

# »Dobbeltkontrakten« og kunstnerisk ytringsfrihed i L'Impromptu de Versailles af Molière

Af Annelis Kuhlmann

For et års tid siden udkom litteraturforskeren Poul Behrendts bog *Dobbeltkontrakten. En æstetisk nydannelse* (2006). *Dobbeltkontrakten* tager udgangspunkt i diskussionen om sand virkelighed og sand fiktion, dels i Peter Høegs forfatterskab med vægt på *De måske egnede* (1993), dels i Claus Beck-Nielsens værk, der tematiserer forfatterens død. Jeg skal her ikke opholde mig ved de to kunstneres forfatterskab, men blot benytte muligheden for at tage afsæt i dobbeltkontrakten som begreb. Ifølge Poul Behrendt er dobbeltkontrakten karakteriseret ved, at den ikke kun handler om forholdet:

mellem den empiriske forfatter og de konkrete læsere, men også relationen mellem den implicite forfatter forstået som læserkategori, og den forudsatte læser forstået som forfatterkategori. [...] Dobbeltkontrakten inkluderer således på både udsigelsens og det udsagtes niveau en overskridelse af værkautonomien. (Behrendt 2006, 59)

Hvor Behrendt ser dobbeltkontraktens forhold mellem sand virkelighed og sand fiktion som en æstetisk nydannelse, er det i min optik ikke helt sådan. Dobbeltkontrakten indebærer, at forfatteren skriver, så læseren i første omgang tror, at det hele er fiktion og ikke real virkelighed, for derpå at erfare, at der er en tættere sammenhæng mellem fiktion og virkelighed, end man umiddelbart havde troet.

Denne problemstilling har adskillige hundrede års skønlitterære værker bag sig. Når vi ser på de greb, som forfattere benytter til at opnå den tilsigtede dobbeltvirkning, ligger udtrykkene iscenesættelse og selviscenesættelse i en moderne kulturkontekst lige for at tage i anvendelse. Hvor selviscenesættelses-begrebet formentlig er af noget nyere dato, stammer iscenesættelsesbegrebet fra omkring 1830 (Pavis 2002, s. 210). Behrendts brug af dobbeltkontrakten som begreb ser ud til at passe ind i en leg med selviscenesættelsesbegrebet, som i hans kontekst dog efter alt at dømme retter sig mod et mere samtidsorienteret fænomen.

Både iscenesættelse og selviscenesættelse kan ses som udtryk, der peger i retning af den praksis, som den russiske teatermand Nikolaj Evreinov benævner *teatralitet* og *teatralisering*. Udtrykkene kom for dagen i hans bog *Teatr kak takovoj* (*Teatret som sådan*), der udkom første gang i 1912 (Evreinov 2002, 31-97). I den modernistiske opfattelse af teatralitet er den nok en modsætning til realisme. Denne modsætning

opfatter jeg imidlertid som noget af en tilsnigelse, idet jeg også ser realismen som teatralt formet konvention.

Terminologi er ofte udtryk for, at vi søger at økonomisere med tid og samtidigt minimere mængden af misforståelser. At et begreb således i en ny kontekst kan opnå en ny anvendelse, er der i og for sig ikke noget underligt i. Begreber opstår ud fra sprogpraksis, der er historisk kontekstbestemt, men giver ikke altid en direkte afspejling af et oprindeligt begrebsindhold. Derfor kan dobbeltkontrakt og teatralitet på teatrets område og i en moderne faglig sprogbrug vise sig at minde meget om hinanden. Det er min tese, at dobbeltkontrakten som begreb fungerer som en del af teatralitetsbegrebets rækkevidde.

