vært Bouchers hovedoppgave så langt, men også om sceneregien. Dette var et spesielt samarbeid mellom en dramatiker og en billedkunstner, men det er viktig å huske, slik Ledbury påpeker at: «(...) any history of their links must take account of the fact that it developed in the context of a unique inter-art collaboration in the context of the Opéra-Comique after the takeover of its license by Jean Monnet in 1743.» (2000: 66). Selv ikke når Monnet forsvant fra Paris mellom 1745 og 1751 sluttet Boucher å arbeide ved Opéra-Comique-scenen. Det er med andre ord ingen tvil om at denne scenen alt da var blitt viktig.

Hvorfor Boucher begynte å jobbe hos Monnet er usikkert. Dette var et samarbeid som skilte seg fra alt man tidligere hadde sett mellom billedkunsten og dramatikken og det er ikke lett å vite hvorfor Boucher ble tiltrukket av denne jobbmuligheten. Som Ledbury sier kan man bare spekulere:

Money may have been a factor as Monnet's terms were generous, but Boucher would have had a large budget at the official opera and it is unlikely that financial incentives alone

tempted him to the unofficial stage. One can argue that it was the spirit of travesty that so attracted Boucher to the Opéra-Comique, and led to his close collaboration with Monnet and Favart throughout the 1740s and 1750s. (2000: 67).

Det er ingen tvil om at Monnet var det samlende punktet for disse som ønsket å utvikle og samarbeide og være nyskapende, både innen dramatikken og billedkunsten. Mange dramatikere blomstret under hans ledelse og dette igjen var med på å skape selve Opéra-Comique-scenen så vel som sjangeren. Monnet var med på en viktig utvikling i dramaet, framveksten av en ny sjanger og en periode der billedkunsten og dramaet ble mer involvert i hverandre.

Michel-Jean Sedaine

En av dramatikerne som markerte seg stort innen den nye sjangeren som vokste fram var Michel-Jean Sedaine. Han skrev omtrent samtidig som Diderot og de to vandret i mye av den samme omgangskretsen i Paris. Sedaine er i ettertid blitt regnet som en dramatiker som gjorde tydelig bruk av Diderots teorier, noe man tidvis kan se i hans stykker.

Sedaine var kjent som bygningsarbeideren som ble forfatter. Han fikk sin debut på Monnets Opéra-Comique-scene, fram til da hadde han kun skrevet småting og ingenting for større scener. Det er ikke mye man vet om Sedaines liv før han begynte å skrive for Monnet, og det lille man vet kommer fra Sedaines egne brev og notater om eget liv. Han ble født 4. juni 1719, faren gikk konkurs da Michel-Jean var rundt 13 år gammel og han dro da sammen med sin far ut av Paris for å arbeide. Han fortsatte som bygningsarbeider etter farens død i 1735 og flyttet tilbake til Paris for å forsørge resten av familien (Ledbury, 2000: 77-79).

Sedaine skrev dikt lenge før han ble kjent som dramatiker. Han skrev også sanger og andre vers som han sendte til aviser anonymt i en periode og etter hvert kom han i kontakt med et større miljø av andre forfattere og kunstnere: «Sedaine's early verse is now seen as clumsy, derivative, naive and grammatically infelicious even though it received a positive, if not overwhelmingly enthusiastic response in the contemporary press.» (Ledbury, 2000: 82-83). Sedaine viste seg som en intellektuell mann med kunnskap om latin og klassisk litteratur og han hadde en utpreget ironisk stil i diktene sine. Man kan imidlertid, allerede før han begynte å skrive for scenen, se inspirasjonen fra Favart og Boucher og det kommer frem i diktene at han var en ivrig teatergjenger (Charlton & Ledbury, 2000).

Favart og Boucher fikk han også grundigere kjennskap til da han begynte å arbeide med Monnets Opéra-Comique-scene og ble en del av det kreative miljøet der. Men gjennom

den tidligere diktningen sin hadde Sedaine allerede utviklet en egen stil som var full av ironi og karakteriseringer, både av personer og av samfunnet. (Ledbury, 2000: 85). Opéra-comique ble for Sedaine et sted hvor man kunne videreutvikle dette og finne nye veier for dramaet. Det var, som Ledbury skriver, «(...) perhaps inevitable, given Sedaine's many references to the Opéra-Comique and the clear influence its idioms exerted on him, that he should be drawn into the circles of the writers and artists who worked for the institution.» (2000: 86). Der fikk han muligheten til å utvikle seg videre og han ble en viktig aktør for utviklingen og suksessen til opéra-comique.

Arnoldson nevner i sin introduksjon at *Le Déserteur* var det første lyriske dramaet i moderne forstand, at Sedaine på mange måter skapte den moderne komedien. På tross av dette er det ingen av dem som skrev om Sedaine i hans egen samtid som kaster særlig lys over nettopp hans viktige rolle i utviklingen av opéra-comique (Arnoldson, 1934: 10-11).

Opéra-comique i den generelle litteraturen

Opéra-comique er en sjanger det er forsket relativt lite på og skrevet lite om. Det finnes bøker som er spesialiserte på denne tidsperioden og som tar for seg opéra-comique på en grundig måte. Men i den generelle litteraturen, både innen teatervitenskapen og litteraturvitenskapen, nevnes denne sjangeren knapt. Når den omtales i de store oppslagsverkene er det kort og upresist, og tidvis også ukorrekt informasjon man finner, som her fra *The Cambridge guide to Theatre*:

Not necessarily comic, in spite of its name. Derived from 18th-century French *vaudevilles*, its characteristic in having spoken dialogue. The comicality from the *vaudevilles* declined; the speech remained. *Carmen* (1875) by Georges Bizet (1838-75), a far from comic work, is an authentic *opéra comique*. (Banham, 1995: 826).

Dette gir et inntrykk av at opéra-comique hadde sin tidsperiode godt ute i 1800-tallet, ja faktisk i siste halvdel av dette århundret, men dette er langt fra den perioden da opéra-comique for fullt blomstret og *Carmen* er det eneste eksempelet som nevnes. 1700-tallet er nevnt som århundret for fransk *vaudeville*, og at dette var utgangspunktet for opéra-comique, noe som er veldig snevert og upresist og ikke sier noe særlig om den egentlige tidsperioden for opéra-comique utover de hele to hundre årene som kommer fram i dette lille avsnittet. Det sier heller ikke særlig mye om hva opéra-comique faktisk er.

The Oxford Illustrated History of Theatre er litt mer grundig i sin omtale av markedsteatrene og opéra-comique, men her også går det litt fort i svingene og dette ikke er noe William D. Howard, som er forfatteren bak det relevante kapittelet, belyser nærmere. Han får dog fram et godt poeng angående markedsteatrenes kraft og scenemonopolet som styrte teateraktiviteten i Paris på 1700-tallet:

(...) there was an immediate response by the fairground theatres, who took the opportunity to fill the gap left by the Italians' departure with entertainment of a popular nature; and since this ultimately led to the development of the Opéra-comique, the long-term effect of the expulsion must be seen, paradoxically, to have been weakening the monopoly situation. (Brown, 1995: 250).

Howard trekker her frem et viktig poeng. Monopolsituasjonen i det franske teateret var altoverskyggende i en periode og markedsteatrene gjorde mye for å svekke monopolet de største scenene hadde. Opéra-comique nevnes ikke mye ut over dette. Selv om det videre skrives om hvordan markedsteatrene fortsatte å utfordre teatermonopolet, nevnes ikke opéra-comique som en egen sjanger som skulle bli godt etablert og få stor betydning for den videre utviklingen av det franske teateret. I kapittelet som følger, «Eighteen-century theatre», nevnes ikke opéra-comique en eneste gang.

Selv om teatervitenskapen ikke nødvendigvis ser på de litterære kvalitetene i stykkene, slik litteraturvitenskapen først og fremst gjør, er det interessant å se hva den teaterhistoriske litteraturen sier om opéra-comique. Dessverre sier den, som alt vist, lite. I *History of the Theatre* nevnes opéra-comique første gang slik: «Variations on comic opera appeared throughout Europe (in England the ballad opera, in Germany the *singspiele*, in France the *opéra-comique*) » (Brockett & Hildy, 2008: 232). Sjangeren nevnes videre, i sammenheng med både Riccoboni og Favart – to viktige navn i tidlig opéra-comique – og sjangeren får faktisk en sides omtale i *History of the Theatre*. Men viktigheten av denne sjangeren kommer aldri tydelig frem.

I litteraturvitenskapelige referanseverk nevnes opéra-comique enda mer sparsommelig. I noen litteraturhistoriske verker nevnes det så vidt. I norsk sammenheng finnes det faktisk enn så lenge ikke litteratur som på en grundig måte tar for seg opéra-comique, selv om den norske forfatteren Niels Krogh Bredal var en ivrig oversetter av opéra-comique. På engelsk, og fransk, er det derimot mulig å finne noe mer utfyllende litteratur om denne tilsidesatte

dramasjangeren. Det er denne litteraturen som er utgangspunktet for tilnærmingen til problemstillingen i denne masteren.

Kap. 2: Teorier om tablået

Dette kapitlet tar for seg teorier om teatertablået fra 1700-tallet samt noen moderne analyser av disse teoriene. Denis Diderots tilnærming til det dramatiske tablået er særlig viktige. Hans teorier er ikke bare de mest sentrale for dette arbeidet, men også noen av de viktigste dramateoriene om tablået fra 1700-tallet. Det er ikke til å komme unna at dramateoretikeren Diderot har hatt stor innflytelse. Sedaines stykker har ofte blitt satt i tett sammenheng med teoriene til Diderot og dette kapitlet ser nærmere på akkurat dette. Diderots teorier har også blitt sett opp mot billedkunsten – noe som er naturlig da Diderot var svært opptatt av estetikk og skrev mye om kunst. Han bidro også til å skape dramasjangeren *le drame* gjennom to teaterstykker og omfattende teoritekster, og stod her for en generell orientering mot et mer visuelt drama. Flere moderne litteraturteoretikere og litteraturhistorikere, som Michael Fried og Mark Ledbury, har bidratt til forståelsen av forholdet mellom kunst og tekst på 1700-tallet med særlig relevans for Diderot og Sedaine. Teoriene som presenteres i dette kapitlet vil utgjøre rammen for den videre analysen av de to stykkene *Le Déserteur* og *Le Roi et le fermier*.

Denis Diderots dramateorier

Diderot blir regnet som «the father of the drame» (Kopp, 1982: 3). Diderots egne stykker fikk aldri enorm suksess, men hans teorier om teateret gjorde større inntrykk. Tre av de viktigste teoretiske tekstene Diderot skrev om teaterkunst er *Entretiens sur Le Fils Naturel, Paradoxe sur le Comédien et son Métier* og *Discours sur la Poésie dramatique*. Den tradisjonelle dramatikken får gjennomgå hos Diderot, han tar avstand fra vers og høytidelig monolog og slår heller et slag for et mer hverdagslig teater med naturlig dialog. Det er her hans *drame* oppstår, i blandingen mellom den tragiske og den komiske teaterformen og i tilnærmingen mot hverdagen i teateret. En effekt av dramaet som var viktig på 1700-tallet (men så langt hovedsakelig i tragediesjangeren) var at tilskueren skulle kunne plukke opp noen lærdommer underveis, en moralsk pekefinger. For å få til dette på best mulig måte mente Diderot at man burde bruke karakterer og hendelser som folk flest kunne kjenne seg igjen i – altså gjennom naturlig dialog og hverdagslige gjøremål. James Butler Kopp fremhever at Diderots *drame* bød på noe annet en tragediens litterære vers: «(...) the drame was conceived as a work to be represented before spectators, not merely read in private by an individual—a «tableau», and not a «récit».» (1980: 124).

I *Paradoxe sur le Comédien* (utgitt posthumt i 1830) diskuterer Diderot skuespillerens rolle – hvordan skuespilleren skal tilnærme seg rollen som skal spilles ut. På 1700-tallet var ideen at skuespilleren skulle tre inn i rollen med hele seg, være karakteren helt og fullt. Dette var ikke det Diderot selv mente skuespilleren skulle gjøre: «(...) tout son talent consiste non pas à sentir, comme vous le supposez, mais à rendre si scrupuleusement les signes extérieurs du sentiment, que vous vous y trompiez.»²(Diderot, 1996: 1384). Trikket er for skuespilleren å mestre kunsten å etterligne de ytre tegnene på følelser slik at tilskueren tror på det: «(...) pure imitation, leçon recordée d'avance, grimace pathétique, singerie sublime dont l'acteur garde le souvenir longtemps après l'avoir étudiée, dont il avait la conscience présente au moment où il l'exécutait (...)»³(Ibid.) Det er altså slik at hvis skuespilleren skal kunne fremstille med overbevisning det som er naturlig, må denne ty til det som ikke er naturlig. Det samme gjelder for dramatikerens som skriver stykket, som Richard Harland skriver i sitt oversiktsverk over litteraturteori: «Language already operates at a very great distance from the natural. (...) Given the conditions of literary production, 'getting back to' the natural actually introduces a further level of artifice.» (1999: 57).

En av Diderots teorier som står sentralt i dette arbeidet er hans teori om tablået – både i billedkunsten og på scenen. Det opphøyde alvorret var viktig i Diderots ideelle tablå. Karakterene på scenen skulle dvele ved sterke følelser i en komposisjon som også var behagelig for øyet. Denne sammenkoblingen mellom kunsten og teateret er det essensielle i tablået og teknikken gjorde det mulig å gi publikum den lærdommen eller budskapet stykket bar på: «The most effective method of communicating a message to an audience, Diderot felt, was not to enunciate the message, but rather to suggest it by means of a memorable image.» (Kopp, 1982: 125). Et godt «bilde» på scenen er bedre enn å kun uttrykke budskapet gjennom replikkene. Ikke bare skal publikum få fatt i stykkets moral, men de skal også oppleve en sterk følelsesmessig reaksjon, noe Ledbury påpeker: «(...) Diderot's ideal expressive tableau, which involves gestures of extreme pain, suffering, anguish and sadness aimed at stirring a powerful reaction in the spectator.» (2000: 32). De visuelle elementene sto sterkt i Diderots teorier og han satte dem høyere enn de verbale kvalitetene i et teaterstykke: «Thus Diderot

² «Hans begavelse består ikke i å føle, som De tror, men i å gjengi så nøyaktig alle ytre tegn på følelse at De lar Dem lure.» (Diderot, 1976: 36). Oversatt av Solveig Schult Ulriksen.

³ «(...)alt dette er ren efterligning, en på forhånd innstudert lekse, en patetisk grimase og en sublim efteraping som skuespilleren husker lenge efter at han har innstudert den, og som han har klart for seg i det øyeblikk han utfører den.» (Diderot, 1976: 36).

rarely uses the term 'portrait' to describe works of the new genre, whereas he frequently terms them 'tableaux', and their authors 'painters'» (Kopp, 1980: 119).

Diderot kommenterte også samtidens Salonger, der kunstverk ble stilt ut og beundret, men også kritisert, i tekstene kalt *Salons*. Tidlig i sin kunstkritikk virker det som om det er historiemaleriet Diderot verdsetter høyest, men det kommer fram her og der at han også interesserer seg for andre sjangre, spesielt når det gjelder form. Det virker som om Diderot sliter litt med å godta de reglene som er satt for kunstneren og dramatikerens i henhold til sjanger, men han var tydelig på at den typen malerier kunstneren burde mestre var det historiemaleriet (Bukdahl, 1980). Dette sjangerhierarkiet var godt befestet også hos Diderot, og selv om han nok ønsket å være innovativ og unik i sin kritikk er det tydelig at han strevde noe med det:

(...) the actual division of genres and the basic structure of genres as a fundamental concept in the understanding and judgment of art, remain firmly embedded in his assumptions. The *Salons* and the *Essais* display the vacillations of a writer determined to explore both the limits of art and the possibilities of art criticism, but whose conception of painting, while hugely innovative in many respects, still owed much to traditional modes of aesthetic evaluation. (Ledbury, 2000: 37).

Det er ikke så lett å fjerne seg fra det etablerte uansett hvor mye man vil.

I tekstene skrevet med tilknytning til *Le Fils naturel*, et av Diderots egne *drame*-stykker fra 1757, la Diderot frem reformer han mente dramaet burde undergå. Teksten tar form som samtaler mellom Dorval og karakteren Moi og handler om at man burde kunne finne en mellomting mellom tragedien og komedien, hvordan dette burde gjøres og hvorfor dette er nødvendig. Man kan se den sterke sosiale og samfunnsmessige dimensjonen i dette: «(...) the creation of the new intermediate genre is couched in the most positive terms as a solution to making theatre relevant to new audiences and to a new political and social climate.» (Ledbury, 2000: 39-40). Dette virker kanskje ikke som det mest radikale som kunne skje, men på den tiden, og for Diderot, var dette et stort steg og det er tydelig i hans neste stykke at han ikke var så selvsikker på disse ideene om å løse opp den etablerte strukturen. Diderot så på dramaet som noe som hadde innflytelse i samfunnet og som måtte tilpasse seg samfunnets utvikling og stemning.

I 1758, kun ett år etter *Le Fils naturel*, utkom *De la poésie dramatique*. Her legger Diderot fram underkategorier til de etablerte sjangrene:

La comédie gaie, qui a pour objet le ridicule et le vice, la comédie sérieuse, qui a pour objet la vertu et les devoirs de l'homme. La tragédie, qui aurait pour objet nos malheurs domestiques; la tragédie, qui a pour objet les catastrophes publiques et les malheurs des grands.⁴(Diderot, 1996: 1279).⁵

Som Ledbury påpeker er det tydelig at Diderot er mer forsiktig i *De la poésie dramatique* enn han var i *Le Fils naturel*. Dorvals stemme ble kanskje for innovativ og for splittende i forhold til det etablerte og klassiske, og Diderot «(...) like many of his contemporaries, held back from breaking the classical mould.» (Ledbury, 2000: 43).

Diderot var nok enda mer nyskapende i sine tanker rundt tablået enn i sjangerdiskusjonen. At kunsten skulle bygge opp gode komposisjoner var ikke noe nytt på 1700-tallet, men at dette ble overført til dramaet var nyskapende. Diderot vektlegger hele tiden viktigheten av gode komposisjoner på scenen og han trekker helt tydelige linjer mellom billedkunsten og dramaet: «Appliquez les lois de la composition pittoresque à la pantomime, et vous verrez que ce sont les mêmes.»⁶ (Diderot, 1996: 1342). Pantomimen, eller tablået, er for Diderot noe av det viktigste i et godt drama og noe som gjør Diderots teorier rundt dette interessante, spesielt med Sedaine i tankene, er hvordan han kommenterer dramatikerens rolle i å få tablået frem:

J'ai dit que la pantomime est une portion du drame ; que l'auteur s'en doit occuper sérieusement ; que si elle ne lui est pas familière et présente, il ne saura ni commencer, ni conduire, ni terminer sa scène avec quelque vérité ; et que le geste doit s'écrire souvent à la place du discours.⁷ (Diderot, 1996: 1337).

⁴ Den lystige Comoedie, som har det latterlige og Lasterne; den Alvorlige, der har Dyden og Menneskets Pligter; den Tragoedie, der skulde have huuslige Ulykker, og den, der har offentlige Statsforandring og de Mægtiges Ulykker til Æmne. (Diderot, 1779: 167).

⁵ Den danske oversettelsen av *De la poésie dramatique*, som det siteres fra i fotnotene, er oversatt av Knud Lyne Rahbek.

⁶ Man anvende den maleriske Kompositions-Regler paa Pantomimen[tablået], og man vil faae at see at de ere eens. (Diderot, 1779: 272).

⁷ Jeg har sagt at Pantomimen er en Deel af Dramaet; at en Forfatter maae alvorligen besitte sig derpaa; at dersom den ikke er ham vel bekiendt og stedse for Øiene, kan han hverken begynde, fortsætte eller ende et Optrin overensstemmende med Sandheten; og at Gebærden ofte bør skrives i Steden for Talen. (Diderot, 1779: 261-262).

Det er viktigheten av sceneanvisninger Diderot snakker om her, og disse er ikke nødvendigvis knyttet til tablåer, som hos Diderot blir et begrep for en helt spesiell type visuelt scenisk uttrykk. Det er nok heller dramatikerens viktige rolle som er poenget, og at det dramatikerens gjør skal få fram en sannhet i «bildene» han maler ut på scenen gjennom sceneanvisningene og ikke kun gjennom talen: «(...) le spectateur est au théâtre comme devant une toile où des tableaux divers se succéderaient par enchantement (...)»⁸ (Diderot, 1996: 1342). Teateret skal være bilder som følger etter hverandre, velkomponerte sådan. Men mener han da at det kun skal være tablåer som kommer på løpende bånd? Nei, ikke nødvendigvis. Ettersom tablået ideelt sett skulle få fram budskap på en god måte og er en helt spesiell type scenebilde, er det kun i visse tilfeller tablået burde brukes. Men Diderots fokus på det visuelle gjør at dette er litt utydlig. Selv om han her bruker ordet «tableaux», så er det i denne sammenhengen snakk om visuelle bilder i generell forstand, heller enn bilder som svarer til det særegne tablåbegrepet han utvikler andre steder og som er et helt spesifikt visuelt redskap.

Diderots kjente definisjon av tablået lyder slik: «Une disposition de ces personnages sur la scène, si naturelle et si vraie, que, rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile, est un tableau.»⁹ (Diderot, 1996: 1136). Denne definisjonen viser, uten tvil, koblingen Diderot gjør mellom billedkunsten og dramaet, og den viser også hvor viktig Diderot mente begge disse kunstformene var. Det er også tydelig at han her mener at dramaet har noe å lære av billedkunsten for å oppnå sitt ytterste potensiale – riktignok ut fra Diderots personlige mening om hva som var tilfredsstillende å se på en scene og et lerret.

Det er noen motsetninger i teoriene til Diderot som omhandler tablået. Diderot ønsket et drama som bygget på hverdagen, på prosatale som en mer naturlig dialogform og gjenkjennelige mennesker, samtidig ønsket han den typen tablå man oftest kunne finne i tragedien – de store bevegelsene som uttrykte enorme følelser. Diderots ideelle tablå den lange dvelingen ved de sterke følelsene, og et godt teaterstykke kan ikke utelukkende bestå av denne typen tablåer tett etter hverandre. Her er det sceneanvisningene kommer inn. Disse så nok ikke Diderot på som direkte tablåer, men heller som nødvendige beskrivelser for å skape «pantomimer» som han er så opptatt av.

⁸ Er Tilskueren at ansee paa Theatret, som om han stod for et Forhæng, hvorpaa forskjellige Billeder ved fortyllede Kunster bleve forestillede efter hverandre(...) (Diderot, 1779: 272).

⁹ «An arrangement of those characters on stage, so natural and so true to life that, faithfully rendered by a painter, it would please me on a canvas, is a *tableau*. (Fried, 1980: 95).

Il faut écrire la pantomime toutes les fois qu'elle fait tableau ; qu'elle donne de l'énergie ou de la clarté au discours ; qu'elle lie le dialogue ; qu'elle caractérise ; qu'elle consiste dans un jeu délicat qui ne se devine pas ; qu'elle tient lieu de réponse, et presque toujours au commencement des scènes.»¹⁰ (Diderot, 1996: 1338).

Scenearvisningene er altså helt essensielle for å skape det dramaet Diderot ønsker og som Diderot selv påpeker, dette er opp til dramatikerens, som Kopp sier: «Thus the actor is guided by his role, which has been created by the situation, which has in turn been created by the author. The drame was (...), as Diderot said many times, a picture that sprang from the mind of the author.» (1980: 132). Dette bildet skulle være så naturlig som mulig.

Tablået for Diderot var ikke bare det visuelle i seg selv – den behagelige komposisjonen – men også følelsene bak og det budskapet som ble fremstilt for publikum. Tablåets effekt var nesten like viktig som tablåets utseende.

Det visuelle i dramaet: Michael Fried

En av de mest innflytelsesrike studiene av tablået som estetisk prinsipp på 1700-tallet kommer Michael Fried med i boka *Absorption and Theatricality, Painting and Beholder in the Age of Diderot*, en tolkning av utviklingen innen billedkunsten mellom 1750 og 1781. Det er viktig å poengtere at Fried her kun ser på utviklingen i Frankrike, noe han selv tydeliggjør i introduksjonen. Midten av 1700-tallet er perioden hvor kunstkritikken ble til, men Fried legger til at det er få som har lagt særlig vekt på den kritikken som ble skrevet før 1781:

But I think it is fair to say that historians of art have made surprisingly little use as evidence of the large amount of writing about painting that has survived from the decades before 1781, even though the general level of the writing is respectable and a few of the critics rank among the finest pictorial intelligences of the age. (Fried, 1980: 2).

Det er dette Fried ønsker å gjøre noe med i *Absorption and Theatricality*, nemlig å se på kritikken fra tidligere ikke så mye omtalte kunstkritikere fra 1700-tallet. Fried kommenterer ikke bare kunsten ved hjelp av disse teoretikerne, men han retter også fokuset mot kritikerne selv: «(...) not just the painting but the criticism as well stands in need of interpretation.»

¹⁰ Man maae skrive Pantomiment saa ofte den udgjør et Skilderie; saa ofte Taleren derved bliver eftertrykkeligere eller tydeligere; saa ofte den forbinder Dialogen; saa ofte den karakteriserer; saa ofte den bestaaer i en fiint Spil der ikke lader sig giætte; saa ofte den er i Steden for et Svar; og næsten altid i Begyndelsen av Optrinnene. (Diderot, 1779: 263).

(Ibid.). Hvordan skal man forstå kunstkritikken og hva betydde den i samtiden? Fried snur også rundt på disse spørsmålene og spør seg hvordan kunsten selv kan hjelpe oss å forstå kritikken:

The result is a double process of interpretation by virtue of which paintings and critical texts are made to illuminate one another, to establish and refine each other's meanings, and to provide between them compelling evidence for the centrality to the pictorial enterprise in France during those years of a body of concerns whose very existence has not been imagined. (Fried, 1980: 3).

For å få til dette, å se på billedkunsten og kunstkritikken om hverandre, bruker Fried mye tid på teoriene til Denis Diderot – som jo bokas tittel avslører – og han ønsker nettopp å «see the painting of his[Diderot] age through his eyes.» (Ibid.).

Videre bruker Fried mye tid på nettopp forholdet mellom maleriet og den som ser på. Dette er også noe som er viktig med tanke på tablået, både i maleriet og i dramaet, og Fried poengterer hvordan maleriet rundt 1750 forandret seg: «(...) from the representation of figures absorbed in quintessentially absorptive states and activities toward the representation of figures absorbed in action or passion (or both).» (Fried, 1980: 107). Kunsten utviklet seg i en retning der det malte motivet skulle være inne i sin egen verden og slik skape en illusjon om at det ikke er noen som står og ser på maleriet: «(...)the demand that the artist bring about a paradoxical relationship between painting and beholder – specifically, that he find a way to neutralize or negate the beholder's presence, to establish the fiction that no one is standing before the canvas.» (Fried, 1980: 108). For Fried er det utelukkende de visuelle elementene han tar for seg, ettersom han i hovedsak ser på billedkunstens utvikling. Frieds studie har blitt en av de viktigste for forståelsen av bruken av tablået i dramaet på 1700-tallet.

Nougaret og Diderots teatertablå

Fried kommer imidlertid ikke spesifikt inn på opéra-comiques betydning i utviklingen av tablået som estetisk prinsipp. En av dem som faktisk allerede i samtiden kommenterte opéra-comique i forhold til Diderot og hans teori om det visuelle i dramaet var skribenten Pierre-Jean-Baptiste Nougaret. Opéra-comique, og endringene i dramaet, ble debattert av mange i samtiden og Nougaret skrev det lengste kritiske enkeltverket om sjangeren. I 1769 publiserte han boken *De l'Art du théâtre*, som til tross for tittelen faktisk bare handler om opéra-comique, ikke om teateret generelt, som Michèle Sajous d'Oria kommenterer i sin artikkel om

Nougarets bok (2004: 155). Med *De l'Art du théâtre* kommer Nougaret med en virkelig poetikk for den nye teatersjangeren opéra-comique, i to lange bind. Her ser han etter opprinnelsen til opéra-comique og tar for seg formen til denne nye sjangeren, eller det han synes er en formløs sjanger:

Je demande d'abord, si l'on peut donner le nom de Poème dramatique à l'Ouvrage informe qui ne contient que des Scènes mal-cousues, et dans lequel on ne voit ni intrigue, ni caractère principal?¹¹ (Nougaret, 1769: xxij).

Nougaret kommer med sterke ord om den nye sjangeren som han mener mangler både form, intriger og hovedpersoner. Den delen av det nye teateret som Nougaret liker best er dialogen:

Il est certain qu'on ne peut faire aucun reproche à ce sujet au Drame du nouveau genre. Il serait à souhaiter qu'il en fut aussi à couvert dans ses différentes parties. Ses Dialogues sont d'une clarté, d'une précision admirable. Il imite en cela sur-tout les Tragédies grecques.¹² (Ibid.: 325).

Selv om det nye teateret manglet mye i Nougarets øyne, var dialogen utmerket og lignet dialogen fra den greske tragedien. Der var det god flyt og presisjon, noe Nougaret også gjerne skulle sett i de andre delene av den nye sjangeren. Den eneste grunnen til at man kunne like denne sjangeren, mente Nougaret, var at den var en forbipasserende mote, noe som ikke kom til å bli værende nettopp fordi det ikke forholdt seg til de etablerte reglene. Diderots dramatiske estetikk fikk skylden for disse avvikene fra reglene og for at dette spredte seg og påvirket de etablerte sjangrene (Sajous d'Oria, 2004: 162). Han merket seg at den nye sjangeren var flittig i bruken av sceneanvisninger, og dette så Nougaret svært negativt på. Sceneanvisninger, eller pantomimen, var overflødig og var kun lagt inn på grunn av forfatterens frykt for at stykket skulle mislykkes i oppsetningen. Det er et relativt begrenset syn på sceneanvisningenes funksjon som Nougarets viser her. Det virker heller ikke som om han prøver å se andre sider ved bruken av pantomimen.

¹¹ Jeg spør først om vi kan kalle det formløse arbeidet for dramatisk diktning, som kun inneholder dårlig sammensydde scener, og hvor vi ikke ser verken intrige eller hovedperson?

¹² Det er helt sikkert at det ikke er noe dårlig å si om denne delen av den nye sjangeren. Man skulle ønske at det hadde vært slik i alle dens deler. Tydeligheten og presisjonen i dialogen er beundringsverdig. Det er her den greske tragedien blir imitert.

Le soin, peut-être minutieux, qu'ils ont de marquer la pantomime de leurs Drames, prouve combien ils craindraient de perdre – si l'on y manquait. Ils agissent avec prudence. Mais une petite réflexion se présente à mon esprit. En s'attachant à faire savoir à l'Acteur le moindre geste qu'il doit faire, comme par exemple, il pose sa canne, il tousse, il crache, il faut avoir soin de piquer l'éguille en-dessus, en-dessous; &c. &c. ils devraient se dire; "Nous déclarons donc que nous n'écrivons que pour le Comédien? Quelle obligation nous aura le Public? Il nous accusera de lui faire passer un simple cannevas de Pièce, ou une Pantomime, pour un Drame dans les règles. Et quand nous oserons faire imprimer des Poèmes si chargés d'avis aux Acteurs, que deviendront-ils, s'ils sont lus par quelqu'un qui ne soit ni Pantomime, ni Comédien?"¹³ (Ibid.: 353-354).

Her sier også Nougaret at pantomimen kun fungerer når den blir lest av skuespillere, og stiller spørsmål ved hva andre skulle forstå ut fra pantomimen. Igjen er dette en ganske begrenset tanke, hvis man sammenligner med for eksempel Diderot. Nougaret ser ikke særlig langt hva gjelder mulighetene ved bruken av sceneanvisninger.

Til tross for disse ståstedene angående det visuelle i opéra-comique, knytter imidlertid Nougaret, som en av få, det visuelle ved opéra-comique direkte til Diderot.

Lorsque M. Diderot a soutenu qu'on devait marquer avec soin la Pantomime, il a entendu sans doute qu'il fallait qu'elle fût absolument nécessaire. "Il faut, dit-il, écrire la Pantomime toutes les fois qu'elle fait tableau ; qu'elle donne de l'énergie ou de la clarté au discours ; qu'elle lie le Dialogue ; qu'elle caractérise ; qu'elle consiste dans un jeu délicat qui ne se devine pas ; qu'elle tient lieu de réponse ; & Presque toujours au commencement des Scènes". Les Poètes du nouveau Théâtre qui affectent d'écrire la Pantomime, ne la marquent-ils que dans les circonstances si judicieusement prescrites par M. Diderot ? Les paroles de cet aimable Philosophe, apprendront à tous les Auteurs dramatiques dans quels cas ils doivent désigner le jeu de l'Acteur.¹⁴ (Ibid.: 354).

¹³ Den kanskje overdrevne fliden som de vier til spillet i sine verker, viser i hvilken grad de frykter å mislykkes, dersom man ikke etterfulgte deres råd. De opptre med forsiktighet. Men en tanke gjør seg gjeldende for meg. Ved å anstrenge seg for å vise skuespilleren den minste bevegelse han skal gjøre, for eksempel at han skal sette ned kjeppen, at han hoster, at han spytter, at man må passe på å stikke nålen ovenfra, nedenfra, osv. osv., burde de si til seg selv: «Skal vi altså proklamere at vi ikke skriver for andre enn skuespilleren? Han vil anklage oss for å kalle en skisse av et stykke, eller kanskje heller rett og slett en pantomime, for et ordentlig teaterstykk. Når vi våger å trykke disse diktene så overfylte med anvisninger for skuespillerne, hva blir de så, når de blir lest av noen som verken er «pantomimer» eller skuespiller?».

¹⁴ Når Herr Diderot har fremholdt at man skal indikere pantomimen med flid, mener han helt sikkert at det var nødvendig at den skulle være absolutt nødvendig. "Man må, sier han, skrive pantomimen hver gang den er som et maleri [tableau]; når den måtte gi energi eller tydelighet til talen; når den måtte knytte dialogen sammen; når den måtte karakterisere; når den måtte bestå av et fint spill som ikke lar seg gjettes; når den måtte erstatte et svar;

Dette er alt Nougaret sier angående tablået i dramaet, kun en liten side er viet til å kommentere dette i hans to-bindsværk. Han var med andre ord ikke særlig begeistret for denne delen av opéra-comique. Her legges det vekt på når Diderot ønsket at pantomimen skulle skrives ut og Nougaret spør seg om dramatikerne i den nye sjangeren kun viser pantomimen i de tilfellene som Diderot mener det er nødvendig. Ettersom Nougaret ikke sier noe mer om dette – kapitlet avsluttes med denne tanken – er det ikke lett å vite hva han faktisk mener med dette. Men ut ifra det han sier om årsakene til bruken av sceneanvisninger og at dette kun er til for skuespillerne og ikke har noen verdi for andre som eventuelt skulle lest dem, kan man tro at Nougaret heller ikke har så mye til overs for Diderots teori om når sceneanvisningene er nødvendige. Ved å avslutte denne diskusjonen før den i det hele tatt har kommet i gang, viser Nougaret liten vilje til å forstå sceneanvisningenes effekt, og han vil tydeligvis at dramatikerne skal gjøre mindre av det Diderot ønsker, slik at teateret drives av dialog og ikke av pantomimen.

Sedaine var en av dramatikerne som brukte sceneanvisninger ofte og hans drama er i stor grad et fortellende drama som også holdt seg nærmere Diderots ønske om bruken av pantomimen. Nougaret nevner blant annet *Le Roi et le fermier* som et stykke med mangler og Sedaine, blant andre, kritiseres for å ha for mange sceneanvisninger i sine stykker (Sajous d’Oria, 2004: 164-165). Nougarets budskap var altså at dialogen i den nye sjangeren skulle beundres, mens pantomimen skulle unngås.

Tablået i opéra-comique

I sin upubliserte doktorgrad *The Drame Lyrique: a study in the esthetics of opéra-comique, 1762-1791* skriver James Butler Kopp om forholdet mellom opéra-comique-sjangeren og Diderots «drame». Han tar for seg både det musikalske aspektet ved den nye sjangeren, men også det litterære.

Kopp kommer i innledningen med følgende definisjon av *le drame*:

The drame(musical or spoken) may be briefly defined as a new genre of theatre intermediate to tragedy and comedy, whose origins and means stemmed from the moral and social

og nesten alltid i begynnelsen av en scene”. Poetene i det nye teateret som forsøker seg på å skrive pantomimen, indikerer de den bare i de sammenhengene som blir så fornuftig og forsiktig angitt av Herr Diderot? Ordene hos denne elskverdige filosofen vil lære alle våre teaterdiktere [altså forfatterne av den nye opéra-comique-sjangeren] i hvilke tilfeller de bør beskrive skuespillerens spill.

aspirations of authors. Serious or mixed in tone but with a happy ending, the drame was written in prose and contained characters drawn from the lower classes, so that lower-class audiences might better appreciate the moral messages of the author. (Kopp, 1982: 3).

Her trekkes viktigheten av karakterer fra de lavere samfunnslagene fram, og at dette var viktig for at folk flest skulle kunne relatere seg til handlingen og slik få nytte av de moralske budskapene. I komedien hadde det tidligere vært karakterer fra lavere samfunnslag, men det er først i den nye sjangeren *le drame* at slike karakterer får en substansiell rolle. Der de tidligere hadde vært med for å skape komisk kontrast til karakterer fra høyere samfunnslag, fikk de nå roller av betydning som sto på egne bein. Dette var noe opéra-comique også tok i bruk og la vekt på, og slik sett overlapper *le drame* og opéra-comique.

Kopp trekker fram viktige trekk ved den nye sjangeren som gjorde den ny og unik i tiden:

If *the drame* was to reach its audience most successfully, it had to represent accurately a slice of life familiar to viewers. Visual elements, being conducive to realism, were to claim a much greater share of the spectator's attention than a classic French tragedy and comedy. The burden formerly borne by verse dialogue would be assumed partly by prose dialogue, but partly also by gesture. (Kopp, 1982: 132-133).

Det Kopp her beskriver på slutten er tablået. I *le drame* erstattet prosa vers og kroppsspråket ble viktig for formidlingen på scenen. Det visuelle på scenen ble også svært viktig, og det la grunnlaget for oppbyggingen av de dramatiske tablåene. Kopp trekker fram Diderots fokus på malerens rutine og overføringen av dette til scenen:

If you follow the painter's routine," Diderot wrote, "it will be with your *drame* as it is with his *tableau*. He has some beautiful areas; you have some beautiful moments. But this is not enough; the *tableau* must be beautiful in all its extent, and your *drame* in all its duration. (Kopp, 1982: 125).

Her peker Kopp på et viktig punkt i Diderots teori, nemlig tidsaspektet. *Le drame* skulle være et realistisk bilde hvor alle øyeblikkene skulle danne et vakkert tablå. Flere karakterer kan utføre ulike handlinger i samme scene, og samtidig på scenen, og sammen utgjøre et tilfredsstillende tablå for publikum. Diderot mente at det ble for mye dialog og for lite spill fra skuespillerne og dette ønsket han å endre (Kopp, 1982: 128). Ettersom Kopp sentrerer seg

rundt *le drame* som sjanger er det naturlig at han vier mye tid til Diderots teorier og hvilken betydning disse hadde for dramaet i praksis. Kopp forstår dramatablået i opéra-comique som noe som primært står i forhold til Diderots teori om teatertablået.