Eftersom jeg mener, at fænomenet bag dobbeltkontraktbegrebet er af ældre dato, vil jeg i det følgende give et eksempel fra teatrets område, nærmere bestemt fra Molières forfatterskab. Det er min pointe, at der på teatret altid har eksisteret en særlig brug af dobbeltkontrakt, og at det således ikke udgør en æstetisk nydannelse. I grunden behøver vi blot at se på teatrets måske mest kendte emblem, masken, der på en gang både tildækker og afdækker – og hvad man ser, afhænger næsten altid af øjnene, der ser. Masken *fordobler* forholdet mellem den, der spiller med masken og maskefiguren, og er endnu et eksempel på den elementære kontrakt, som på en eller anden måde bliver indgået i en teatral repræsentation. For tilskueren vil det kunne opleves som et forhold af dobbeltkontraktlige dimensioner, for i hvor høj grad *er* skuespilleren den figur, han spiller? Er forholdet båret af en sand identitet, eller er der tale om en sand repræsentation? Når forholdet af dobbeltkontraktlige dimensioner i Molières drama tillige indforskriver samfundets censur – og magtinstanser som en form for tilskuerinstans, er det oplagt også at knytte spørgsmålet om dobbeltkontrakt sammen med dramatikerens stillingtagen til en kunstnerisk ytringsfrihed.

## Anvendt teatralitetsbegreb

Det er næppe muligt at give en entydig definition af begrebet teatralitet, da det til forskellige tider indebærer forskellige indikationer på, hvad teater er – og hvad teater ikke er. Grænsen for et konkret teaterbegreb bliver så at sige afgørende for en forståelse af hvilket virkelighedsbegreb, teatret opererer i forhold til. Der synes således til alle tider at have eksisteret metadramaer, dvs. dramaer, der kommenterer dramaets genremæssige konventioner, og metateater, forstået som teater, der kommenterer teatrets opførelsmæssige konventioner.

På Molières tid eksisterede der ikke et decideret teatralitetsbegreb. Til gengæld gik diskussionen på grænserne for *le naturel* (det naturlige), i modsætning til *l'artifice* (det kunstige) i det sceniske udtryk. Under teateropførelsen blev *le naturel* navnlig identificerbart i skuespillerens beherskelse af replikkens stilmæssige udformning. Molières trup besad en stil med sit »dogme«, der var ret almindeligt i midten af det 17. århundrede (Truchet 1990, 155). Denne stil kan sammenfattes med

karakteristikken *le naturel*. Metateatret kan som en efterrationalisering siges at have været banebrydende fra den tidlige modernitet i renæssancen, og således også som en del af Molières platform som kunstpraksis (Postlewait 2003, s. 16).

I nyere tid er begrebet *teatralitet* ofte blevet benyttet om den måde, teater er teater på. Det er en opfattelse, der hos Arthur Adamov blev betegnet *représentation*. I denne sammenhæng er jeg optaget af to led: De historier, der bliver fortalt, og måden de bliver fortalt på. M.a.o. hvordan teater giver sig til kende som teater. Dette beror også på, hvordan vi opfatter teater, det vil sige, hvilket teatersyn, der er på færde, og igen – teatersyn er historiske og kontekstuelt relaterede opfattelser.

Hvor teaterforestillingen som praksis er prisgivet øjeblikkets kunst, har dramatikere værker mulighed for længere levetid som den nedskrevne handling. Dramaet rummer qua sin historicitet en sammenhæng af muligheder for spil og fortælling, der er nedfældet med et konkret teaters muligheder for øje.

I teatrets historie er der mangeartede eksempler på, hvordan dramatikere lader det dramatiske værk åbne sin teatral konstruktion på en måde, så læseren bliver vidne til værkets kompositionselementer som en kritisk teaterbegivenhed. Stykket giver mulighed for at se en konkret teatral verdens tilblivelse. Inden for denne tradition lader dramatikeren værk og værktilblivelse blive til en særlig kommunikationsform, der i høj grad henvender sig til læserens bevidsthedsmæssige medskaben, så hele pointen med formen afhænger af en tilskuers deltagelse. Der er tale om et teatralitetsbegreb, der indforskriver tilskueren som en uundværlig part i teaterbegivenheden. Pointen kan – som vi skal se det med Molières komedie *L'Impromptu de Versailles*<sup>1</sup> – udarte sig i en form for uudtalthed, der stiller tilskueren (dvs. Kongen) over for dobbeltbundet betydning. I det følgende vil jeg se nærmere på den skrevne skuespilteksts måde at fungere som forlæg for en teatral handling, der udfordrer censur. Det er således skuespillets indbyggede forestilling eller teatralitet, som vil blive diskuteret som et polemiserende udtryk for frihed til kunstnerisk ytring. Teatralitetsbegrebet kobles afslutningsvis til det fænomen, der senest er blevet kaldt for dobbeltkontrakten.