En annen interessant studie er Corinne Prés upubliserte doktorgradsavhandling om opéra-comique fra 1981. Hun kommer her inn på det visuelle aspektet i denne dramasjangeren, og da særlig pantomimen, som Diderot plasserer som selve hovedvirkemiddelet i dramatablået. Pré analyserer dermed i praksis det visuelle elementet i opéra-comique med terminologi som hun henter fra Diderot, selv om dette ikke nevnes eksplisitt: «La forme visuelle qu'est le recours au geste est assez rare, on trouve cependant la pantomime expressive, déjà signalée dans l'opéra-comique (...)»¹⁵ (1981: 617). Pantomimen er en visuell form som for Corinne Pré tar utgangspunkt i «décoration animée», som så utvikles videre gjennom tablået og slik går til å omfatte ikke bare gestikuleringen, men også de andre visuelle elementene i en scene.

Corinne Pré sier angående tablåets rolle i opéra-comique at

L'aspect documentaire le plus précieux de l'opéra-comique est peut-être le tableau de la vie courante qu'il offre, presque seul dans la littérature dramatique contemporaine. Ce genre aborde en effet une grande variété de milieu, face à l'éternel salon de la comédie bourgeoise, il présente, outre des décors fantaisistes ou conventionnels, des chaumières de paysans, des maisons d'artisans, des places de village, des salons de châteaux, le carreau des Halles, la Foire ou les coulisses mêmes du théâtre¹⁶ (1981: 641).

Opéra-comique, og tablået i denne sjangeren, har altså en viktig dokumentarisk effekt fra samtiden for Corinne Pré, noe Kopp også trekker fram som noe nytt og viktig i den nye dramasjangeren – dramaet måtte vise hverdagen i sin enkelhet og gi plass til det realistiske.

Pré analyserer det visuelle hovedsakelig ut fra hvordan det er med på å skape et mer realistisk og hverdagslig drama. Det hverdagslige aspektet ved opéra-comique sto helt klart i tråd med de nye kravene til det hun kaller realisme og den tidlige opéra-comique – den man

¹⁵ Bruken av gestikulering som visuell form, er ganske sjelden, man finner imidlertid den uttrykksfulle pantomimen, som allerede er omtalt vedrørende den følsomme opéra-comique (...)» (Pré, 1981: 617).

¹⁶ Det mest verdifulle dokumentariske aspektet ved opéra-comique er kanskje det tablået over hverdagslivet og som er enestående i den samtidige dramatiske litteraturen. Sjangeren kommer nemlig inn på en stor variasjon av miljøer. I motsetning til den evige salongen i den borgerlige komedien, viser den i tillegg til fantasifulle eller konvensjonelle scenografier, bøndernes ildhus, verksteder, landsbyplasser, markedsplasser, eller til og med teaterets egne kulisser. (1981: 641).

fant på markedsteatrene – var fulle av enkelt og til og med grovt språk, trivialiteter og hverdagslige detaljer. Når så opéra-comique inntok større scener og etterhvert ble en egen etablert sjanger, var ikke denne realismen så ny for en god del publikummere:

La distance était moins grande, l'effet de surprise moins fort, de l'opéra-comique au nouveau style que de la comédie soutenue ou de la tragédie. Le public déjà habitué à entendre parler de corsets, de chiens, de tonneaux, de fusils et autres ustensiles familiers, coutumier du spectacle d'intérieurs d'artisans, de places de village voire de cabaret, se trouvait moins dépaysé dans les décors de l'école du drame que le public du Théâtre Français, accoutumé au salon de la comédie et au palais de la tragédie¹⁷ (Pré, 1981: 476).

Kravet om realisme underbygger det Pré sier om den dokumentariske effekten av hverdagstablåene i opéra-comique-stykker. Detaljene i stykkene får frem en type realisme man ikke hadde sett tidligere, både interiør og kostymer ble nøyaktige beskrevet. Diderot la også vekt på kostymene som ble brukt og viktigheten av dem: «Le costume est révélateur de l'homme; de son état social en premier lieu»¹⁸ (Pré, 1981: 480). Kostymene har alltid vist sosial status, men forskjellen nå var at personene i stykkene hadde lavere sosial rang enn de personene man møter i tragedien, og dette ble tydeliggjort gjennom kostymene og interiørene.

Teatertablået har også Pierre Frantz beskjeftiget seg med i boken *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*. Frantz vier her en hel bok til studien av tablået i 1700-tallets drama og gjør tablået til et sentralt estetisk prinsipp.

Som Kopp legger han vekt på hvordan det visuelle er med på å skape en atmosfære og hvordan det stumme gir liv til karakterene. Frantz skiller mellom ulike typer tablåer. *Tableau-comble* er det følelsesladde og dramatiske tablået som dveler ved følelsene, og *tableau-stase* er det statiske som på mange måter legger grunnlaget for dialogen og resten av handlingen: «Placé en général au début d'un drame, ou au début d'un acte, le tableau-stase permet la mise en place d'une atmosphère générale, d'un cadre pour l'action» (Frantz, 1998: 157)¹⁹. Denne atmosfæren kan ha like mye å si for stykket som handlingen i seg selv og utgjør derfor et

¹⁷ Distansen var kortere og overraskelsen mindre fra den nye typen opéra-comique enn fra den høytstående komedien eller tragedien. Publikum var allerede vant til å høre snakk om korsett, hunder, tønner, gevær og annet hverdagslig utstyr, vant til å se interiører fra verksteder, landsbyer eller fra serveringssteder og følte seg mindre fremmed i scenografien i le drame enn publikum fra det franske teateret som var vant til komediens tradisjonelle salong eller tragediens slott. (Pré, 1981: 476).

¹⁸ Kostymet viser mennesket; og først og fremst dets sosiale status.» (Pré, 1981: 480).

¹⁹ «Tableau-stase er vanligvis plassert i begynnelsen av en akt og muliggjør etableringen av en generell atmosfære, en ramme for handlingen.» (Frantz, 1998: 157).

viktig dramatisk element – den maler frem tablået. *Tableau-stase* gjør det mulig å se personene i stykket på andre måter enn det som kommer fram gjennom dialog, det gir oss som tilskuere «følelsen» av personene. Et uttrykk Frantz tyr til for å beskrive dette dramatiske grepet er «*décoration animée*», et uttrykk brukt av Dorval i Diderots *Entretiens sur le Fils Naturel*. (Ibid.) *Tableau-comble* derimot, er et visuelt velkomponert øyeblikk som gir uttrykk for en særlig energi i en sterk, emosjonelt ladet situasjon, gjerne i stykkets dramatiske høydepunkt. Disse finner man særlig mot slutten av stykkene.

De fleste dramasjangrene fra 1700-tallet blir omtalt og Frantz kommer også spesifikt innpå opéra-comique ved noen tilfeller: «On rencontre des tableaux de ce genre dans de nombreuses comédies, et non des moindres, dans l'opéra-comique(...)» (Frantz, 1998: 157). I fotnotene legger han så til: «On verra des exemples dans la thèse de Corinne Pré.» (Ibid.). Frantz knytter altså teatertablåene man kan finne i opéra-comique til den generelle tablåtradisjonen i dramaet på denne tiden som han teoretisk presenterer gjennom Diderots tablåteori.

Den eneste studien som direkte tar for seg forholdet mellom opéra-comique og det visuelle og som gjør det til et hovedanliggende, er Mark Ledburys *Sedaine, Greuze and the boundaries of genre*. Her går Ledbury igjennom, i en noe forkortet form, utspringet til opéra-comique og dens utvikling som sjanger. Han fokuserer også i denne boken på billedkunsten og sammenligner kunsten og teksten, stykker og malerier som blandet sjangertrekk. Hovedtilnærmingen til Ledbury i denne studien er imidlertid Sedaine som dramatiker og Greuze som billedkunstner. Gjennom opéra-comique kommer Ledbury inn på Sedaines liv og karriere og gjennom sjangerhierarkiet og utviklingen av sjangermaleriet kommer han inn på Greuzes karriere, men sammenligningen mellom de to uteblir. Den sammenligningen Ledbury vektlegger er den mellom sjangerhierarkiet som hersket i billedkunsten og hvordan dette ble overført til datidens dramasjangre.

Ledbury viser til at nyere studier av det borgerlige teateret (*bourgeois drama*) på 1700-tallet i all hovedsak har tatt utgangspunkt i Diderot og hans teoretiske tekster og har strukket sine egne tilnærminger ut fra disse teoriene (2000: 4-5). Ledbury selv tar også for seg Diderot, men han trekker mer linjene mellom skuespillene og malerkunsten. Han påpeker, i motsetningen til andre nevnte kritikere, at Diderot kanskje ikke er det eneste elementet å se til for å forstå Sedaines bruk av tablået. Som Ledbury skriver: «Diderot's art criticism was read by very few of his contemporaries(...). His writings on art were only one part of a burgeoning sphere of art criticism base on reaction to the public art exhibitions.» (Ledbury, 2000: 6).

Videre sier han at: «(...) theatrical innovation owed as much to new forms of practice as it did to the development of theory(...)»(Ibid.).

Noe annet Ledbury påpeker er at Sedaine i 1763 var et større navn enn Diderot og at han hadde stor suksess som dramatiker. Han var ikke på noen måte avhengig av Diderots kunnskap for å gjøre det godt. Ledbury peker også på at Sedaine nok ikke tok så mye utgangspunkt i Diderots teorier som mange antar (2000: 10), uten å forfølge dette i detalj. De følgende kapitlene vil gå inn i forlengelsen av det Ledbury her antyder, nemlig at man kan forstå teatertablåene hos Sedaine på et annet grunnlag enn Diderots teorier alene. Det vil være fruktbart å undersøke Sedaines tekster ut fra datidens kunst, altså ut fra en annen synsvinkel enn den Diderot tilbyr. Mye tyder på at dette kanskje kan være vel så relevant å forstå Sedaines tablåbruk ut fra samtidens billedkunst.

Sjangermaleriet får også plass hos Ledbury samt hvordan sjangerhierarkiet også hersket sterkt innen billedkunsten så vel som i dramaet. De to sjangrene med størst motsetning, som var på hver sin side i hierarkiet, var sjangermaleriet på bunnen og det allegoriske historiemaleriet på toppen, og dette overfører Ledbury, med hjelp av Diderots teorier, til dramasjangrene. Her viser Ledbury hvordan sjangerhierarkiet utgjør en parallell til opéra-comique i dramaet. Med utgangspunkt i dette er hele Ledburys bok bygd opp som to parallelle biografier over Greuze og Sedaine. Disse to sidestilles og sjangrene analyseres grundig, men det dirkede forholdet mellom billedkunstens sjangermaleri og Sedaine billedlige drama uteblir i analysen. Det er dette som vil være fokus i de kommende kapitlene.

Kap. 3: Billedkunsten

Før forholdet mellom Sedaine og sjangermaleriet kan belyses nærmere er det nødvendig å se på billedkunstens ståsted og utvikling i hans samtid. Dette kapittelet tar for seg billedkunsten på 1700-tallet, hovedsakelig i Frankrike, men også noe i Nederland, og spesifikt sjangermaleriet – både sjangerens utvikling og dens mottakelse i samfunnet. Først kommer en gjennomgang av sjangerhierarkiets rolle og hvor sjangermaleriet ble plassert i dette hierarkiet. Deretter følger en gjennomgang av tablået i billedkunsten, hva tablå er i kunsten og hvordan det ble brukt.

Helt sentralt i spørsmålet om Sedaines teatertablåer står Diderot. Forholder Sedaine seg til hans teorier eller kan hans visuelle elementer forstås i forhold til billedkunsten? Gjennomgangen av samtidens billedkunst og sjangermaleriet i dette kapittelet vil derfor bli lagt frem gjennom Diderots kommentarer på samtidskunstnere der det er relevant, samt gjennom eksempler på kunstnere som malte sjangermalerier.

Sjangermaleriet – den laveste sjangeren

Sjangermaleriet er kort fortalt en kunstretning med fokus på hverdagslige motiv. Billedlige motiver blir delt inn i visse rammer:

Art historians traditionally separate pictorial subjects into various categories, such as religious, historical, mythological, *genre* (daily life), portraiture, *landscape* (a depiction of a place), *still life* (an arrangement of inanimate objects), and their subdivisions and combinations. (Kleiner, 2013: 5).

Denne inndelingen var synlig på 1700-tallet i sjangerhierarkiet. På topp lå det allegoriske historiemaleriet og på bunnen hvilte sjangermaleriet. «(...) it was within the French Academy in the late seventeenth century that the different categories of subject matter in painting were first explicitly organised into a hierarchy.» (Harrison, 2009: 99). Dette var ikke noe som bare oppsto ut av ingenting, dette var et ønske om å strukturere kunsten: «(...) to advance the professional status of painting and to establish it on a firm theoretical basis.» (Ibid.: 100). Maleriene med religiøse og historiske motiv ble satt høyest, over alle de andre sjangrene, og for å bli sett på som en skikkelig billedkunstner var det allegoriske historiemaleriet det man måtte mestre. Ikke bare ble man da sett på som en svært begavet kunstner, men man fikk status som en borger med tanker og ideer:

By demonstrating an ability to treat of mythological and moral themes – those represented in classical or religious texts – the artist could claim status as a dealer in ideas, along with the poet, the dramatist and the philosopher. Furthermore, in so far as the ethical content of these ideas was made comprehensible and vivid to the painting's audience, the artist could be seen as contributing to the spiritual well-being of society. (Harrison, 2009: 106).

Poeten, dramatikeren og filosofen var altså kunstnerens likemenn, så fremt det var dikt på vers og tragediestykker poeten og dramatikeren beskjeftiget seg med. Historiemaleriet vitnet om talent som var høyt verdsatt i samfunnet.

På den motsatte flanken satt sjangermaleriet, i skyggen.

Initially the term genre referred to the various specialised categories of picture that were distinct from these: still lifes, landscapes, animal paintings and pictures of 'low life' – low, that is to say, in the view of those in the seventeenth and eighteenth centuries who regarded themselves as proper guardians of a 'high' artistic culture. (Harrison, 2009: 100-101).

Denne sjangeren som tok tak i «low life» viste fattige mennesker, bønder, vertshus, gambling, drikking og flørting, motiv historiemaleriet aldri i verden kunne brukt. Disse motivene skilte seg fra de høyere sjangrene: «(...)often more ambiguous, as they depict general situations rather than specific moment.» (Westermann, 2014: 67). Det kunne gjerne, og ofte, være moraliserende budskap i historiemaleriet, men ettersom det ble lagt frem gjennom overklasse, mytologi og historiske hendelser ville det aldri kunne appellere særlig sterkt til mannen og kvinnen i gata, som Diderot poengterer. Men selv om sjangermaleriet viste moral og konsekvenser gjennom hverdagen, bør man huske hvem publikumet i realiteten var: «(...) those classes of people who were generally represented in such pictures were unlikely to be among the purchasers.» (Harrison, 2009: 107). Så selv om dette var motiver som flertallet kunne kjenne seg igjen i, var det ikke de som så disse bildene, og det var i alle fall ikke de som kjøpte dem. Men dette betyr også at det tross alt var et marked for disse typer motiv også blant de rike i samfunnet, ikke bare historiske malerier med opphøyde skikkelser og overdrevet dveling ved store følelser mellom joniske søyler. Sjangermalerier hadde også ofte tydelige tema: «(...) genre paintings were designated more precisely by themes, such as 'merry company', 'peasant fair', 'Carnival' and 'smoker'.» (Westermann, 2014: 40). Igjen, dette er generelle situasjoner, gjerne med en bestemt stemning, og ikke spesifikke hendelser som kanskje ikke alle samfunnslag hadde kjennskap til.

Selv om disse to billedkunstsjangrene er motsatser, er det ikke alltid så lett å skille dem fra hverandre, selv om man kanskje skulle tro det. Den franske kunstneren Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779) brukte ofte tjenere i bildene sine like mye som han brukte de finere pikene og de velstående mennene. Også blant de nederlandske kunstnerne ble ofte tjenere og overklassen avbildet i de samme omgivelsene og i den samme arkitekturen (Harrison, 2009: 109). Så selv om sjangerhierarkiet sto sterkt, særlig i Frankrike på 1700-tallet, var det kunstnere som vekslet mellom motivene sine og som lot sjangrene gli over i hverandre. De gjorde nok ikke dette for å være ekstremt nyskapende, ikke bevisst i alle fall, men heller fordi det gikk mer overens med deres hverdag og derfor vanskelig å unngå i lengden. Det allegoriske historiemaleriet var tross alt fjernt fra livet til de fleste, også de som malte dem.

Den nederlandske billedkunsten var stor innen sjangermaleriet og selv om historiemaleriet, den høye stilen, var mest verdsatt, er det ironisk å tenke på at mange kunstnere ble svært berømte gjennom sjangermaleriet, Rembrandt blant andre (Westermann, 2014: 65). De generelle hverdagssituasjonene, og en ofte litt «skitten» stil, var merkelig populært til tross for at dette lå nederst på anseelsesstigen.

Sjangermaleriet lå kanskje nederst i sjangerhierarkiet, men fikk stor påvirkning på kunsten og dens utvikling. Det å vise mennesker i slitte vertshus som drakk, spilte kort og slåss eller kvinner som lagde mat og drev med håndarbeid, dette åpnet døren for et hav av nye motiv – og slik kunne kunsten gå videre. Billedkunsten kunne ikke bli stående fast i det historiske, det storslagne, den trengte å ta steget videre og det gjorde sjangermaleriet sakte, men sikkert.

Diderots tablåteori og billedkunsten

Det sies at arkitektur er stivnet musikk. På samme måte kan man vel også si at maleriet er stivnet drama. Men noen motiver hos noen kunstnere fikk frem dette bedre enn andre, og dette var noe Diderot merket seg. Det er derfor viktig å se på Diderots kommentarer av kunstnere fra Salongene på 1700-tallet for å forstå hans interesse for de naturlige motivene også på teaterscenen. Mange sjangermalerier fra slutten av 1600-tallet, både fra Frankrike og Nederland, viser gode tablåer, og selv om Diderot ikke har kommentert alle disse, er det mange som kan være relevante å sammenligne opp mot tablåer man finner i dramaet fra 1700-tallet. Noen av disse kunstnerne er i dag svært kjente, mens andre er kanskje ikke like berømte nå selv om de var det i sin samtid.

François Boucher (1703-1770) var rokokkostilens største mester. Han var favorittkunstneren til Madame de Pompadour og fikk en svært dominant rolle i fransk billedkunst på 1700-tallet (Kleiner, 2013: 733-734). Han hadde en viktig rolle på Monnets Opéra-Comique-scene og var en sterk stemme i utviklingen av opéra-comique, likevel ble han sett på som en som undergravet det denne sjangeren burde være av Diderot. Bouchers pastellfargede mennesker, luftige draperier og sensuelle undertoner plassert under lyseblå himmel og grønne trær ute i det fri, står langt fra sjangermaleriet. Bouchers stil sto ikke på samme hylle som *le drame*, det hverdagslige, det nedtonede og vanlige som skulle formidles gjennom gode komposisjoner. De gode komposisjonene vil nok mange si at Boucher fikk til utmerket, men det er tydelig at Diderot ikke var fan av den svevende rokokkostilen som Boucher er så kjent for.

Diderot kommenterte Boucher i Salongen fra 1765. Boucher sto for en urealistisk rokokkostil, noe han også ble beundret for, men som mange av hans samtidige tok avstand fra. Diderot kommenterte blant annet på den karakteristiske måten Boucher fremstilte barn på. Han mente at dette underbygget det urealistiske i Bouchers kunst:

Quand il fait des enfants, il les groupe bien; mais qu'ils restent à folâtrer sur des nuages. Dans toute cette innombrable famille vous n'en trouverez pas un à employer aux actions réelles de la vie, à étudier sa leçon, à lire, à écrire, à tiller du chanvre; ce sont des natures romanesques, idéales, de petits bâtards de Bacchus et de Silène.²⁰ (Diderot, 1996: 309).

Her er også Diderots ønske om hverdagen, så vel i kunsten som i dramaet, tydelig, ønsket om det naturlige over det stiliserte og de kunstige idealene. For Diderot var Bouchers kunst kun forstyrrende og unaturlig: «Toutes ses compositions font aux yeux un tapage insupportable. C'est le plus mortel ennemi du silence que je connaisse. Il en est aux plus jolies marionettes du monde (...)»²¹(Diderot, 1996: 309). Boucher tilfredsstilte altså ikke Diderots krav til tablået, til den behagelige komposisjonen.