## Om Molières komedie *L'Impromptu de Versailles*

Den konkrete handling i stykket *L'Impromptu de Versailles* udspiller sig på slottet i Versailles, hvor vi ser den sidste prøve på et stykke, som Kongen, Ludvig XIV, havde bedt Molière om at skabe. *L'Impromptu de Versailles* er således dobbelt efter modellen et stykke-i-stykket. Det handler om sig selv som en forestilling i sin vorden. En del af (figur)skuespillerne spiller i en vis forstand »sig selv« med navne som de reale virkelighedspersoner i Molières trup. De demonstrerer professionelle kunstopfattelser af sandt spil, mens de gør sig parate til at spille. Denne dramaturgiske teatral mulighed benytter Molière til at forklæde figurernes kunstneriske udtryk i en ironisk distance.

Fokus består i den historiske kontekst af en serie af teaterproduktioner, der opstod

i kølvandet på de socialpolitiske betonedede satirer, som Molière havde påbegyndt med komedien *L'École des femmes*, der blev opført for første gang d. 26. december 1662.<sup>2</sup> På den tid var det slet ikke unormalt at fremføre kritiske kommentarer offentligt og at udtrykke disse kommentarer i en dramatisk genre, selv om det spørgsmål, der skulle diskuteres, ikke nødvendigvis direkte refererede til dramaet eller teatret som kunstnerisk praksisform. Den 1. juni det følgende år var Molière klar til at give kritikken svar på tiltale med sin komedie *Critique de l'École des femmes*. Komedien resulterede i en hel kædereaktion af dramatiserede kritikker, som lidt efter lidt ændrede fokus i kritikken og til sidst mandede ud i *L'Impromptu de Versailles*, bestilt af kongen og opført den 14. (eller den 19.) oktober 1663.

*L'Impromptu de Versailles* fra 1663 er komponeret over en model med to repræsentationsniveauer, som dramatikeren har leget med i en slags spejlspil.<sup>3</sup> Det ene niveau er selve *L'Impromptu de Versailles*, forstået som det tekstlige forlæg, og det andet – som er indlejret i det første – et forsøg på at lade figurerne gennemføre en prøve på stykket. De to niveauer forholder sig spejlende til hinanden, idet man kan betragte det inderste niveau som en tematisering af problemet, som det optræder i det første niveau.

Selve udtrykket *impromptu*, der indgår i den franske originaltitel, kan betyde, at noget på en gang er både 'prompt' og 'non-prompt' (i betydningen 'løseligt' eller 'parat'), ligesom det kan betyde 'på stedet' og 'langsomt til at lade sig realisere'. Det er, som Anna Walecka anfører, dette dobbelte scenario, som Molière udnytter i sit stykke (Walecka 1996: 85).

Med *L'Impromptu de Versailles* har vi at gøre med et dramatisk værk om en forestilling, der ikke bliver til, og her er vi ved sagens kerne. Molières ide med værket er at fastholde det grundlæggende spørgsmål om friheden til at ytre sig kunstnerisk.

Temaet om dobbelthed vedrører figurerne, fordi de i Molières konkrete skuespil hedder det samme som de skuespillere, der spiller dem. Det er vigtigt i forhold til den historiske kontekst, fordi der med den tilsyneladende minimale afstand mellem skuespillere og figurer opstod mulighed for at tage til genmæle over den polemiske serie af skuespil, som blev skrevet og opført i året forinden. *L'Impromptu de Versailles* afdækker en sans for teatralitet i sin måde at opnå indflydelse på kunstdebatten i samtiden. Denne form for teatralitet kan minde om et dobbeltkontraktligt forhold, som er indforskrevet i stykkets måde at forme figurerne i *L'Impromptu de Versailles* på.