Hverdagslige scener, vertshus og bønder – dette var spesialiteten til den flamske maleren Adriaen Brouwer på 1600-tallet, det var faktisk nesten utelukkende dette han malte. Maleriet *Slåsskamp over kortspill* (ca. 1631-1635) viser et enkelt rom i brune fargetoner og

²⁰ Når han avbilder barn, grupperer han dem godt, men de burde være der oppe og boltre seg i skyene. I hele den tallrike familien vil du ikke finne en som viser virkelige handlinger, studerer, leser, skriver, vever hamp; de er romantiske idealer, de små bastardene av Bacchus og Silenus.

²¹ Alle hans komposisjoner lager et uutholdelig rot for øynene. Det er den dødeligste fienden til stillhet jeg vet om; han viser oss de vakreste dukkene i verden ...

fem figurer hvorav fire av dem sloss ved et bord mens den femte ser på dem gjennom en dør. Her er det ingen fine dresser, ingen blanke sverd og ingen mytologiske figurer. Dette maleriet viser kun fire vanlige menn som har spilt kort og begynt å sloss, som man kan se for seg nok skjedde med jevne mellomrom i datidens vertshus (Illustrasjon 1). Dette maleriet er et godt eksempel på et hverdagslig tablå i sjangermaleriet. Følelsen av tablået forsterkes ved den femte personen i bildet som, i likhet med oss, observerer slåsskampen. Slik forsterkes inntrykket av at dette er en naturlig situasjon, ettersom det også er noen andre i vertshuset som ser hva som skjer. Alt i dette maleriet, klærne de har på seg, ansiktsuttrykkene og gestene, interiøret i vertshuset, virker naturlig. I tillegg til å være et godt oppsatt tablå mellom mennene, viser maleriet også effekten av drikking, altså et moraliserende motiv (Harrison, 2009: 108). Her er vi tilbake hos Diderot; maleriet, så vel som dramaet, skal være moraliserende og den beste måten å få dette fram til tilskueren på er gjennom vanlige folk i mer hverdagslige omgivelser – det motsatte av hva det allegoriske historiemaleriet tilbød.



1 Adriaen Brouwer, *Slåsskamp over kortspill*, (ca. 1631-1635)

Å dvele ved sterke følelser er absolutt et kjennetegn ved tablået, og noe Diderot som sagt vektla. På dette punktet oppfyller det klassiske historiemaleriet ofte tablåets kjennetegn, også ved å skape en behagelig komposisjon, som var noe Diderot etterlyste. Fokuset på en god

komposisjon har nok alltid vært tydeligst i kunsten, der elementene i motivet settes sammen med forgrunn og bakgrunn. I billedkunsten ble det utviklet teknikker for hvordan man best skulle skape en god komposisjon, både gjennom fargebruk, perspektiv og det gyldne snitt som var blitt delvis brukt siden antikken.

Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) var en av kunstnerne på 1700-tallet som omfavnet det sentimentale og enkle, hans malerier inneholdt vanlige hendelser i folks liv fremstilt med følelse og troverdighet (Kleiner, 2013: 739). Hans maleri *Un Père de famille qui lit la Bible à ses enfants* (1755) er et utmerket eksempel på en god komposisjon. Ni personer er tilstede i scenen. Alle sammen viser en individuell reaksjon. Faren er beveget av det han selv leser, den minste gutten følger ikke egentlig med og bestemoren ser distraheret ut (Illustrasjon 3). Disse kan alle klippes ut og danne et eget billedlig motiv, en egen historie, men det er sammen at disse menneskene danner et godt tablå – noe man lett kan se for seg på scenen. Dette maleriet viser Greuzes talent til å skape gode komposisjoner med flere mennesker tilstede og Fried poengterer at man ser «(...) his [Greuzes] presentation of those subjects in a narrative-dramatic mode (...)» (1980: 10). Blikkene til alle personene er også med på å gi maleriet liv, det får oss som tilskuer til å flytte blikket rundt i komposisjonen.

Å kunne male en fortelling, et narrativ, hadde vært viktig i historiemaleriet tidligere, men det ble også viktig i deler av sjangermaleriet, spesielt det som tok for seg hverdagslige scener og mennesker. Men dette gjorde også at kunstneren måtte være seg bevisst øynene som skulle se på maleriet. Chardin er en kunstner som fikk fram en form for litterær kvalitet i flere av verkene sine gjennom tidsaspektet noe Fried kommenterer: «(...)they come close to translating literal duration, the actual passage of time as one stands before the canvas, into a purely pictorial effect(...)» (1980: 50). Det er som om det som skjer på maleriet faktisk skjer der og da, i det øyeblikket det står noen foran og ser på det: «In the *Soap Bubble* the transparent, slightly distended globe at the tip of the young man's blowpipe seems almost to swell and tremble before our eyes(...)» (Ibid.). Her er ikke narrativet en historisk, og ferdig, hendelse slik man så i historiemaleriet; her skjer fortellingen rett foran øynene på oss. Som Fried så treffende beskriver: «Images such as these are not of time wasted but of time filled(...)» (Ibid.: 51).

Fried fremhever i sin studie at Chardin var ekspert på å male mennesker som var opplukt av sin aktivitet, uavhengig av om det var å blåse en såpeboble, bygge et korthus eller studere filosofi – alle er de absorbert i det de holder på med. Dette ble sett på som en form for sannhet av mange og Fried skriver: «Throughout this period his art was admired for the

truthfulness with which it depicted "les petits details de la vie commune" (the little details of ordinary life), a virtue in keeping with the "lesser" genres he practiced.»(1980: 52).

Diderot var stor fan av Chardins malerier og mente at hans stil var fullkommen. Måten Chardin malte helt ordinære ting på var, ifølge Diderot, å male selve naturen slik den er:

Il y a au Salon plusieurs petits tableaux de Chardin; ils représentent Presque tous des fruits avec les accessoires d'un repas. C'est la nature même. Les objets sont hors de la toile et d'une vérité à tromper les yeux. (...) Pour regarder les tableaux des autres, il semble que j'aie besoin de me faire des yeux ; pour voir ceux de Chardin, je n'ai qu'à garder les yeux que la nature m'a donnés, et m'en bien servir. (...) Ô Chardin, ce n'est pas du blanc, du rouge, du noir que tu broies sur ta palette; c'est la substance même des objets, c'est l'air et la lumière que tu prends à la pointe de ton pinceau, et que tu attaches sue la toile. (...) On n'entend rien à cette magie. Ce sont des couches épaisses e couleur, appliquées les unes sur les autres, et dont l'effet transpire de dessous en dessus. (...) Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît. Éloignez-vous, tout se recrée et se reproduit.²² (Diderot, 1996 : 264-265).

Denne begeistringen for Chardins stil tydeliggjør Diderots kunstsyn, og det forklarer også hvorfor han mislikte Boucher så sterkt – man kan knapt finne to mer forskjellige kunstnere fra samme tid. Sammenligner man Diderots kommentarer angående Boucher og Chardin vil man kjenne igjen hans teori om teatertablået – det naturlige og hverdagslige overgår det tilgjorte og historiske.

Sjangermaleriet tok for seg både mennesker, landskap og stilleben, men det var nok framstillingen av oppslukthet og det naturlige, selv om handlingen og motivene var "les petits details", som ble stående igjen sterkest fra fremveksten av denne sjangeren – og det var nok dette som inspirerte andre kunstformer, som litteraturen og dramaet, i aller størst grad. Kunstnere som Chardin og Greuze imponerte Diderot og mestret kunsten å få fram hverdagen gjennom gode komposisjoner og slik skape gode tablå. De små detaljene skulle få stor betydning både i billedkunsten og dramaet.

²²Det er mange små malerier av Chardin på Salongen, nesten alle viser frukt med tilbehør til et måltid. Dette er selve naturen. Objektene står ut fra lerretet og de er så ekte at øynene mine blir lurt av dem. (...) For å se på andre menneskers malerier, føler jeg at jeg trenger andre øyne; men å se på Chardins, da trenger jeg kun de naturen har gitt meg og å bruke dem skikkelig. (...) O Chardin, det er ikke hvitt, rødt eller svart pigment det du smører på sin palett, men heller selve objektens substans; det er ekte luft og lys det du har ytterst på penselen din og som overføres til lerretet. (...) Man kan ikke forstå denne magien. Tykke lag med farge, påført en oppå hverandre, hver og en skinner igjennom for å skape effekten. (...) På nært hold blir alt uklart, blir flatt og forsvinner. På avstand kommer alt tilbake til liv.

Kap. 4: Le Déserteur

Le Déserteur ble skrevet i 1767 av Michel-Jean Sedaine. Her møter vi soldaten Alexis²³ som kun har to uker igjen i militæret, men Alexis ønsker ikke å fullføre disse to ukene – han vil heller komme seg hjem til sin kjæreste Louise. Men det betyr å desertere. Det kommer også fram at han har en lysende fremtid i militæret hvis han blir værende. Derfor har Grevinnen og Obersten lagt en plan sammen med Alexis' familie for å få ham til å bli i militæret, i alle fall ut de siste fjorten dagene. Planen går ut på å iscenesette et falskt bryllup mellom Louise og Bertrand, dette skal så Alexis få beskjed om og når han tror at hans kjære har valgt å gifte seg med en annen vil han gå tilbake til militæret og bli værende der – det er i alle fall tanken bak denne planen, men ting går ikke alltid som planlagt. Alexis blir så fortvilet at han heller velger å desertere rett etter at han får beskjeden om Louises giftemål, dessverre gjør han det i fullt påsyn av andre soldater som arresterer ham og han havner i fengsel. Dette utløser en del komplikasjoner, og både tragiske og komiske hendelser følger etter hverandre.

Sedaine kalte selv dette stykket et *drame*, noe som indikerer en uttrykt gjeld til Diderot ettersom denne typen drama forbindes med ham. Tittelbladet i den franske utgaven fra 1769 sier tydelig: LE DÉSÉRTEUR, DRAME (Sedaine, 1769). Tilstedeværelsen av ordet *drame* er nesten for en programerklæring å regne. Dette er det første stykket hvor Sedaine selv bruker denne betegnelsen og det gir noen forventninger. Det gjør det imidlertid også kanskje litt for åpenbart å lese dette stykke med utgangspunkt i Diderot. På noen områder kan man forsvare en slik tilnærming, men på andre områder kan det legges for tydelige føringer for hvordan man leser stykket.

Verket er et av Sedaines viktigste og viser en tydelig blanding av sjangre; stykket er både komisk og tragisk. Stykket demonstrerte ikke bare mot i sjangerblanding, men også en skrivestil som skilte seg ut (Ledbury, 2000: 192-193). De visuelle elementene er tydelige i *Le Déserteur* og stykket illustrerer godt hvordan Sedaine brukte tablået og hvordan han forholdt seg til samtidens visuelle kultur, særlig sett i sjangermaleriet. I *Le Déserteur* kan man tydelig se, slik flere andre har gjort tidligere, hvordan de visuelle øyeblikkene svarer til Diderots teori om tablået. Samtidig viser de billedlige fremstillingene en kompleksitet som gjør at Diderots teori alene kan gi en reduksjonistisk forståelse av disse tablåene.

²³ I den franske originalen har karakterene andre navn enn i Bredals danske oversettelse. De franske navnene vil her bli brukt, og de danske oversettelsene av sitatene vil stå i fotnotene underveis – med de danske navnene.

Dialogen og sceneanvisningene

Sedaine var kjent for sine utbroderte sceneanvisninger (Nougaret, 1769: 353²⁴). Men like viktig for det visuelle er faktisk selve dialogen som svært ofte får en visuell dimensjon. *Le Déserteur* demonstrerer at Sedaine mestret både *showing*- og *telling*-prinsippet (Helland og Wærp, 2011: 76) i dramaet. Innen Diderots *drame*-sjanger er det ingen tvil om at det legges mest vekt på *showing*, altså å vise fremfor å fortelle. Sedaine gjør begge deler, og han gjør faktisk det ene gjennom det andre. Han skaper en visuell komposisjon gjennom replikkene, noe som det ble vanligere å gjøre gjennom regianvisninger – og det gjør Sedaine også – men han mestrer gjennom stykket å bruke både sceneanvisningene og replikkene som virkemiddel for å vise gjennom det visuelle.

Sceneanvisninger brukes ofte i stykket og Sedaines talent for å «male ut» scenene er tydelig. Ikke bare gjennom sceneanvisninger, men også gjennom dialogen lykkes Sedaine i å lage den gode komposisjonen som Diderot var så opptatt av. Et eksempel på dette får man allerede i akt en, scene to:

JEAN-LOUIS.

Où tu voudras, je le veux bien. Mettez-vous là, vous, Margurite, & toi enfuite. Paffe-là Jeanette, & toi prés de moi; tu y es la plus intéressée. (*Quand ils sont tous assis, il tire sa lettre.*) (Sedaine, 1769: 1, 2).²⁵

Dette er et øyeblikk hvor komposisjonen dannes av karakterene på scenen som en del av handlingen, gjennom replikken til Jean-Louis. Replikken fungerer som en sceneanvisning i seg selv.

Replikkene i stykket, både i prosa-talen og i *ariette*-innslagene (musikkinnslagene som har tekst på vers), gir en viktig karakterisering av personene. Hovedsakelig skjer dette implisitt i *Le Déserteur*, gjennom det som blir sagt. Når Montauciel synger om piker og vin og til stadighet kommer inn på scenen for å spørre om de andre har lyst til å drikke, sier det mye om denne karakterens personlighet og hva han er opptatt av. De dramatiske personene er alltid i en dialog, enten med seg selv eller andre karakterer, men også med publikum.

²⁴ Den samtidige opéra-comique-teoretikeren Nougaret kritiserer nettopp dette hos Sedaine og hans samtidige opéra-comique-forfattere.

²⁵ *Frantz*: Som Du vil, min Datter! Sæt Du Dig her, Søster Suse! Derefter Du Jochum! Sæt Dig om paa den anden Side Nannette! Og Du Lovise nest ved mig; thi Du har størst Deel i dette. (Naar de alle have sat sig ned, trækker den sit Brev frem af Lommen.) (Sedaine, 1775: 1, 2. De danske sitatene er oversatt av Niels Krogh Bredal.)

Replikkene i *Le Déserteur* brukes både for å fortelle og for å vise. Man får tydelige karakteriseringer av personer gjennom det de sier.

Like viktig som replikkene i *Le Déserteur* er scene- og regianvisningene. For leseren fungerer de nesten som en fortellerinstans. De er mer episke i sitt uttrykk og i sin funksjon. De gir stykket en stemning og selv om vi i dag vil tenke at det å legge inn detaljerte scenebeskrivelser vil være å gjøre nettopp det Diderot ikke forsvarte – å fortelle – så blir dette faktisk i dramaet en teknikk for å forsterke det visuelle, de billedlige kvalitetene til dramaet, som nettopp Diderot fremmet.

Å gjøre dramaet mer visuelt kan derfor sees på som en epifisering av dramaet, noe man ofte løfter frem angående Ibsens drama (Helland & Wærp 2011: 20, 86), men Sedaine og opéra-comique var allerede i gang med dette en god stund før 1800-tallet. Dialogen innebærer også at personregisteret presenteres på en dypere måte. Replikker som inngår i intense dialoger gjør at man kommer mer på innsiden av persongalleriet, de blir ikke lenger bare en todimensjonal instans på scenen, men fullverdige mennesker med både tragiske og komiske sider.

Diderot talte for å se dramaet som en rekke bilder på scenen. Sedaine gjør disse bildene må være tredimensjonale, rike på alle de lagene mennesket består av, og dette får han fram gjennom en balansert bruk av scene- og karakterbeskrivelser samt en flytende dialog.

Sammensatte scener

Diderot skriver om noe han kaller «scènes composées»²⁶: «J'appelle scènes composées, celles où plusieurs personnages sont occupés d'une chose, tandis que d'autres personnages sont à une chose différente ou à la même chose, mais à part.»²⁷ (Diderot, 1996: 1322). Denne teknikken med å la flere ting skje samtidig på scenen finner vi flere ganger i *Le Déserteur* av Sedaine, det første eksempelet tidlig i stykket, der det også bygges opp med flere sceneanvisninger, både i starten av scenen og underveis. I teksten kommer dette til syne i tre sammensatte scener, scene fire, fem og seks. I scene fire er Alexis alene på scenen og han velger å gjemme seg når han hører at et følge med mennesker kommer mot ham, men han forsvinner ikke, og brudefølget er også klar over at han er like i nærheten. I scene seks får vi

²⁶ I den danske oversettelsen kalles dette «sammensatte optrin». Her vil «sammensatte scener» bli brukt om denne teknikken.

²⁷ «Sammensatte Optrin kalder jeg dem, hvori paa een og den samme Tid, flere Personer ere beskjaeftigede med een Ting, imedens andre Personer har at gjøre, enten med andre eller med den samme Ting, men assides.»(Diderot, 1779: 239).

bekreftet at Alexis har fått med seg brudedefølget. Scene fem inneholder den faktiske sammensatte scenen: «TOUTE LA NOCE. Alexis est caché. Des violons en tête, une musette, une cornemuse. La mariée est triste : le reste a une gaieté feinte. Le marié a l'air sot & niais. Le père donne la main à sa fille.»²⁸ (Sedaine, 1769: 1, 5). Her nevnes det også i scenebeskrivelsen at Alexis har skjult seg. Dette er ikke bare en sammensatt scene, og som sådan i tråd med Diderots teorier om *le drame*, men det er også et godt eksempel på Sedaines fylldige sceneanvisninger. Her får vi beskrevet ikke bare den visuelle komposisjonen, men også uttrykket hos de involverte rollene.

En annen scene i *Le Déserteur* som godt illustrerer en sammensatt scene er scene fire i akt tre der vi møter hovedpersonen Alexis og vakten Montauciel i fengselet. En scene med kun to personer, men likevel den scenen som aller best viser en sammensatte scene i henhold til Diderots modell. Begge karakterene forsvinner fort inn i sin egen verden, Alexis sitter og skriver mens Montauciel øver seg på å lese. Det gjøres helt klart gjennom replikkene, samt gjennom små sceneanvisninger underveis, at de begge er opptatt med sitt og at to forskjellige ting skjer på én gang:

ALEXIS.

Camarade, ne pouvez vous étudier plus bas?

MONTAUCIEL.

Non, car je ne m'entendrais pas: mais je m'en vais plus loin. (*Il le retire au fond du Théâtre.*)²⁹(Sedaine, 1769: 3, 4).

Ikke bare foretar rollene ulike ting på scenen samtidig, det legges også vekt på at den ene ønsker å få være i fred. Etter at Alexis har uttrykt sitt ønske om å få skrive i ro og mak utspiller selve den sammensatte scenen seg.

Sammensatte scener er en teknikk som kan forsterke både komiske og tragiske elementer i et stykke. I *Le Déserteur* brukes det mest for å få fram forviklingene, misforståelsene og den generelle komikken. Det gir mulighet for at flere av sidene ved

²⁸ (Her forestilles et Optog af et Bondebryllup; Alaric holder sig skiult ved en Side. Foran gaee to Bondespillemand, som spille Violiner; derefter een med en Sækkepipe, og en Dudelsæk. Bruden seer bedrøvet ud; det øvrige at Selskabet viser en forstilt Glæde; Brudgommen seer tosset og naragtig ud. Faderen giver Datteren den høire Side i Optoget.) (Sedaine, 1775: 1, 5. Bredal har gjort denne sceneanvisningen lenger og mer detaljert, noe som gir scenen mer liv og styrker den sammensatte scenen.)

²⁹ *Alaric*: Kammerat! Var det ikke mueligt, at Du kunde studere med en lidt lavere Stemme? *Holtzhammer*: Nei vist ikke; thi saa kunde jeg ikke forstaae mig selv. Men jeg vil gaee lidet længere afsides. (Han gaaer langt ind paa Skuepladsen.) (Sedaine, 1775: 3, 4).

karakterene vises gjennom stykket, noe som er viktig i opéra-comique der temaet kan være tragisk mens persongalleriet og opptrinnene kan være komiske. Sedaine balanserer disse ulike aspektene hele tiden, blant annet gjennom sammensatte scener hvor vi blir kjent både med de rent komiske karakterene og de mer alvorstyngede.

Sammensatte scener byr på en rik teknikk, særlig når den blandes med ulike måter å angi visuelle aspekter på, både gjennom replikker og sceneanvisninger, slik Sedaine gjør. Sammensatte scener blir svært viktig i Sedaines utvikling av en helt egen måte å bygge opp tablåer på. Han styrker de visuelle virkemidlene gjennom dialogene. Her viser Sedaine at han mestrer å skape dialoger som får fram en sterk effekt og som både er beskrivende for karakterer som ytrer seg, samtidig som dialogene skaper en helhetlig scene. Men sceneanvisningene er, som alt nevnt, også like viktig i dette stykket; kanskje til tider enda viktigere enn replikkene. Sceneanvisningene er ofte lagt inn fortløpende som fotnoter underveis i dialogene, noe som forsterker dramatikerens nærvær, når man leser stykket.

Det parodiske tablået

Den velbalanserte, visuelle komposisjonen, som sto helt sentralt i Diderots ideelle tablå, finnes flere steder i *Le Déserteur* og Sedaine tar i bruk en rekke teknikker for å skape den. Tablået i scene to i første akt, som alt er nevnt som en scene som bruker en replikk som sceneanvisning, er nettopp en slik velkomponert komposisjon. Dette er ikke et tablå etter Diderots penn, men det er like fremt et billedlig øyeblikk og en komposisjon på scenen. Definisjonen Diderot ga tablået sier som tidligere nevnt at karakterene skal være plassert i en så naturlig og troverdig oppstilling at hvis det ble malt av en kunstner ville det behage ham (Diderot, 1996: 1136). Scenen viser altså Jean-Louis, familiefaren, som leser høyt for de andre i familien som er samlet rundt ham for å lytte. Først plasserer han de andre rundt seg på scenen, nesten som en teaterregissør: «Où tu voudras, je le veux bien. Mettez-vous là, vous, Margurite, & toi enfuite, Passe-là Jeanette, & toi prés de moi: tu y es la plus intéressée». Så, når han har plassert familien rundt seg, tar han frem brevet for å begynne å lese høyt: «*Quand ils sont tous assis, il tire sa lettre.*»³⁰ (Sedaine, 1769: 1, 2).

For den som er bevandret i Greuzes kunstproduksjon er det vanskelig ikke å tenke på hans berømte maleri *Un Père de famille qui lit la Bible à ses enfants* (Illustrasjon 3), utstilt ved Salongen i 1755, som viser nettopp en slik familie som er samlet rundt en farsfigur og

³⁰ *Frantz*: Som Du vil, min Datter! Sæt Du Dig her, Søster Suse! Derefter Du Jochum! Sæt Dig om paa den anden Side Nannette! Og Du Lovise nest ved mig; thi Du har størst Deel i dette. (Naar de alle have sat sig ned, trækker den sit Brev frem af Lommen.) (Sedaine, 1775: 1, 2).

som lytter til farens opplesning fra Bibelen. Ni personer er med i maleriet, alle med en ulik grad av interesse for farens opplesning. I Greuzes maleri sitter faren til venstre i med Bibelen oppslått på bordet foran seg. På samme side av bordet står to av barna, den ene bøyer seg over faren, kanskje for å stirre ned i boka selv, eller kanskje av rastløshet – blikket hennes er uansett festet på oss som om hun merker at vi observerer dem. Moren ser svært beveget ut og hviler hodet i hånden mens hun stirrer på mannen sin som ser tilbake på henne. Den lille gutten som sitter på fanget hennes er helt uinteressert i opplesningen og strekker ut hånden mot en pinne som ligger på bordet. Den eldste sønnen står rettrygget ved siden av sin mor og ser svært alvorlig ut, han er stor nok til å forstå farens ord og ser ut som om ordene har hatt en innvirkning på ham. Helt ute til høyre i maleriet befinner bestemoren og den yngste sønnen seg. De sitter adskilt fra de andre i litt dårligere lys, men bestemoren titter mot de andre og får nok med seg det som leses selv om hun også holder styr på den minste gutten som heller vil leke med hunden. Maleriet viser ulik grad av absorpsjon samtidig som det viser naturlige reaksjoner i en familie. Barna oppfører seg som barn og de voksne oppfører seg som voksne – et naturlig samspill som inngår i en god komposisjon.

Med tanke på *Le Déserteur* er dette et interessant motiv å studere. Sedaines scene fremstår som en tydelig referanse til det berømte maleriet av Greuze som ble stilt ut i tiåret før Sedaines verk ble presentert for første gang. Sedaines scene fremstår som en virkelig parodi av bibel-lese-stunden hos Greuze med en rekke mer eller mindre presise referanser til maleriet. En enkel landsbysituasjon utgjør rammen. Det er den samme hendelsen, nemlig en farsfigur som leser en viktig tekst for alle som er samlet. Den visuelle komposisjonen er også veldig lik ved at de andre personene er samlet rundt ham og de lytter til ham i ulik grad. Det er faren, Jean-Louis, som plasserer alle sammen rundt seg før han leser opp brevet, og han legger vekt på at Louise må sitte nærmest ham da brevets innhold i aller største grad berører henne. Den samme dynamikken som vi finner i Greuzes maleri kommer tydelig til syne i dette teatertablået som fremstår med en serie referanser til nettopp Greuzes kunstverk. Alle de nevnte elementene som ligner på Greuzes maleri gir scenen en visuell karakter av parodi. Hos Sedaine er det ikke Bibelen som leses, det er ikke en tekst av universell betydning, kun et brev som er viktig for de involverte. Slik kan man si at Sedaines scene drar det alvorlige ved bibel-lese-stunden hos Greuze ned til noe av mindre betydning, noe parodier ofte gjør. I litteraturen blir parodien brukt til å latterliggjøre noe, eller gi noe en annen betydning. Parodien har ofte en komisk avstand til originalverket (Lothe et al., 2007: 167). Sedaines lese-scene har både klare referanser til maleriet av Greuze, men det har også en mye sterkere komisk undertone og en annen stemning – mye på grunn av Jean-Louis's plassering av de

andre rundt seg. Når det er han som står for etableringen av komposisjonen tar han på seg Greuzes rolle – på samme måte som det er maleren som står for komposisjonen i et maleri, gir Sedaine denne rollen til Jean-Louis i denne scenen.

Slike parodier er i seg selv en referanse til sjangermaleriet som kunstsjanger fordi parodien er et typisk trekk ved denne typen billedkunst. Lesescenen hos Sedaine markerer altså en tilknytning til sjangermaleriet, ikke bare ved at den kan forstås som en direkte referanse til et bestemt maleri, men også ved at den tar opp en måte å parodierte på som er typisk for sjangermaleriet. Denne nesten trivielle og komiske parodien av det berømte maleriet henspiller på en teknikk kjent nettopp fra den hollandske malertradisjonen hvor sjangermaleriet stod sterkt. Et typisk motiv som er et interessant eksempel på dette er *Bryllupet i Cana* (Illustrasjon 2), malt av Jan Steen i 1676. Her parodieres et kjent bibelsk motiv. Vi ser et digert rom med flere nivåer og mange mennesker. Motivet er hentet fra det nye testamentet, nemlig Jesus' første mirakel hvor han skal ha gjort vann om til vin. Men her blir dette motivet gjort om til en stor og utagerende fest. Motivet ville gjort seg utmerket, og ikke minst vært passende, i et storslått historiemaleri. Steens maleri er derimot ikke et historiemaleri, men heller en parodi på dette verset fra Bibelen (Harrison, 2009: 109-111). Grensene mellom høy og lav stil hviskes ut, omtrent slik det også skjedde inne opéra-comique-sjangeren. På samme måte som Steen plukker fra øverste hylle på jakt etter gode motiv, bruker Sedaine et motiv som i utgangspunktet er en tragedie verdig i sitt opéra-comique-stykke. Å trekke den høye stilen ned var altså noe billedkunsten alt hadde holdt på med noen år når opéra-comique begynte å gjøre det samme i dramaet.



2 Jan Steen, *Bryllupet i Cana* (1676)

Til tross for den svært korte presentasjonen, er lesescenen visuelt velkomponert, noe Jean-Louis i stor grad står for gjennom sin replikk. Det oppfyller dermed det visuelle kravet fra Diderots teori om det ideelle tablået. Greuze har alt vist at dette motivet, høytlesningsmotivet, kan fungere svært godt på lerretet – og i *Le Déserteur* viser Sedaine at dette motivet også gjør seg godt i dramaet. Scenen oppfyller kravene fra Diderots definisjon av teatertablået. Videre er dette faktisk en scene som inneholder et opphøyd alvor, som trekkes frem som et essensielt ledd i teatertablået av Diderot, i den tablåtypen som Pierre Frantz kaller *tableau-comble*. Det er ingen dveling ved sterke følelser her, men Jean-Louis legger en seriøs stemning med denne replikken, som også gir en direkte referanse til farens lesning fra Bibelen med uttrykket «mon gros livre» og altså ytterligere et hint til Greuzes berømte maleri:

JEAN-LOUIS

Si, si, si, je vais vous la lire : mais il faut bien m'écouter, & ne pas m'interrompre, comme vous faites les soirs, quand je lis de mon gros livre.³¹ (Sedaine, 1769: 1, 2).

³¹ Frantz: Meget gjerne vil jeg læse det for Jer; men man maae høre paa med Agtsomhed, og ikke falde

Her vil Jean-Louis at de andre skal oppføre seg og være stille når han skal lese brevet, det skal ikke være noen forstyrrelser. Det legges altså opp til et alvor før tablået males ut gjennom replikken til Jean-Louis der han plasserer de andre rundt seg. Alt ligger til rette for et godt komponert og alvorlig tablå – akkurat det Diderot ønsket seg. Men når man så forventer å få en alvorlig scene der Jean-Louis leser brevet, blander Sedaine inn komiske elementer som ganske raskt fjerner det opphøyde alvorret som Jean-Louis la opp til. Et eksempel på denne komikken kommer allerede før Jean-Louis har begynt å lese. Han forteller dem hvem brevet er fra og avslutter slik: «Tais. toi, toi.»³² (Sedaine, 1769: 1, 2). Dette er rettet mot Bertrand, men han og ingen av de andre har sagt noe som helst – noe de alle får det travelt med å fortelle. Jean-Louis innrømmer at han må ha innbilt seg det og begynner å lese, men den alvorlige stemningen er nå borte. På denne måten beveger tablået seg bort fra Diderots ideelle tablå, til å bli et mer komisk tablå, allerede før det egentlig har begynt.

I denne scenen kan man se at Sedaine innfører en helt egen teknikk for å bygge opp de visuelle tablåene. Det som først bygges opp som et typisk tablå etter Diderots modell, som preges av alvorstyngede visuelle øyeblikk eller stemningsskapende sceneanvisninger i begynnelsen av scenene, blir avbrutt av komiske elementer. Like fullt er det snakk om et scenisk tablå, en visuelt komponert sekvens.

mig med Slidder-Sladder ind i min Læsning, som
I pleie giøre om Aftenen, naar jeg sidder og læser
for Jer af den store Krønnike. (Sedaine, 1775: 1, 2)

³² Kan Du holde Dit Snakke-Tøe, Du. (Ibid.).



3 Jean-Baptiste Greuze, *Un Père de famille qui lit la Bible à ses enfants*, Salongen 1755

Ved å legge inn denne enkle komikken som Sedaine gjør, forsterkes følelsen av parodi. Likevel er ikke dette så langt fra det Greuze også selv gjør i sitt maleri. Som nevnt har alle personene i bildet ulike reaksjoner og ikke alle følger med på farens opplesning. De små barna blir nærmest som komiske innslag å regne der de lar seg distrahere av ting rundt dem slik barn ofte gjør. Det er både naturlig og komisk, og akkurat slik Sedaine også legger inn en enkel humor i denne scenen. Det er altså ikke bare her snakk om at Sedaines visuelle presentasjon ligner sjangermaleriet mer enn Diderots idealtablå. Man finner her en mer direkte parodi av et kjent motiv, akkurat slik Jan Steen gjør i *Bryllupet i Cana*.

Et tablå som kun er med for komikkens skyld finner man i en passasje i scene fire i akt tre. Som et direkte komisk tablå skiller dette seg klart fra Diderots forståelse av tablået som et patetisk eller følelsesladet øyeblikk. Scenen har allerede blitt nevnt under passasjen om sammensatte scener, men den er aktuell på flere måter. Dette er en sammensatt scene som utvikler seg til et komisk tablå. I scenen er hovedpersonen, den deserterte soldaten Alexis, satt i fengsel, og scenen utspiller seg mellom Alexis og fengselsvakten Montauciel. Komikken

kommer fram i et typisk komedieelement, nemlig misforståelsen. Som i den forrige passasjen, handler også denne om lesing.

MONTAUCIEL.

Camarade, vous qui çavez lire, pourriez-vous me dire
comme il y a là?

ALEXIS *regarde le papier & le rend,*

Vous êtes un blanc bec.

MONTAUCIEL.

Un blanc bec. Qu'est-ce c'est qu'un blanc bec³³? C'est
vous qui en êtes un; farpeguié; & je vous donnerai de mon
poing par le visage. ³⁴(Sedaine, 1769: 3, 4).

Dette er et typisk motiv tatt fra komediens sjangertradisjon hvor misforståelsen ender i basketak. Montauciel ber Alexis om å lese høyt for ham det som står på papiret, men da teksten inneholder en fornærmelse tror Montauciel at Alexis er ufin mot ham og blir opprørt. Misforståelsen fører til det endelige tablået helt i slutten av scenen når det kommer til en fysisk konfrontasjon som skrives ut gjennom en sceneanvisning: «*Montauciel lui porte le poing sur le nez, Alexis se leve, lui donne un coup dans l'estomac: il tombé du coup à la renverse. Le Geolier arrive aux premiers cris: il apporte du vin.*»³⁵ (Sedaine, 1769: 3, 4). Denne scenen kunne lett vært tatt ut fra et sjangermaleri med motiv fra et vertshus hvor noen slåss over noe tilsynelatende ubetydelig (Illustrasjon 1). Det er interessant at Sedaine velger å beskrive denne scenen med en egen sceneanvisning, ikke kun gjennom dialog, noe som vektlegger nettopp denne hendelsen innenfor rammen av scenen hvor den opptrer. Det er heller ingen sceneanvisning i begynnelsen av scene fire noe som gjør at vår oppmerksomhet blir skjerpert når det så kommer en sceneanvisning helt i slutten av scenen. Dette er motsatt av det Diderot ønsket for sceneanvisningene da han presiserte hvor de helst burde plasseres: «(...)

³³ Den danske oversettelsen av dette – «kompen» - er en respektløs personbetegnelse. (Se *Ordbog over det danske sprog. Historisk ordbog 1700-1950*).

³⁴ *Holtzhammer*: Kammerat! Du som kan læse Skrift, kan Du vel sige mig hvad det staaer skrevet paa dette Papiir?
Alaric.(seer paa Papiret, og giver ham det koldsindig tilbage.): En Kompen er Du?
Holtzhammer: En Kompen. Hvad er det? En Kompen!
Det kan Du selv være. For Død og Liv! Og jeg kunde med en Næse-Styver – (Sedaine, 1775: 3, 4).

³⁵ *Holtzhammer* sætter ham en knyttet Næve under Øinene; *Alaric* reiser sig, og giver ham et Stød for Maven, hvoraf han falder over Ende; ved denne Allarm kommer Slutteren ind med en Flaske Viin i Haanden. (Ibid.).

et presque toujours au commencement des scènes»³⁶ (Diderot, 1996: 1338). Når Sedaine velger å legge sceneanvisningen til slutt og starte den visuelle passasjen med dialog, bygger han opp tablået på en helt annen måte. Først lar han stemningen bli satt av karakterene selv, gjennom dialogen. Komikken i scenen bygges deretter opp gjennom den sammensatte scenen og så, før man vet ordet av det, har Sedaine malt fram et sjangermaleritablå når scenen er på hell. Altså, en sammensatt scene som blir til det som kan kalles et komisk tablå, langt fra Diderots ideelle teatertablå.

Dette komiske tablået passer ikke med Diderots tanker om *le drame* og hans teorier om tablået. *Le drame* handlet om å formidle moral og lærdom gjennom vanlige menneskers dilemmaer og fortvilelse, ikke gjennom historiske scener som hadde vært vanlig tidligere. Selv om *le drame* tok hverdagen fra komedien, tok ikke denne dramaformen med så mye av komikken – men det gjør Sedaine, slik man ser et tydelig eksempel på her. I de to tablåene beskrevet over er det den samme teknikken for å skape komikk som brukes; i begge scenene tror en av personene at de hører noe, men som viser seg å enten være feiloppfattet eller innbilt. I henhold til Diderots tablåteori skal tablåene holde på en grad av alvorlighet, de skal dvele ved noe viktig, som det moralske, eller noe alvorlig som formidles mellom en far og hans barn. Begge scenene handler om noe som kunne hatt et slikt alvorlig potensial, å lese og å lytte. Likevel utvikler begge scenene tydelige komiske elementer som plutselig bryter med Diderot-tablået som teksten først legger opp til. Sedaine bruker den samme oppskriften for å skape disse to tablåene, selv om de også er forskjellige på et mer detaljert nivå. Begge disse tablåene viser hvordan de delvis ligner Diderots tablå, og hvordan de beveger seg bort fra det.

Utstrakte og beskrevne tablå

Hos Sedaine finner man også tablå som varer lenge, som blir forlenget gjennom en lang dialog, og tablå som er detaljert beskrevet gjennom sceneanvisninger. Begge disse måtene å lage et tablå på er viktige for å forstå hvordan Sedaine utviklet tablå videre fra Diderots tablåteori.

Den aller første sceneanvisningen i stykket, før første akt setter i gang, maler ut ikke bare ut stemningen i første akt, men også følelsen som går igjen gjennom hele stykket. Her blir viktigheten av sceneanvisningene tydelig helt fra begynnelsen.

³⁶ (...) og næsten altid i Begyndelsen av Optrinnene. (Diderot, 1779: 263).

Le théâtre représente un lieu champêtre, dont l'horizon est terminé par une montagne, un hameau dans le lointain, un orme sur le devant de la scène, et sur un des cotés, au pied est un tertre de gazon sur lequel peuvent s'asseoir deux ou trois personnes.³⁷(Sedaine, 1769: 1).

Ledbury nevner et viktig poeng knyttet til denne sceneanvisningen og kunsten: «Sedaine here creates a Flemish pastoral exterior which was very reminiscent of those employed by Boucher and Favart in their *opéra-comiques*.» (Ledbury, 2000: 194). Sedaine hadde arbeidet ved Opéra-Comique-scenen til Monnet hvor også Boucher og Favart var engasjerte som sentrale kunstneriske aktører. Det er interessant at Sedaine velger å begynne hele stykket med en slik beskrivelse og det sier mye om hans stil som dramatiker. Det gjør det også tydelig at han fikk til å vektlegge de visuelle elementene som Diderot trakk fram som svært viktige: «Diderot emphasized many times the superior expressive powers of visual elements in place of verbal ones.» (Kopp, 1982: 128). Disse visuelle elementene var viktige på scenen, men Sedaine viser godt hvordan disse er avhengig av å være skrevne ut først, som sceneanvisninger. De visuelle elementene må være konstruert av forfatteren før deretter å settes til live på scenen, som et maleri. Dette er nettopp det Diderot sier er så viktig i *De la poésie dramatique*. «La pantomime est le tableau qui existait dans l'imagination du poète, lorsqu'il écrivait; et qu'il voudrait que la scène montrât à chaque instant lorsqu'on le joue.»³⁸ (Diderot, 1996: 1343). Det er sentralt at dramatikerens skriver ut scenene så ofte det lar seg gjøre. Dette minner på mange måter om hvordan kunstneren skisserer opp sitt maleri før det blir malt på lerretet.