Allerede i rollefordelingen bliver vi opmærksomme på dramatikeren dialog med sit eget dramatiske forfatterskab i forhold til den kritik, der kommer fra den omgivende verden. Man behøver blot at genkalde sig komedier som eksempelvis *L'École des femmes* og *La Critique de l'École des femmes*, som samtidens parisiske teaterverden stillede sig afværgende op over for. Det er som om en bestemt slags kontrakt med teaterkritikken bliver synlig med *L'Impromptu de Versailles*. Siden

komedien fungerer på forskellige teatralitetsniveauer, kundgør det en implicit indskrevet politisk reaktion i skikkelse af kongen, som er bygget ind i stykket som en omtalt person, der til sidst vil modtage fremførelsen af forestillingen som legitimt udtryk for en god komedie. Men ikke desto mindre underspiller Molière det i sin beskedne stil:

Tror I man bare kan ryste komedier ud af ærmet til et publikum som dette? Et publikum vi skylder den største respekt. Et publikum, som kun ler når det virkelig morer sig! (Molière 1968, 3)

I det følgende giver jeg nogle eksempler på, hvorledes denne dobbeltkontrakt i Molières brug da ser ud. En meget synlig form for dobbeltkontrakt består i fordoblingen af subjektet: forfatteren er både inden for værkets grænser og udenfor. Som værk og skaber bliver Molière in persona udtryk for en fordoblet virkelighedsfremstilling i udtrykket. I stykkets eksposition kræver Molière konkret af sine skuespillere, at de skal holde prøve i to timer med henblik på at blive parate til at spille deres forestilling for kongen:

*Brécourt.* Hvad skal vi gøre? Vi kan ikke vores roller. Alligevel skal vi spille. Det er os, der har al mulig grund til at blive rasende på Dem. (Molière 1968, 2)

Ikke desto mindre forsøger Molière at få sine skuespillere til at forstå situationens alvor. For Molière er det ikke kun et spørgsmål om at kende sine replikker; det er skuespillernes spil, der gør hele forskellen. På den måde er det ikke kun den politiske virkelighed, der har betydning, men i lige så høj grad den benyttede stil, der er en reaktion på den omgivende virkelighed. Det implicitte »stilbrud«, der fungerer gennem en negation af det ideale, bliver en ironisk brug af teatralitet, der iscenesætter det kontraktlige spil i en underspillet form. Molière giver udtryk for en kritik af magtens medløbere, som repræsenterer den omgivende virkelighed:

*Molière.* Konger forventer at blive adlydt prompte, uden indvendinger. Mindste tøven kan helt ødelægge deres fornøjelse, der må handles, når lysten er over dem. Jo mere improviseret, jo fornøjeligere. Vi lever af at underholde dem, ikke omvendt. (Molière 1968, 3)

Eksemplet viser, at Molière indfører et nyt fiktionslag i stykkets kontekst, der fremstår som et udtryk for teatralitet, som bliver sat i scene i stykket med en indbygget kritik af omverden. Dette fiktionslag benytter en række mimetiske sandsynligheds-lag inden for stykkets virkelighedsramme, men på samme tid er fordoblingen af fiktionen også udtryk for en form for imitation af den modtagelse, som den ydre

virkelighed formodedes at ville antage. Dette forhold giver en spaltet refleksion af situationen med teatertruppen på den ene side og med den imaginære konge på den anden side. Ligeledes viser det også, at den kontrakt, der eksisterer mellem truppen og kongen, er dobbelt i forhold til den måde, hvorpå Molières skuespil rummer iscenesat teatralitet.

Lidt senere forekommer der en scene i *L'Impromptu de Versailles*, hvor Molière skal til at fortælle om sine egne planer for at skrive et stykke. Der opstår et nyt fiktionslag i form af endnu en scenisk konstruktion som kritisk platform. Med denne konstruktion er Molières kritik rettet mod den samtidige Pierre Corneilles skuespil *Nicomède* (1651), som indgik i datidens teaterrepertoire, og hvor Molière selv tidligere havde haft en rolle som skuespiller. Men eftersom det var ved den lejlighed, at Molière havde besluttet sig for ikke længere at dyrke tragediekunsten, fungerer referencen her også som en måde at etablere en kritisk distance hen mod det, som hans komedie *ikke er*. Den dobbelte kontrakt og det dobbelte agentur i denne teatral komedie opererer altså på kanten af definitionerne af hhv. komediekunst og kritikunst, og det er efter alt at dømme i denne tilstand af at skabe »på kanten«, at det dobbeltkontraktlige bliver til en form for loop i kunstværket:

*Molière*. Tag f. eks. fra Corneilles *Nicomedes*, hvor kongen siger: »Hør du mig nu, Araspe! For godt har han tjent mig, øget min magt, gjort mig besat... « (Molière 1968, 5)

På denne måde »forvandler« stykket sig til at blive en kritisk fiktionisering af »sande« virkeligheder med klar forbindelse til diskursen i komedien, som forvandler sig til et anderledes teatralt register, der eksplicit henviser til kunstens regler og love. I den historiske kontekst er der tale om en reference til de poetik-regler, som på den tid var blevet institutionaliseret af det Franske Akademi, der netop stod for en standardisering af beslutninger vedrørende sprog og kunstytringer.

De poetikker, der kommer til udtryk i den dramatiske tekst, er del af en historisk kontekst i relation til de saloner, der anerkendte mode og smag. Mange former for kommunikation i 1660erne – hvad enten det var i en sammenhæng bestående af verdenshandel eller mellem skuespillere og teatertilskuere – måtte modsvare en veldefineret *kontrakt*. Iscenesættelsens kontrakt bliver her i konkret og metaforisk forstand et udtryk for et *dobbeltkontraktligt forhold*.

I *L'Impromptu de Versailles* introducerer Molière-figuren endnu et af Corneilles skuespil, nemlig *Horace* (1639). Det er vanskeligt at overse Molières gentagne forbindelser til sin rival i kunsten som en slags konkurrence på kvalitet mellem de to dramatikere. Denne konfrontation bliver i spillet til en kritisk stil, der mimer en distancerende fortolkning.

I hvert af de øvrige eksempler, der citerer fra Corneilles strategi, giver Molière

den som skuespillerne fra Hôtel du Bourgogne for øjnene af sine egne skuespillere, som om de i situationen repræsenterede et kritisk publikum. Idet han *taler* om Corneille og samtidigt *fremfører* det, der formodes at være dårlig skuespilkunst i stil med den, som skuespillerne på Hôtel du Bourgogne kunne levere, har Molière benyttet et teatralt greb i flere lag. Den kritiske dimension er placeret i hænderne på hans skuespillere, som formodes at spille anderledes og i det mindste ikke at optræde teatralisk »kunstige« i deres stil.

Siden dette scenario med en latterliggørelse af den konkurrerende trup bliver praktiseret som et grotesk komisk greb i *L'Impromptu de Versailles*, bliver kunstcensuren som et dobbelt agentur til en retorisk selvkritisk stil. I denne særligt kontrollerede selvkritiske situation følte Molière sig næppe overbevist om, at stykket ville blive accepteret af kongen. Med andre ord angår spillet med de dobbelte fiktionslag også satiren over de skuespillere, som Molière spejlede sig i som forfatter.

Ved at fremhæve et teatralt refleksionsniveau kan man sige, at poetikkerne i skuespilkonsten bliver iscenesat inden for det narrative i komedien:

*Mademoiselle Béjart.* Kongens befaling går ud på, at De skal svare på den kritik, der er blevet rettet imod Dem. Så lav den komedie om dårlige skuespillermanerer, som De så ofte har talt om. (Molière 1968, 4)

Vi ser, hvordan Molière iscenesatte truppens ledende skuespiller i en stil, der skulle referere til et troværdigt billede af kongens forventninger til et dramatisk værk. Situationen er ikke entydig, eftersom den fiktive situation imiterer Molières komedies situation i sig selv. Ved at fordoble situationen, bliver repræsentationsdimensionen til en del af den kritisk distancerede ironi over selv-repræsentationen. Denne åbenlyse dobbelthed i dimensionen spiller også på det ukendte: Vil kongen overhovedet dukke op? Og hvis kongen dukker op, vil han da acceptere deres færdigheder, sådan som de viser sig i denne knap nok forberedte komedie? Hvordan vil skuespillerne kunne håndtere kongens mulige desavouering af deres håndværk og af deres kunst?