Utstrakte tablå er i stor grad avhengig av slike sceneanvisningene, men ikke alle sceneanvisningene er direkte tablåer, eller bygger opp til en scene med tablå, men mange gjør det. Et eksempel på en sceneanvisning som kunne underbygget et tablå, men som ikke gjør det, kommer i femte scene i akt en: «*Jeanette veut chanter; mais il la prend par le bras. Elle veut reprendre son couplet, il ne veut pas la laisser continuer.*»³⁹ (Sedaine, 1769: 1, 6). Dette er en følelsesmessig intens scene mellom Jeanette og Alexis, et øyeblikk fylt av patos som lett kunne blitt til det dvelende tablået Diderot ofte fremhever som ideelt. Men, som Ledbury (2000: 114) påpeker, brytes scenen av før man kommer dithen. Sceneanvisningen er likevel med på å gjøre scenen mer billedlig og dramatikerens rolle her er fremtredende.

³⁷ Denne sceneanvisningen er dessverre ikke med i Bredals danske oversettelse.

³⁸ Pantomimen er det Billede der er i Digterens Indbildning da han skrev; og som Skuepladsen efter hans Meening skulde vise hvert Øieblik ved Forestillingen.» (Diderot, 1779: 273-274).

³⁹ Nanette vil begynde at synge, men han griber hende ved Armen. Hun vil igjen begynde as synge, men han falder hende ind i Ordene. (Sedaine, 1775: 1, 6.)

Som allerede nevnt angående lesescenen (scene to fra første akt) er det mulig å se paralleller til billedkunsten på flere måter i Sedaines stykker. Én ting er å utvikle en teori om hvordan noe bør være, slik Diderot i stor grad gjør, men noe ganske annet er det å utføre det i praksis. Billedkunsten, for eksempel de ferdigstilte maleriene som ble utstilt ved Salongene, viste i praksis hvordan hverdagen, følelser og vanlige mennesker kunne fremstilles. Med tanke på hvor billedlig *Le Déserteur* er, hvor grundig Sedaine er i sine sceneanvisninger og hvordan han videreutvikler tablået, finner man på mange måter en bredere og mer fyldig ramme for å forstå hans sceniske tablåer i billedkunsten enn i Diderots teorier.

Et tablå som viser hvordan Sedaine både forholdt seg til tablået i Diderots forstand, men også tok det ett steg videre, er i andre akt, i hele passasjen fra scene seks til åtte. Her får Alexis, den deserterte soldaten, besøk i fengselet av sin elskede, Louise. Alexis er forvirret, sint og opprørt. Louise prøver å forklare seg, men slipper ikke til. Hele scenen er utformet som et tablå hvor de to skuespillerne opptre i en visuell komposisjon ladet med patos og med intense følelser som repeteres gjennom en lengre duett.

ALEXIS.	LOUISE.
O Ciel! Puis-je ici te voir?	Alexis, Alexis, pourquoi ce désespoir?
Ta présence est un outrage;	Ah! je ne croyois pas en accourant devoir
Viens-tu redoubler ma rage,	M'exposer au chagrin de te faire un outrage:
Augmenter mon désespoir?	Alexis, Alexis, écoute un mot, je gage
Ta présence est un outrage;	Que je vais d'un seul mot calmer ton désespoir.
Viens-tu redoubler me rage.	
(...). (Sedaine, 1769: 2, 6). ⁴⁰	

⁴⁰ *Alaric:*

O! Himmell!Du paa dette Sted?
Mig Din Ankomst maae forvirre;
Kom Du for mig at opirre,
Og formere min Fortred?

Lovise:

Alaric! Hvor Du dog oprørt er!
Mindst faldt jeg paa at troe, da jeg Dig søgte her,

At min Tak blev derfor; Dig Fortred

at giøre. (Sedaine, 1775: 2, 6. Denne scenen er satt opp noe annerledes i Bredals oversettelse.)

Dette er første del av scene seks og resten av scenen går i omtrent det samme sporet. Alexis gjentar «Ta présence est un outrage» fire ganger og gjentakelsene er med på å forsterke følelsene, gjøre dem mer intense og når duetten strekkes ut på denne måten forsterker det også tablået som visuelt element. Så gjør Sedaine noe interessant med tanke på hvordan teatertablået bygges opp: han slipper fengselsvakten Montauciel inn på scenen igjen, vi får en ny scene, men tablået rikker seg ikke – Louise og Alexis er fordypet i sin duett. Han lar en av karakterene i stykket observere tablået sammen med publikum, før Montauciel bryter inn med en replikk uten noe annet formål enn å skape litt komikk inne i de intense følelsene som Louise og Alexis fremfører:

MONTAUCIEL.

Que je ne vous dérange pas. Vous ne voulez pas boire?

Non, non: adieu.⁴¹(Sedaine, 1769: 2,7).

Dette blir her nærmest som en sammensatt scene å regne, med flere karakterer på scenen samtidig som er opptatt med sine ting. Montauciel forsvinner like fort som han kom og scene åtte fortsetter med kun Alexis og Louise på scenen. De har ikke latt seg påvirke av Montauciel, og det er nesten som om scene 7 ikke har vært der i det hele tatt. For publikum har dette noe å si, og scene sju har definitivt skjedd, men for Alexis og Louise er scene sju helt likegyldig. Det eneste poenget med Montauciels kommentar er å skape komikk, en komikk som ikke påvirker det alvorlige og utstrakte tablået som utspiller seg over flere scener mellom Alexis og Louise. Likevel er det en avbrytelse som er i tråd med den litterære og dramaturgiske teknikken som Sedaine utvikler for tablået – alvoret bli avbrutt av komikk.

Scene åtte starter enda mer intenst enn scene seks, for nå kommer Alexis' sinne fram og Louise prøver fortvilet å slippe til for å forklare hva som egentlig har hendt. Duetten er nå over og utvikler seg her til en samtale etter at Alexis har hatt et lite utbrudd hvor hans sinne og kjærlighet kommer til syne om hverandre:

ALEXIS.

Ce vieillard infame ! Son avarice n'â pu, sans doute, tenir

⁴¹ *Holtzhammer*:

Lad mig ikke komme til mindste Uleilighed.

Var der ikke nogen som havde Lyst til at drikke? -

nei, jeg seer, nei – Farvel igien. (Han gaaer). (Sedaine, 1775: 2, 7.)

contre un peu d'argent. C'est contre de l'argent, qu'il troque
du sien. Il plonge en des remords, en des tourments affreux...
car tu m'aimes encore, & tu m'aimeras toujours. Il fait le mal-
heur de trois personnes, à qui il n'est plus permis d'être heureu-
ses. Pour moi, tout est dit. Mais, toi & ton mari... Ce lâ-
che! il te permet de venir me voir le surlendemain de ta
noce: il te permet de venir voir un Soldat qui t'aime, qu'il
sçait bien que tu as aimé; & dans une prison, que sans toi...
Vas, je ne t'en veux pas. Ah! Louise, je t'aime encore:
puisses- tu ne te jamais souvenir de moi! ⁴²(Sedaine, 1769: 2, 8).

Mot slutten av scene åtte, når Louise endelig har fått fortalt hvordan ting henger sammen («Elle [Madame la Duchesse] a ordonné à mon père de te faire croire que j'étois la mariée.»⁴³[Sedaine, 1769: 2, 8]), endrer følelsene seg og tablået vannes ut. Så kommer faren, Jean-Louis, inn i det scene ni starter og tablået er over.

Ved å strekke ut dette tablået, som både ligner et tablå fra Diderots teori, men som også er ulikt, maler Sedaine tablået ut over tre scener. Når det varer så lenge, gjør han både det Diderot sier teatertablået skal oppnå, samtidig som han også er nyskapende. Diderot ville

⁴² *Alaric*.

Den æresløse gamle Knark! Jeg kan tænke,
hans Gierrighed har ikke kundet holde Stand mod
en Snees Daler eller meere. Det er altsaa mod
en Handfuld Penge at han har sat paa Spil tven-
de Personers timelige Lyksalighed, som vist ikke
vare omhygelige uden for hans Velfærd. Han
vil føle de bestigste innvortes Bebreidelser, hans
Samvittighed vil vaagne og ængste ham paa det
forskrækkeligste. Thi jeg veed, at Du elsker mig,
og vil elske mig saa længe Du lever. Han har
sa altsaa stiftet en stedsevarende Vanheld for tre
Personer, som ikke meere kan blive lykkelig. Hvad
mig angaaer, saa har jeg nu ikke et Ord meere at
sige – Men Du og Din smukke Mand! –
Den nedrige Siel! Han giver Dig Tilladelse at
besøge mig 24 Timer efter Brylluppet; han lader
Dig tale i Eenrum med en Soldat, som elsker Dig,
og som han veed, er igjen elsket af Dig, og det i
en Arrest, og uden at – Gaae Din Vei, jeg
har intet meere at bestille med Dig. Nu Lovise!
Endnu er min Kierlighed til Dig et forkiølnet; Gid
Du snart maatte glemme at jeg er til! (Sedaine, 1775: 2, 8).

⁴³ *Lovise*. Det er Hende[Grevinden], som har overlagt med min Fader, at vi skulle indbilde Dig, at jeg var gift. (Ibid.).

se bilder etter hverandre på scenen. Det er på en måte det som skjer her, men forskjellen er at det er det samme bildet som strekkes over flere scener. Det er både et tablå som dveler ved sterke følelser, et tablå med komisk innslag og et tablå som bevarer sitt billedlige trekk gjennom tre scener.

En scene som kan minne om et sjangermaleri med motiv fra et vertshus hvor noen er uvenner, vinflaskene gynger, noen kanskje ligger på gulvet og andre blir holdt fast av vertshuseieren – mye av den samme stemningen som man møter senere i akt tre, scene fire – finner vi i scene seksten i akt to. Sedaine presenterer scenen tydelig visuelt når han begynner denne scenen med: «MONTAUCIEL *tient à une main pinte de vin, une feuille de papier sous son bras; de l'autre main il tient Bertrand par le poignet.*»⁴⁴(Sedaine, 1769: 2, 16).

Utgangspunktet i denne svært så stemningsskapende sceneanvisningen har alt som skal til for å lage et maleri. Dette er en liten scene, men den er som hentet rett ut av et maleri av sjangermaleren Jan Steen. Små scener som dette, som Sedaine har valgt å beskrive detaljert selv om scenen ikke er den største og viktigste, gjør stykket mer levende. Det er også med på å forsterke følelsen av sannhet i stykket, det Chardin ble sett opp til for å få til i sine sjangermalerier; altså de øyeblikkene som hverdagen fylles med. Dette er definitivt ikke et tablå etter Diderots modell.

Stykkets mest alvorlige øyeblikk, akt tre, scene ti males veldig billedlig ut av Sedaine: «LOUISE *entre ses souliers à la man, ses cheveux en désordre. Elle ne dit que: Alexis, ta ... & tombe évanouis entre les bras d'Alexis, qui l'approche d'un siège; sur lequel elle reste sans connaissance.*»⁴⁵(Sedaine, 1760: 3, 10). Louise har fått en benådning av Alexis fra kongen og kommer løpende for å overlevere den. Han er blitt dømt til døden og dommen skal snart fullbyrdes. Louise makter ikke å ytre hele budskapet sitt før hun kollapser. Alexis tolker dette som at hun er døende. Dette er et så tragisk øyeblikk at det er som hentet rett fra en stor tragedie. Scenen som utspiller seg etter denne begynnende sceneanvisningen er utelukkende tragisk og de sterke følelsene følger scenen hele veien igjennom. Dette er et typisk teatertablå

⁴⁴ Holtzhammer holder i den eene Hand en Flaske Viin, under Armen har han et Stykke Papiir; og med den anden Haand holder han Fætter Jochum under Armen, og slæber ham ind med sig. (Sedaine, 1775: 2, 16).

⁴⁵ Lovise kommer ind med hendes Skoe i Haanden, og udslagne Haar over Arelen i største Uorden. Hun faaer ikke sagt flere Ord, end Alaric, Din – og derpaa besvimer hun i Armene af Alaric, som sætter hende paa en Bænk, hvor hun længe bliver siddende i Afmagt. (Sedaine, 1775: 3, 10)

i *le drame*-sjangerens tradisjon, også i henhold til Diderots tablåteori. Scenen finnes det en illustrasjon av fra en oppsetning i 1769. I sceneanvisningen i begynnelsen av scenen står det at Alexis legger den besvimte Louise på en benk, og det er akkurat dette kunstneren Ziesenis har tatt tak i og foreviget på papiret (Illustrasjon 4). Enda tydeligere blir dette når man ser på denne illustrasjonen av scenen. Det er ikke et nyskapende tablå, men heller det mer klassiske, tragiske tablået hvor følelsene uttrykkes gjennom store bevegelser, den type tablå hos Diderot som Pierre Frantz kaller *tableau-comble*. Man kan lett se for seg, hvis denne illustrasjonen hadde vært mer detaljert og gjort om til et oljemaleri, at denne komposisjonen og dette motivet kunne svart til Diderots uttrykte krav i definisjonen av teatertablået – en så naturlig og troverdig oppstilling av karakterene på scenen at de også ville fungert som en god komposisjon i et maleri (1996: 1136).

Scenen avsluttes med at Alexis går ut. Scene elleve kan man si fullfører det tablået som begynner i scene ti når Louise ligger besvimt på en benk og Alexis synger sine følelser ut, både til henne og til soldatene. Når Alexis forlater scenen og Louise kommer til hektene, alene, fortsetter hun i sinnsstemningen til Alexis:

LOUISE *revenant à elle par degrés*

Ou suis-je? Ciel! J'ài les pieds nuds,
Qui m'a mise en ce lieu? pourquoi m'ont-ils quittée?
Et ces Soldates, que sont-ils devenus?
Mon cœur... ah Ciel! que je suis agitée!
(...).⁴⁶ (Sedaine, 1769: 3, 11).

Hun skynder seg deretter av scenen med kongens benådning av Alexis i hånden. Et tragisk tablå, som er veldig fysisk i uttrykket sitt når Louise ligger besvimt over en benk, glir over to scener og gir to karakterer mulighet til å uttrykke seg innen det samme følelsesregisteret. Det tragiske sentreres gjennom dette tablået og tynger derfor ikke ned resten av stykket som er ganske lystig. Disse to scenene inneholder ikke veldig mange sceneanvisninger og tablået skapes i all hovedsak gjennom replikkene.

⁴⁶ *Lovise, alene*. (som efterhaanden kommer sig.)

Hvor er jeg? O Himmel! Med bare Fødder!

Hvor er jeg kommen her? Hvorfor er jeg her saa ene?

Og de Soldater, hvor ere de blevne af?

Mit Hierte – o Himmel! – hvor er min Siel oprørt! (...) (Sedaine, 1775: 3, 11).



4 Johann Georg Ziesenis, *Le Déserteur*, akt 3, scene 10. Illustrasjon fra oppsetning, 1769

Selv om replikker kan være en god måte å skape tablåer på, er det ingen tvil om at det er sceneanvisningene som har sterkest effekt, både leseren og i en eventuell scenisk oppsetning, noe som kommer tydelig frem i akt tre, scene tretten:

*Le Théâtre change, il représente une place publique. On voit des Soldats sous les armes. Alexis est au milieu d'un groupe de personnes qu'il desire de separer. Il est soutenu par deux Soldats, & faisant, pour marcher des efforts inutiles, il dit:*⁴⁷ (Sedaine, 1769: 3, 13).⁴⁸

⁴⁷ Det inderste af Skuepladsen aadnes, og man seer en stor offentlig Plads. Soldatene ere under Gevær.

Alaric sees i Midten af en heel Skare Folk, som han stræber paa at trænge sig igiennem; 2 Soldater stytte ham hver ved sin Arm; han stræber paa at komme frem, men er længe ikke i Stand dertil. (Sedaine, 1775: 3, 12).

⁴⁸ Denne scenen er scene 13 i den franske originalen, men i Bredals oversettelse er dette den tolvte og siste scenen.

Her får vi både beskrevet hvordan scenen ser ut, men også hvordan Alexis oppfører seg – det er både en scenebeskrivelse og en karakterbeskrivelse. Å beskrive begge disse tingene gjør stykket fyldigere. Komposisjonen som her legges frem er svært billedlig, kaoset rundt Alexis og hans kamp for å komme seg frem blant alle folkene og soldatene står i fokus.

Et kjennetegn ved Diderots *drame* var den lykkelige slutten, og det får vi servert i *Le Déserteur*, med både moral og et «lenge leve kongen!»:

LE PEUPLE.

Oubliez jusqu'à la trace

D'un malheur pou fait pour vous:

Quel bonheur, il a sa grace,

C'est nous la donner à tous.

Vive la Roi, &c. ⁴⁹(Sedaine, 1769: 3, 15).

Stykket ender på en måte som er i tråd med Diderots tanker om *le drame*, men underveis tar stykket mange andre teknikker og elementer i bruk og blir dermed noe annet enn det dramatiske mønsteret Diderot skisserer, og den visuelle rammen han trekker opp med teorien om tablået. En del av tablåene i dette stykket kan tydelig knyttes til Diderots teoretiske rammeverk, og presenterer komposisjoner som viser vanlige folks fortvilelse og lærdom. Men flere av tablåene som svarer til Diderots oppsett, tar også andre retninger og viser at Sedaine utviklet tablået på sin egen måte.

⁴⁹ *Alle.*

Lad ei være Spor tilbage

Af et Stød, som os ei traf.

Han fik naade, vi kan tage,

Hver af os, sin Deel deraf.

Leve Kongen! Kongen leve! (Sedaine, 1775. Dette er en del av scene tolv i Bredals oversettelse.)

Kap. 5: Le Roi et le fermier

I 1762 ble *Le Roi et le fermier* for første gang satt opp i Paris. Stykket er, som Sedaine selv påpeker i sitt eget forord til stykket, hentet fra det engelske teateret. Stykket handler om en konge (spesifikt kong Henry IV, men dette nevnes aldri i selve stykket selv om Sedaine skriver det i forordet) som kommer bort fra følget sitt i skogen og møter på bonden Richard⁵⁰ som ikke vet hvem kongen er. Richard selv er i begynnelsen av stykket bekymret fordi Lurewel har forført hans kjæreste Jenny og Richard ønsker hevn. Jenny kommer dog tilbake på egenhånd og forklarer at grunnen til at hun gikk til Lurewels borggård var fordi han hadde stjålet flokken (husdyrene) hennes og tilbyr henne rikdom mot å gifte seg med ham. Jenny kommer seg unna og forklarer dette til Richard. Jenny må få tilbake flokken sin, da den er hennes medgift og uten den vil hun aldri kunne gifte seg med Richard. Hennes løsning er å finne kongen slik at han kan få Lurewel til å gi henne flokken tilbake. Richard møter deretter kongen i skogen, uten å vite det. Her vises kongen sammen med vanlige folk, de lavere samfunnslagene, og ettersom disse ikke vet hvem kongen faktisk er, behandler de ham annerledes enn de ellers ville behandlet sin konge. Samtalene som oppstår beveger seg sterkt i en kritisk retning, og gir en forholdsvis direkte kritikk av de styresmaktene.

Le Roi et le fermier er hverken utelukkende tragisk eller komisk. I motsetning til *Le Déserteur* inneholder ikke *Le Roi et le fermier* noen rent komiske karakterer, komikken blir – som skal utdypes nærmere – til gjennom dialogen og også mellom karakterer som både har komiske og tragiske trekk. Det er heller ingen rent komiske eller tragiske scener, og dette er interessant å se opp mot Diderots tablådefinisjon. Mangelen på tydelig komiske og tragiske elementer plasserer dette stykket i *le drame*-kategorien – som en blanding av de to etablerte sjangrene.

Dialogen og sceneanvisningene

I *Le Roi et le fermier*, som i *Le Déserteur*, brukes både dialogen og sceneanvisningene for å skape både stemning og billedlige øyeblikk. Stykket er fullt av lange og beskrivende, så vel som korte, innskutte sceneanvisninger – som i scene 6 i akt 1, en scene med tragiske trekk. Betsy (Richards søster), og Richard er alene på scenen, men Jenny er tilstede i bakgrunnen og

⁵⁰ I den franske originalen har karakterene andre navn enn i Charlotta Dorothea Biehls danske oversettelse. De franske navnene vil her bli brukt, og de danske oversettelsene av situatene vil stå i fotnotene underveis – med de danske navnene.

kommer til syne mot slutten. Her er det tydelig at Richard er fylt til randen av følelser for Jenny, men de kommer aldri helt frem:

BETSY.

Oui, & elle est là.

(Il fait un pas pour y aller.

Betsy l'arrête.)

BETSY.

Ah! mon frere, ah! mon frere! elle vous demande en grace que vous ne lui fassiez aucun reproche, que vous ne l'ayez écoutée.

RICHARD.

Oui, oui, je le promets. Ah! la voilà! Quoi, perfide Jenny!⁵¹(Sedaine, 1762 : 1, 6).

Denne scenen, samt sceneanvisningen viser til Richards følelser og de tragiske elementene i stykket. Å måtte holde noen fysisk tilbake på grunn av følelser er et motiv man kan finne ofte i tragedier og i de historiske maleriene. Men følelsene stanser her, de vokser seg ikke ut av kontroll, og det potensielle tablået som er påbegynt avbrytes. Denne måten å avvike fra Diderots tablå blir trukket frem av Ledbury. I stedet for å bygge opp følelsene velger Sedaine og heller droppe tablået fullstendig (2000: 114). Dette er en interessant scene og sceneanvisning, men det utvikler seg altså ikke til et fullt tablå. Likevel er effekten av den lille sceneanvisningen, som er dyttet rett inn i replikken til Betsy, svært stor og selv om det ikke skapes et tablå, skapes det en stemning mellom personene på scenen.

Det er ingen rent komiske scener i stykket, men enkel komikk skapes tilsynelatende uanstrengt gjennom dialogen:

RICHARD.

⁵¹ *Mally*: Ja; der er hun.

(Han gjør et Trin til at gaae bort, men Mally holder ham tilbage.)

Bie min Broder, min Broder! Hun udbeder sig den Godhed af Dig, at Du ingen Bebreiderlser maae gjøre hende, førend Du har hørt hende.

Richard: Ja; ja; det lover jeg. Ak! der er hun!

Hvordan Jenny! troeløse Jenny! - - (Sedaine, 1778: 1, 6. Alle de danske sitatene er oversatt av Charlotta Dorothea Biehl).

Le Roi est-il encore à la chaffe?

MIRAUT.

Je n'en sçai rien.

RICHARD.

Ce n'est pas à toi à qui je parle, c'est à lui :
pourquoi réponds-tu pour lui?

MIRAUT.

Hé! mais je n'ai pas.....⁵² (Sedaine, 1762: 1, 2)

Det behøves ingen flere beskrivelser for å gjøre denne scenen komisk, alt som skal til er dialogen. Her er det altså ikke behov for å beskrive pantomimen som Diderot ønsket at man skulle gjøre så ofte det var behov for det, når karakterer beskrives, taleren bli tydeligere, dialogen knyttes sammen og når ting ikke lar seg gjette av publikum. Dialogen mellom Richard og Miraut gjør akkurat det den skal uten noen flere beskrivelser.

Komikken i stykket skapes i stor grad gjennom dialogen, og det er de scenene som bæres av dialogen som oftest inneholder komikk. Et godt eksempel på dette kommer i tredje scene i akt to. Der møtes Richard og kongen for første gang og de prøver begge å finne ut hvem den andre er:

RICHARD.

Qui va là?

LE ROI.

Moi.

RICHARD.

Qui vous?

LE ROI *fièrement*.

Moi, vous dis-je.

RICHARD.

Qui moi, moi? Vous ne vous appelez pas Moi
peut-être? D'où venez-vous? où allez-vous? qui
êtes-vous?

⁵² *Richard*: Er Kongen endnu paa Jagt?

Miraut: Det veed jeg ikke.

Richard: Det var ham jeg talte til og ikke Dig, hvorfor skal Du da føre Ordet for ham?

Miraut: Men jeg har ei – (Sedaine, 1778, 1, 2).

LE ROI.

Je vous assure que voilà des questions auxquelles je ne suis pas fait. Qui êtes-vous vous même?

RICHARD.

Comment, qui je suis? c'est moi qui vous interroge.

LE ROI.

Répondez-moi. Qui êtes-vous?⁵³ (Sedaine, 1769 : 2, 3).

Til slutt forteller Richard hvem han er, mens kongen nøyer seg med å si at han er en del av kongens følge. Hele denne scenen utnytter dialogen til fulle og sceneanvisningene er nesten ikke til stede – foruten en sceneanvisning over halvveis ute i scenen som innleder en sammensatt scene. Komikken kommer her til syne i dynamikken mellom Richard og kongen, og er kun er mulig fordi de ikke kjenner hverandre. Richard blir tydelig irritert over at denne ukjente mannen i skogen ikke vil si hvem han er eller hvor han er på vei. Kongen på sin side påpeker at han ikke er vant til å få spørsmål om hvem han er og han oppfører seg rakrygget og tilsynelatende viktig i møte med Richard. I denne situasjonen ser de begge på seg selv om den viktigste personen; kongen fordi han jo er konge og Richard fordi han er Inspektør over skogvokterne og håndhever kongens lov. Alt dette kommer frem kun gjennom dialogen, og ikke gjennom visuelle elementer.

Andre akt begynner med en lengre sceneanvisning som innleder duetten mellom de to skogvokterne Rustaut og Charlot. Det mest interessante her er den første linjen.

Il est supposé qu'il a été tire un coup de fusil
dans la forêt; à l'instant même entrent Rustaut
& Charlot: ils marchent en tatonnant avec leur

⁵³ *Richard*: Hvem er der?

Kongen: Det er mig.

Richard: Hvad for en mig?

Kongen (stolt): Mig, siger jeg.

Richard: Det er en evig mig; mig; I hedder dog vel ikke mig, veed jeg? Hvor kommer I fra? Hvor agter I eder hen? Hvem er I?

Kongen: I kan forlade Eder paa, at dette er Spørgsmaale, som jeg ikke er vendt til å svare paa. Men siig mig, hvem I selv er.

Richard: Hvordan, hvem er er? Jeg er den, som spørger Eder.

Kongen: Svar mig. Hvem er I? (Sedaine, 1778: 2, 3).

fusil & en état de défense; ils se joignent, ils se
saisissent, & se disent tous deux en se prenant
au collet: ⁵⁴(Sedaine, 1762: 2, 1).

Man skal her forestille seg at man har hørt et skudd i skogen, man skal faktisk ikke høre det. I en oppsetning ville ikke dette fungert da publikum jo ikke sitter og leser sceneanvisningene underveis, men når man leser stykket fungerer det utmerket da det jo er nettopp det man gjør – forestiller seg handlingene man leser. Uansett sier dette noe som hvordan Rustaut og Charlot opptrer i denne scenen. De har hørt dette skuddet og oppfører seg deretter, man kan altså ikke være foruten bevisstheten rundt skuddet. Det er en interessant formulering som gir instruksjoner til både skuespillere så vel som lesere av stykket. Det kommer frem i dialogen at det har vært et skudd i skogen, men dette nevnes ikke med en gang og uten sceneanvisningen som forteller at det har skjedd ville scenen fått et annet preg fra begynnelsen av. Dette er et tydelig eksempel på hvordan dramaet blir mer fortellende, selv om det i seg selv ikke utgjør et sterkt visuelt element.

Sammensatte scener

Sammensatte scener kan brukes til å skape dybde på scenen og det er nettopp det Sedaine gjør når han benytter seg av denne teknikken.

I scene ni i akt en i *Le Roi et le fermier*, beskrives en sammensatt scene, selv om den er noe uviktig i henhold til stykkets overordnede handling. Likevel gir denne beskrivelsen en dybde. På mange måter kan man si at den tilsvarer bakgrunnen i et maleri. Dette er beskrevet noe mer nøyaktige enn det som kanskje strengt tatt er nødvendig for handlingen. Trenger vi å vite at Betsy binder sammen blomster i bakgrunnen? Nei, ikke egentlig, men likevel tilfører det noe i scenen som gjør den mer troverdig og mer levende – og slik mer naturlig.

(...) & BETSY qui
fait un Bouquet dans le fond de Théâtre,
ne reparoit sur le devant qu'à la fin de

⁵⁴ Man forestiller sig, at der er giort Skud i Skoven; i samme Øieblink kommer Rustaut og Charlot ind, de gaae med Flinterne i Forsvars-Stand og føle sig for i Mørket; de treffe paa hinanden, gribe sig fat og ved at helde hinanden i Kragen sige de: (Sedaine, 1778: 2, 1).

la Scène.⁵⁵ (Sedaine, 1762: 1, 10)

Dette er styrken til sammensatte scener, nemlig at de skaper en dynamikk i stykket, både i teksten og når stykket fremføres på en scene. Uten denne sammensatte scenen ville mange scener vært mye flatere i uttrykket og de ville ikke formildet like mye. Samtidig er de med på å gi troverdighet og, som Diderot vektla, en naturlig komposisjon der menneskene gjør naturlige handlinger.

Sammensatte scener kan legges inn midt i en dialog slik det gjøres i akt to. Richards tale avbrytes i teksten av en beskrivelse av det som skjer lenger inn på scenen:

Pendant ce temps-

Là Lurewel & un Lord passent dans le fond du

Théâtre en tatonnant; le Lord crie: Lurewel? ⁵⁶(Sedaine, 1762: 2, 3).

Dette er nok et eksempel på hvordan sammensatte scener brukes for å skape et tredimensjonalt bilde, hvordan vi beveger oss mellom to ulike dybdepunkter på scenen parallelt. Diderot viser til forskjellen på en «enkel scene» og en «sammensatt scene»: «Dans une scène simple, le dialogue se succède sans interruption. Les Scènes composées sont ou parlées, ou pantomimes et parlées, ou toutes pantomimes»⁵⁷ (Diderot, 1996: 1322). I eksempelet fra akt to er det både tale og pantomime, replikkene blir avbrutt for å skape den sammensatte scenen: «Lorsqu'elles sont pantomime et parlées, le discours se pace dans les intervalles de la pantomime (...)»⁵⁸(Ibid.: 1322-1323). Dette er oppgaven til sceneanvisningene for å skape sammensatte scener, å fylle rommene mellom replikkene – der det passer seg.

⁵⁵ Mally gaaer inderst paa Skuepladsen og binder Blomster sammen, og kommer ei frem førend til Slutningen av Scenen. (Sedaine, 1778: 1, 9).

⁵⁶ Imedens dette siges, gaaer der en Lord og Lurevel over det inderste av Skuepladsen. De holde Hænderne for sig til at føle dem for; Lorden raaber: Lurevel! (Ibid.: 2, 3)

⁵⁷ «I et simpelt Optrin gaaer Dialogen uafbrude frem. De sammensatte Optrin ere enten Tale, eller Pantomine og Tale, eller blot Pantomine.» (Diderot, 1779: 239).

⁵⁸ «Ere de Pantomine og Talen fylder Samtalen Mellemmrummene af Pantominen (...)» (Diderot, 1779: 239).

Hverdagens tablå

Et av de tydeligste tablåene i dette stykket kommer i siste scene i akt en. Her får vi en lang sceneanvisning som plasserer de tre karakterene i scenen i forhold til hverandre før de skal forlate scenen. Musikkbeskrivelsen helt til slutt legger seg som en mørk himmel over tablået.

Betsy vient les rejoindre. Richard veut prendre son chapeau, Betsy le lui donne, & l'embrasse; Richard veut embrasser Jenny qui le repousse; Betsy prend le fusil de son frere; ils sortent de la Scène; cependant la musique exprime le bruit de l'orage indiqué dans le Duo, ce qui fait l'entre-acte.⁵⁹ (Sedaine, 1762: 1, 10).

Dette tablået har hele scene ti bygget opp til. Når det på slutten understrekes at musikken i stykket skal få fram det kommende uværet som Jenny og Richard har snakket om, da er tablået komplett. Dette tablået inneholder også et følelsesmessig aspekt, ikke veldig stort, men det er tilstede – akkurat som scene en i akt tre. Richard ønsker å omfavne Jenny, men hun vil ikke og dytter ham vekk, dette er ikke et stort uttrykk for følelser, men det gir likevel et dramatisk hint i scenen.

Tablået kan komme frem på ulike måter, som Sedaine demonstrerer gjennom *Le Déserteur* og *Le Roi et le fermier*. Ikke alle tablåer er lange og detaljerte, mange av dem er små og tilsynelatende uviktige for den overhengende handlingen, men likevel svært effektive.

Elle jette les pièces partie dans
La main, partie à terre.⁶⁰ (Sedaine, 1762: 3, 8)

⁵⁹ Mally er kommen til dem; Richard vil tage sin Hat, men Mally flyer ham den og han omfavner hende. Han vil ogsaa omfavne Jenny, men hun støder ham fra sig; Mally bær sin Broders Flindt, og forlade alle tre Skuepladsen.

Musikken udtrykker imellem Akten Uveiret, der tales om. (Sedaine, 1778: 1, 9. I oversettelsen er dette scene 9, ikke scene 10 som i den franske originalen).

⁶⁰ Hun kaster Guldstykkerne hen til hende, saa hun faaer nogle i Hænderne og nogle kommer paa Gulvet. (Sedaine, 1778: 3, 8)

Dette er ikke et storslått motiv, ei heller er det en avgjørende scene for stykket. Likevel er dette et motiv som er typisk for billedkunstens sjangermaleri. Denne typen motiv – helt enkle situasjoner som en hverdag kan bestå av – ble malt av flere på 1600- og 1700-tallet, og spesielt der noen har vært uheldig, eller uskikkelig, og at dette har fått konsekvenser. Ofte har maleri en symbolsk betydning også, til tross for at selve motivet er enkelt. Slik typer motiv finnes flere steder i *Le Roi et le fermier*. Et interessant poeng med *Le Roi et le fermier* er at stykket så og si er blottet for de store følelsene. Som tidligere nevnt bryter Sedaine av et potensielt tablå og lar ikke følelsene utvikle seg. Dette står i motsetning til *Le Déserteur* der man finner tablå som dveler ved sterke følelser. Derimot er *Le Roi et le fermier* fullt av hverdagstablåene, deriblant en mat- og drikkescene:

Richard debouche la bouteille, verse dans
un verre qui est sur une assiette que tient Betsy,
qui regarde en l'air, & pense répandre.⁶¹ (Sedaine, 1762: 3, 10).

Scener med mennesker som spiser og drikker var mye brukt i kunsten, men mest vanlig hadde det vært å se kongelige som fråtset i godsaker, eller godsakene utstilt på overdådige bord, ofte med symbolsk mening. Utover 1600-tallet begynner man å se vanlige folk som spiser og drikker i kunsten, som i denne scenen i *Le Roi et le fermier*. Å spise ble et bilde på hverdagen. Det er noe alle gjør hver dag og det er derfor noe folk flest kan relatere seg til. Corinne Pré viser i sin avhandling at spise- og drikkescener er et rypisk trekk ved en rekke opéra-comique-stykker (1981: 492).

Greuze malte *Les oeufs cassés* (Illustrasjon 5) i 1756 og her ser vi nettopp et hverdagslig motiv som både inneholder en uheldig hendelse og en sterk reaksjon på dette. Både i scene åtte og scene ti i tredje akt finnes det likheter til dette motivet. Maleriet til Greuze viser et mørkt rom med et vindu til venstre som slipper inn et varmt, men svakt lys. Nederst midt i bildet ligger en kurv med knuste egg og ved siden av kurven sitter en ung jente med hendene tvinnet i hverandre og et trist uttrykk i ansiktet. Til høyre for henne står en voksen mann og en gammel kvinne. Den gamle kvinnen er tydelig opprørt og peker ned på de knuste eggene. Mannen ser ut til å holde henne noe tilbake. Nede til høyre står en liten gutt.

⁶¹ Mally bringer Glas, Richard trækker Proppen
op og skienker i et Glas, som Mally holder
paa en Tallerken; hun staaer og seer sig
runten om og er paa Veien at spille Vinen. (Sedaine, 1778: 3, 10).

Han ser rett på oss og blikket hans er ganske talende – det er mest sannsynlig han som har knust eggene og hans søster tar på seg skylden. Her ser man vanlige mennesker som er uheldige – eller kanskje er det mer et barns uheldige lek eller rampestrek man er vitne til.



5 Jean-Baptiste Greuze, *Les oeufs cassés*, 1756

En god del malerier med denne typen motiv, og særlig med den unge piken som sitter der forlegen, inneholdt ofte en symbolsk mening – som at de knuste eggene var et bilde på den ungen pikens jomfrudom. Denne typen symbolikk er å finne mange steder og var mye brukt i sjangermaleriet (Harrison, 2009: 106-107). Selve motivet, uavhengig av symbolikken man eventuelt kan finne, er fremdeles enkelt og hverdagslig.

Denne typen motiv kommer til syne i *Le Roi et le fermier*, men kanskje uten den store symbolikken. Hvordan vanlige folk ikke er perfekte, men noen ganger havner i egne tanker og nesten velter brettet man holder, eller ikke klarer å fange alle gullmyntene man får kastet til seg, det er situasjoner folk flest kan se seg selv i. Å vise hverdagslige uhell skilte seg stort fra både tragedien og historiemaleriet. Greuze gjør det til en vakker komposisjon, og det samme

gjør Sedaine. Greuze viser også at slike hverdagslige hendelser gir reaksjoner, det er ikke bare det opphøyde og tragiske som får folk til å reagere med sinne eller tårer – noen knuste egg kan også vekke følelser til liv. Sedaine holder nok litt tilbake på følelsene knyttet til slike situasjoner, mens Greuze viser dem tydelig frem.

Det er disse hverdagslige tablåene som gjorde at publikum på lettest måte kunne indentifisere seg med karakterene og situasjonene disse befant seg i. Dette er kanskje et av de mest slående aspektene ved Sedaines teater.

Tablået i forgrunn og bakgrunn

I *Le Roi et le fermier* er det særlig én scene, som også utgjør et tablå, som skiller seg fra resten. Akt tre begynner med en detaljrik sceneanvisning som maler fram alle lagene i tablået og tydeliggjør en dybde i scenen. Denne sceneanvisningen svarer godt til det som hos Diderot kalles *tabelau-stase* av Frantz. Altså en sceneanvisning som helst skal plasseres i begynnelsen av scenen for å sette stemningen. Likevel er scenen annerledes. Der Diderot plasserer alle skuespillerne som i et bilde i starten av scenen, som i *Le père de famille* der stykket begynner med en lang og detaljert sceneanvisning (Diderot, 1996: 1198), blir bildets bakgrunn her først presentert. I *Le Roi et le fermier* er det skuespillernes posisjon i forhold til denne rammens egenskaper som blir avgjørende i det skuespillerne trer frem i åpningen av stykket. Dette er en scene man lett kan se for seg med huset som utgjør bakgrunnen, trappene og de halvåpne dørene som hinter om noe bakenforliggende med betydning for scenen.

Le Théâtre représente l'intérieur d'une
Ferme ; un petit escalier dans le fond ;
une porte dans le haut, ouvrante &
fermante ; une autre sur un des côtés du
Théâtre ouvrante & fermante, & lais-
sant voir l'intérieur d'une chambre.⁶² (Sedaine, 1762: 3, 1).

Oppbyggingen av scenen på denne måten er viktig og dialogen og bevegelsene til personene videre i scenen ville ikke fungert hvis ikke dette hadde blitt på presist malt ut i begynnelsen.

⁶² Skuepladsen forestiller Richards Huus; allerbagerst sees en liden Trappe og en halv aaben Dør oven til; neden til ved Siden er iligemaade en halv aaben Dør, saa at man kan see ind i Kammeret. (Sedaine, 1778: 3, 1).

Trappene og de halvåpne dørene gjør det mulig for personene å trekke seg frem og tilbake på scenen og være en del av det som skjer uten å være en del av hovedelementene. Dette vises allerede i de første replikkutvekslingene:

LA MERE dans la coulisse.

Betsy?