Det lystfyldte spil af denne type selvrepræsentation baserer sig på et 'twisted' spejlbillede af censuren i teaterverdenen. Selvkritikken i skuespillet bliver iscenesat som en del af definitionen på den i fiktionen imaginære teatral konge, idet poetikspørgsmålet fastholdes på et metaniveau: Hvad er komedie? Og til hvilken pris kan komedien blive opført? Er det 'kun' et spørgsmål om kunstnerisk ytringsfrihed?

Den kritiske konstruktion i stykket er en satire over den udvendige kritik, som bliver iscenesat mod sig selv. Dette bliver klart ud fra den måde hvorpå Molières manøvre bliver fremstillet af Mademoiselle Béjart:

For karikerer man en skuespiller i en komisk rolle, rammer man jo ikke personen,

men kun de komiske træk, der allerede er malet efter naturen. En karikatur af en skuespiller i en tragisk rolle, går derimod på skuespilleren selv, hans egen personlige gestus, betoning og manerer, fordi den slags roller er mere stil end natur. (Molière 1968, 4)<sup>1</sup>

Da Molière får skuespillerne til at overdrive med henblik på at få os til at le ved deres demonstration af dårlige skuespillerfærdigheder, møder vi endnu et nyt teatralt niveau, hvor stilen består af en montage af eksempler på dårlig skuespilkunst. Som vi har set det, skaber Molières måde at repræsentere politik en distance til det tematiske inde i stykket – hans måde at repræsentere politik fremmaner spørgsmålet om definitionen på en god komedie. Molières gengivelse af sin måde at iscenesætte sine skuespillere er i sig selv et eksempel på dårlig skuespilkunst, som på en lidt påtvunget komisk akavet facon reflekterer den regerende monarks egne performative evner i sine teatrale verdensopfattelser. Denne måde at lade monarken være til stede som stil benytter Molière intentionelt og med teatrale greb til at lade konstruktionen af teatraliteter kollapse:

Ja, jeg havde tænkt mig et stykke, hvor en digter – som jeg selv skulle spille – tilbyder et stykke til en provinstrup, der lige er kommet til Paris.

[...]

En konge må være fyldig og fed for fire; en konge må have pondus og volumen så han kan fylde tronen ud. (Molière 1968, 5)

På denne måde begynder Molière at organisere det indre niveau i komedien. I scene to, distribuerer han instruktionerne til visse figurer, som han ønskede at se i den indre komedie i *L'Impromptu de Versailles*. Molière går således et skridt ud af den iscenesatte indre komedie med henblik på at kunne kommentere på den dårlige komedieteknik, som han selv har udøvet. Derved opnår Molière at operere fra en politisk platform, der som et lille stykke inde i stykket skulle modsvare prøven i stykket i stykket. Molière rammesætter på den måde sin kunstneriske ytring inde i komedien.

Senere i scene 3 forekommer der en række gentagne replikker med 'Bonjour, marquis', der annoncerer en satire over den kritiske slags, som *L'École des femmes* havde modtaget tidligere, og som, fra et historisk perspektiv, var den indledende begivenhed i dette værk. Selvironien fremgår her ved, at Molière-figuren spiller rollen som denne marquis, hvorved dramatikerens budbringer og kongens ditto fremstår som en dobbeltteatral agent i stykket (Desroches, 1998: 328). Man kan sige, at Molière som marquis også bliver en slags iscenesat censur, hvilket jo altså her vil sige en leg med den kunstneriske selvcensur. Det indre stykke alluderer derfor til en kritik af kritikken og bliver en måde at realisere den dobbelte teaterkontrakt



på. Denne del af det dobbeltkontraktlige er ret afgørende for at forstå det politiske indhold i *L'Impromptu de Versailles*.

Selv om forestillingen, som truppen prøver på, aldrig finder sted, så er det 'fraværende stykke' paradoksalt nok virkeligt grundlæggende for den moderne idé i Molières stykke. Da stykket slutter, har det dårligt nok fundet sin begyndelse. Kunstværket defineres således som værende en evig begyndelse og ikke som et endegyldigt resultat. Efter at have gjort flere forsøg på at begynde prøven, meddeler Béjart den nødvendige nøgle til selve skuespilkunsten i stykket:

*Molière.* Min, herre, De kommer vel også for at sige: Spillet kan begynde?