BETSY du haut de l'escalier dans
le fond du théâtre, & fermant la
porte de la chambre d'où elle sort.

Plaît-il ma mere?

LA MERE.

On frappe.

BETSY.

On y va.

(Betsy y va. La mere entre sur le théâtre
par cette porte qui est sur un des cô-
tés; elle entre avec Jenny.) ⁶³(Sedaine, 1762: 3, 1).

Allerede i den første replikken blir nivåene på scenen tydelige. Det presiseres her at La Mere snakker i kulissene, hun er ikke fremme på scenen. Hun kommer deretter fram gjennom en av disse halvåpne dørene Sedaine har beskrevet for oss. Dørene gjør det mulig å forestille seg noe mer, noe som ikke vises på scenen og som ikke skrives ut med en sceneanvisning, men som likevel finnes nettopp fordi Sedaine har skrevet at dørene står halvåpne og han har beskrevet trapper i bakgrunnen.

⁶³ *Moderen*. (i Coulissen): Mally!

Mally: (Oppe paa Trappen der er bag i Theatret, ved at lukke Døren til Kammeret hun kom ud af.)

Hvad befaler min Moder?

Moderen: Det banker.

Mally: Jeg skal strax see hvem der er.

(Mally gaaer; og Moderen kommer ind den nederste

Dør og har Jenny med sig.) (Sedaine, 1778: 3, 1).

Denne billedlige teknikken er typisk i sjangermaleriet. I mange sjangermalerier kan man se en slik bakgrunn; en trapp som forsvinner inn en halvåpen dør, kanskje noen som kikker ut av dørsprekken eller står og observerer maleriets hovedelementer fra en trappeavsats. Bouwers maleri *Slåsskamp over kortspill* (Illustrasjon 1) er et eksempel på dette der slåsskampen utgjør hovedelementet i maleriet, men hvor man også ute til høyre kan se nettopp en trapp og en åpen dør der en mann titter inn. Beskueren av maleriet blir slik fortalt mer enn kun historien om de som sloss, her fortelles man også at det er noe som skjer utenfor, at denne scenen er plassert i en verden med flere lag enn kun den som er rett foran nesa til beskueren. Jan Steen og Greuze er to kunstnere som også benyttet denne teknikken i sine sjangermalerier (dette ble etterhvert en utbredt teknikk) for å skape dybde og romfølelse. I maleriet *Legebesøket* (1658-62, Steen malte flere bilder med dette temaet) av Steen ser vi en trapp og en døråpning i bakgrunnen (Illustrasjon 7). Ser man lenger inn får man øye på en mann som sitter og leser der inne. Denne personen er ikke en del av scenen som utspiller seg midt i maleriet, men er likevel en viktig del av maleriet som helhet.



6 Jean-Baptiste Greuze, *Un mariage, et l'instant où le père de l'accordée délivre la dot à son gendre*, 1761

Maleriet *Un mariage, et l'instant où le père de l'accordée délivre la dot à son gendre* (1761) av Greuze gjør det samme (Illustrasjon 6). I bakgrunnen er det en trapp som forsvinner ut av syne og øverst i trappen kan man se en figur som er på vei ut eller inn døren, det er ikke veldig tydelig, men det gir en følelse av noen utenfor dette rommet. Maleren uttrykker seg ikke med ord, og må ty til kroppsspråk, gester, ansiktsuttrykk og bakgrunn for å formidle stemning og budskap. Derfor er denne teknikken så effektiv i billedkunsten. Sedaine viser også hvor effektiv den kan være i dramaet og hvordan denne typen «tause» teknikker, som altså ikke dannes av dialog, er med på å gi et visuelt preg i dramaet. Det er dette de halvåpne dørene til Sedaine også gjør i *Le Roi et le fermier*, de skaper en helhet og utfyller komposisjonen på scenen.



7 Jan Steen, *Legebesøket*, 1658-1662

Ut fra denne rammen utvikler starten av tredje akt seg gradvis til et tablå som også omfatter flere sentrale skuespillere i stykket. Her møter man de viktigste kvinnelige personene i deres hjemlige omgivelser, mens de venter på Richard, skogvokternes oppsynsmann som møter kongen ute i skogen. Dette tablået i akt tre scene en tar for alvor form gjennom følgende sceneanvisningen:

Pendant ce temps, Betsy va
chercher le rouët, approche
des chaises, prend son de-
vidoir, & trémousse.⁶⁴ (Sedaine, 1762: 3, 1).

Dette er strengt tatt også en sammensatt scene midt i dialogen mellom Le Mere og Jenny som setter scenen for det endelige tablået – som inntreer når alle kvinnene har tatt plass med hver sin syssel. Rett før de tre kvinnene begynner å synge skriver Sedaine ut tablået fullstendig gjennom en detaljert og lang sceneanvisning.

Betsy est à l'ouvrage ; cependant la
mere s'assied, prend son rouët;
Jenny coud une pièce de son trous-
seau, ou fait de la dentelle : elle
s'assied en face de la porte par où
Richard doit venir, elle y regarde
toutes les fois qu'elle leve la tête,
& soupire. Betsy bousille, s'amuse
avec son tablier, & se remet à l'ou-
vrage lorsque sa mere la regarde. La
mere mouille son chancre, le tire
avec ses dents aux reprises de l'air.⁶⁵ (Sedaine, 1762: 3, 1).

⁶⁴ Imidlertid bringer Mally Rokken, setter Stoelen frem; henter Garnvinden; og begynner at vinde. (Sedaine, 1778: 3, 1)

⁶⁵ Mally sidder ved sit Arbeide; Moderen sætter sig ved Rokken; Jenny syer eller knipler, hun sidder med Ansigtet mod Døren, Richard skal komme ind af, hun seer hen til den imellem og sukker. Mally har allehaande Spøg for, men naar Moderen seer til hende tager hun fat paa sit Arbeide; og Mo-

Her avsluttes tablået. Sedaine gjør dette grundig og skaper en komposisjon gjennom de tre kvinnene som sitter med hvert sitt gjøremål. Dette er et typisk *tableau-stase*. Tablået setter stemningen for akten som skal følge i en tilsynelatende rolig atmosfære. Karakterene blir presentert i sine egne omgivelser. Samtidig avslører den visuelle presentasjonen en bekymring, et problem. Måten karakterene presenteres visuelt på i forhold til hverandre sier noe om forholdet dem imellom. Jenny venter på Richard og er tydelig opprømt og prøver å skjule sin bekymring for de andre.

Ut over likheten til *tableau-stase*, inneholder dette tablået et typisk sjangermalerimotiv – kvinner som driver med håndarbeid eller husarbeid. Kan hende ville Diderot kalt dette «la nature même» slik han omtalte Chardins malerier, for dette tablået er svært likt Chardin i stil og motiv. Vi blir vist hverdagen og dens gjøremål og det blir beskrevet på en slik måte at vi lett kan se dette for oss som en velkomponert komposisjon. Dette er dog ikke et tablå som dveler ved noen sterke følelser eller som nødvendigvis fremkaller en følelsesmessig reaksjon i publikum, som Diderots ideelle tablå skulle gjøre. Igjen oppfyller Sedaine noen av Diderots ønsker, men ikke alle – likevel blir det et velkomponert og effektivt tablå. Begynnelsen av scenen stemmer godt overens med Diderots *tableau-stase*, det stemningsskapende tablået, men så beveger det seg mer bort fra Diderots teoretiske angivelser. Men den siste, lange sceneanvisningen viser noe som henter til Diderots ideelle tablå. Jennys oppførsel her, hennes blick mot døra, hennes små sukk, viser en dramatisk forventning, et hint til noe mer følelsesladd enn håndarbeidet hun holder på med. Her er det en balanse mellom det nedtonede, hverdagslige tablået og det dramatiske, som ikke kommer frem, men som det hintes til.

Tablået i scene en i akt tre er et av de mest interessante sett i forhold til billedkunsten ettersom det bygger på den samme teknikken for å skape flere nivåer – trappene og dørene i bakgrunnen, og måten bakgrunnen og forgrunnen bli fremhevet på gjennom disse.

deren er i Urigtighed med sin Rok. (Ibid.: 3, 1).

Konklusjon

Det er ingen tvil om at Sedaine behersker tablået slik Diderot forstod det, det ser man tydelig med en gang man leser både *Le Déserteur* og *Le Roi et le fermier*. Men det er også tydelig, i begge stykkene, at Sedaine utnytter tablåteknikken for å skape sin egen stil. Her er det ikke lenger de sterke følelsene som alene rår i tablåene. Sedaine beveger seg bort fra tragedietablået og delvis også et stykke bort fra Diderots ideelle tablå. Diderots ideelle tablå dvelte ved de store følelsene, men samtidig var Diderot opptatt av hvordan hverdagen og det naturlige skulle spille en tydeligere rolle på scenen for å komme tettere innpå tilskuerne. Selve definisjon Diderot gir tablåer sier ikke noe spesifikt om de tragiske følelsene, den handler kun om hvordan det som skjer på scenen skal presenteres i en så naturlig komposisjon at det ville fungert på lerretet. Leser man videre om Diderots tanker rundt tablået kommer det frem at han var opptatt av det følelsesmessige også, til tross for den enkle definisjonen. Forskjellen fra tragedietablået var at de følelsesmessige reaksjonene skulle skje vanlige folk, ikke konger og guder.

Le Déserteur er et opéra-comique-stykke fullt av komikk, alvor, sceneanvisninger og tablåer. Tragedien og komedien møtes og Sedaine viser i praksis at tablået fungerer vel så godt når det er latter som skal fremkalles som når det er tårer. Tablåets mange styrker synliggjøres i dette stykket gjennom både komiske og tragiske scener, selv om det tragiske gjennomgående holdes nede og overskygges av komiske elementer. Dette ligner svært mye på motiv man finner i sjangermalerier der noen av personene er fordypet, og kanskje beveget, av situasjonen, mens noen er ufokuserte og blir som et komisk innslag å regne. Et eksempel på dette er Greuzes maleri *Un Père de famille qui lit la Bible à ses enfants*. Sammen danner alle personene, både den rørte faren, den alvorlige eldste sønnen og de distraherede ungene, en velkomponert komposisjon.

I *Le Roi et le fermier* er kanskje det mest iøynefallende tablået å finne i første scene i åpningen av tredje akt. Selve motivet som utgjør komposisjonen benytter sjangermaleriteknikk for å skape dybde i tablået – trappene og de halvåpne dørene i bakgrunnen kunne vært malt av både Steen og Greuze, men her er det altså Sedaine som står for dette. Likheten mellom sjangermaleriet og opéra-comique blir veldig tydelig gjennom Sedaines bruk av denne teknikken.

Billedkunsten var tidlig ute med bruk av komposisjoner som tok for seg så vel tragiske som komiske scener. Sjangermaleriets trekk dukket opp i billedkunsten tidligere enn *le drame* i teateret, og sjangerblandingen skjedde dermed på mange måter i billedkunsten før den

inntraff på teaterscenene. Sedaine er helt sentral i denne utviklingen gjennom videreføringen og videreutviklingen av *le drame* som teatersjanger.

Et tydelig trekk ved teateret mot slutten av 1700-tallet var sceneanvisningene som dukket stadig hyppigere opp. Dette finner man også, og kanskje særlig, hos Sedaine, noe Nougaret kritiserte, selv om han ikke kommenterer det utover å referere til Diderot og å uttrykke sin misnøye. Mange av Sedaines sceneanvisninger er svært detaljerte og gir stykkene en ny dybde. Plutselig ble scenene beskrevet i detalj fra forfatterens side, det var ikke lenger bare dialogene som skulle bære stykket. Dette kan sammenlignes med kunstpublikumets ønske om å se «(...) works that told a story (...)» (Fried, 1980: 10), altså de litterære egenskapene ved kunstverket. Som i kunsten ble denne litterære effekten viktig i dramaet og Sedaine mestret dette bedre enn kanskje noen andre. Det kanskje mest interessante ved denne utviklingen, både innen kunsten og dramaet, var at historiene som skulle fortelles nå skulle omhandle vanlige folk. Historier var fortalt gjennom kunst og drama i alle tider, men da var det mytologiske og historiske hendelser og fortellinger som sto i fokus. Sjangermaleriet og opéra-comique fortalte historier gjennom hverdagen til vanlige folk, noe flertallet kunne kjenne seg igjen i.

Noe av det sjangermaleriet ble beundret for av mange, var denne oppsluktheten til menneskene i maleriene. Spesielt Chardin ble beundret for dette. På mange måter er det nettopp det Diderot kommer inn på i tankene om sitt ideelle tablå, dvelingen ved de sterke følelsene og det å være fordypet i disse, men sjangermaleriets måte å dvele ved ting på var heller å ta tak i de små tingene som tiden fylles med og få dette til nærmest å skje rett foran øynene på publikum: «(...) so deeply absorbed in his meditation that it seems one would have a hard time distracting him.» (Fried, 1980: 11). Her finner man Sedaines tablå, i Chardins fremstilling av en gutt som blåser en boble og en annen som bygger et korthus; i Steens vertshusslagsmål; i Greuzes parodiske bibellesning. Folk er oppslukt i sin aktivitet, men aktivitetene består nå av andre typer gjøremål enn det som hadde vært vanlig i tragedien og i historiemaleriet – nå er de små og hverdagslige, men fremdeles viktige.

Le Déserteur, selv om stykket inneholder både komiske og tragiske hendelser (de tragiske blir dog lykkelige til slutt), får fram noen tablåer og scener hvor man virkelig ikke kan gjøre annet enn å sammenligne med Chardin: «(...) absorption in Chardin strikes us not only as an ordinary, everyday condition but as that condition which, more than any other, characterizes ordinary, everyday experience (...)» (Fried, 1980: 61). Det er dette publikum skulle kjenne seg igjen i, få følelsen av at disse menneskene som sto foran dem på scenen kunne vært hentet ut fra deres hverdag. Men på grunn av Sedaines stil vil dette også gjelde når

stykket leses. Det er i stor grad et resultat av Sedaine bruk av sceneanvisninger som gjør at tablåene fungerer både når stykket leses og når det settes opp på teaterscenen.

Sedaine er blitt sett på som en dramatiker som ga liv til Diderots teorier, og til en viss grad stemmer dette. Man kan finne mye av det Diderot beskrev i sine teoretiske tekster i disse stykkene, men hvis man ser forbi dette blir det tydelig at Sedaine gjorde så mye mer som dramatiker enn bare å følge Diderots teorier. Tablået er et godt eksempel på dette der Sedaine utvikler sine egne teknikker. Eksempelet fra *Le Déserteur*, andre scene i første akt, viser hvordan Sedaine bygger opp et alvor i tablået for så å avbryte med enkel komikk og slik endre stemningen. Dette gjør han også i det utstrakte tablået som går over scene seks, sju og åtte i andre akt. Tablået blir avbrutt av et komisk innslag når Montauciel kommer inn i scene sju. Dette påvirker tross alt ikke direkte det alvorlige tablået som utspiller seg mellom Louise og Alexis, men det er den samme teknikken som brukes ved å blande komikk inn i alvoret. Det er her Sedaine utvikler sin helt egne måte å bruke tablået på.

Sedaine skaper både de lystige og de tragiske tablåene. Balansen mellom stemningsskapende sceneanvisninger og komisk dialog er svært god og det er en av styrkene hos Sedaine som dramatiker. Det gjør også stykkene hans til både «tableau» og «récit», både til noe visuelt og noe fortellende. Sjangermaleriet er fortellende fordi det er visuelt; Sedaines drama er visuelt fordi det er fortellende.

Litteratur

Aarset, Haarberg & Selboe (2007). *Verdenslitteratur. Den vestlige tradisjonen*. Universitetsforlaget

Arnoldson, Louise Parkinson (1934). *Sedaine et les Musiciens de son Temps*. Université de Paris.

Banham, Martin (1995). *The Cambridge guide to Theatre* (3. utg.). Cambridge University Press.

Brockett, Oscar G & Franklin J. Hildy (2008). *History of the Theatre* (10. utg.). Pearson Education, Inc.

Brown, John Russell (red.) (1995). *The Oxford Illustrated History of Theatre*. Oxford University Press.

Bukdahl, Else Marie (1980). *Diderot critique d'art: Théorie et pratique dans les Salons de Diderot*. København: Rosenkilde og Bagger

Charlton, Charles og Mark Ledbury (2000). *Michel-Jean Sedaine (1719-1797). Theatre, Opera and Art*. Ashgate Publishing.

Det Danske Sprog- og Litteraturselskab (u.å.). *Ordbog over det danske sprog. Historisk ordbog 1700-1950*. Hentet 10. januar 2019 fra:
https://ordnet.dk/ods/ordbog?entry_id=60118624&query=kompen

Diderot, Denis (1996). *Diderot, Œuvres tome IV, Esthétique – Théâtre*. Éditions Robert Laffont, S.A., Paris

Diderot, Denis (1779). *Herren af Diderots Theatraliske Verker, tilligemed en Samtale over den dramatiske Digtekunst*. Oversatt av Knud Lyne Rahbek. Trykt hos Johan Rudolph Thiele. København.

- Diderot, Denis (1976). Oversatt av Solveig Schult Ulriksen. *Paradoks om skuespilleren*. Solum Forlag A/S.
- Frantz, Pierre (1998). *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*. Presses Universitaires de France.
- Freid, Michael (1980). *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. The University of Chicago Press.
- Giaffe, Felix (1910). *Le drame en France au XVIIIe siècle*. gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
- Guibert, Noëlle, Michèle Thomas (1999). *Le Théâtre et la dramaturgie des Lumières. Images de l'album Ziesenis*. Éditions Anthèse, Arcueil. Bibliothèque nationale de France.
- Harland, Richard (1999). *Literary Theory from Plato to Barthes. An Introductory History*. Palgrave Macmillan.
- Harrison, Charles (2009). *An Introduction to Art*. Yale University Press.
- Helland, Frode og Lisbeth Pettersen Wærp (2011). *Å lese drama. Innføring i teori og analyse* (2. utg.). Universitetsforlaget.
- Kleiner, Fred S. (2013). *Gardner's Art through the Ages: A Global Approach* (14. utg.). Wadsworth, Cengage Learning.
- Kopp, James Butler (1982). *The drame lyrique: a study in the esthetics of opera-comique, 1762-1791* (s. 1-58, 88-191). Dissertation. University of Pennsylvania
- Lanson, Gustave (1970). *Nivelle de la Chaussée et la Comédie Larmoyante*. L'Académie Française.

- Ledbury, Mark (2000). *Sedaine, Greuze and the boundaries of genre*. Oxford: Voltaire Foundation
- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg (2007). *Litteraturvitenskapelig leksikon*. I A. Forsgren (red.) Oslo: Kunnskapsforlaget ANS.
- Nougaret, Pierre-Jean-Baptiste (1769). *De l'Art du théâtre*, bind I
- Pré, Corinne (1981). «Le livret d'opéra-comique en France de 1741 à 1789». Avhandling. University of Paris (Sorbonne).
- Sajous d'Oria, Michèle (2004). «L'Opéra-comique selon Pierre-Jean-Baptiste Nougaret: des Riens en musique» i *La Scène bâtarde: entre Lumières et Romantisme* (s. 157-172). Philippe Bourdin og Gérard Loubinoux (red.). Presses Universitaires Blaise Pascal
- Sedaine, Michel-Jean (1769). *Le Déserteur*. Paris.
- Sedaine, Michel-Jean (1775). *Deserteuren eller Den Rømmende Soldat*. Oversatt til dansk av Niels Krog Bredal.
- Sedaine, Michel-Jean (1762). *Le Roi et le Fermier*. Chez Claude Herissant, Imprimeur-Libraire, rue Neuve Notre-Daime, à la Croix d'or. Paris. Bibliothèque nationale de France
- Sedaine, Michel-Jean (1778). *Kongen og Forpagteren*. Oversatt til dansk av Charlotta Dorothea Biehl.
- Vendrix, Philippe (1992). *L'Opéra-comique en France au XVIIIe siècle*. Pierre Mardaga Éditeur
- Westermann, Mariët (2014). *A Wordly Art. The Dutch Republic 1585-1718*. Yale University Press.