*Béjart.* Nej, mine herskaber, jeg kommer for at sige at kongen har hørt om Deres vanskeligheder og allernådigst tillader Dem at udsætte den nye forestilling til en anden gang. I dag vil han nøjes med det bedste stykke, I har på repertoire.

*Molière.* Åe, min herre, jeg lever op igen! Hvilken lettelse. Kongen har vist den største gunst ved at give os rimelig tid til at forberede det stykke, han har bestilt til i aften. Lad os alle gå ud og takke ham for den særlige nåde, han har vist os. (Molière 1968, 20)

## Den dramatiske situation i den historiske kontekst

I *L'Impromptu de Versailles* arbejder Molière som dramatisk figur under påskud af en improviseret prøve med sine skuespillere på at finde måder, hvorpå de kan retfærdiggøre hans krav om en fornyet definition på komedien som kunstart. Samtidig med at arbejdet tager form, er Molière også leder af truppen Illustre Théâtre, som polemisk refererer til skuespillerne i den konkurrerende trup i Paris, i Hôtel de Bourgogne. Molière forklarer på den måde sit komediebegreb med strategiske midler i forhold til en kunstreception.

Således integrerer skuespillerne det indre stykke i *L'Impromptu de Versailles* gennem en demaskeret kritik over rivaliserende skuespillere – hvormed truppen i Molières skuespil sætter deres yringsfrihed på spil i forhold til den traditionelle norm. Dette betyder, at truppen ved at imitere samtidens udbredte stil gennem en meget affekteret skuespilkunst også formår at distancere sig selv til den bombastisk pompøse royale stil à la Versailles. Magten i egen person var ikke uden evner mht. at træde i karakter på en måde, der kunne minde om det at spille 'teater', men som scenisk udtryksform lod det i Molières opfattelse sig identificere med lutter dårlig skuespilkunst. Den kongelige spillestil kunne normalt ses spejle sig i de trupper, der nød kongens protektion, men i Molières iscenesatte oprør betød denne spejling blot en fordobling af kritikken af den blåstemplede spillestil og således også den kunstneriske udtryksform. I *L'Impromptu de Versailles* bliver den dårlige skuespilkunst vist i fragmenter svarende til citater, som i modsætning til Molières skuespilleres

færdigheder overfor kongen kunne forekomme at være ligefrem lattervækkende og give udtryk for mangel på talent. På den måde har truplederen i den indre komedie skabt et effektivt og teatralisk greb som forsvar for skuespillets stil på Palais-Royal. Begrebet *le naturel* bliver således til omdrejningspunkt for teatralitetsspørgsmålet i *L'Impromptu de Versailles*. Man kan sige, at Molière distancerer sig til en relativ opfattelse af *le naturel*, idet han gør hele stykket til en form for lazzo, hvis korte underholdningsværdi måske nok savner en direkte genkendelse, men til gengæld leger med de aristotelske tragediebegreber *hamartia* og *peripeti* (Pensom, 1996: 323). Der er ikke noget *hamartia* i klassisk tragisk forstand, og ligeledes er stykket nærmest udtryk for en anti-*peripeti*. Det er også en del af pointen i kunstdiskussionen i *L'Impromptu de Versailles*, at klassicismens foretrukne begreber her bliver til deres begrebslige antitese.

På den ene side ved vi, at *le naturel* som udtryk for stil blev genstand for en meget levende debat i 1660ernes komediediskussioner, men på den anden side var Molière selv tidligere blevet opfattet som en tragedieskuespiller med manglende talent: disse to markeringer vedr. opfattelser af komedie og tragedier i samtiden er vigtige i det historiske stilperspektiv i *L'Impromptu de Versailles* (Truchet 1990). Molière regulerede sine antipatier overfor skuespillerne på Hôtel de Bourgogne og forklarede sit syn på komedien gennem en demonstration af den afsøgende tilblivelsesproces på et stykke som en teaterforestilling. Det er således indbygget som et komisk træk i komedien, at den – i takt med at den tager form – må forkaste forskellige stilmæssige bud som nogle, der bliver lagt afstand til. Dette er et eksempel på hvordan det dobbeltkontraktlige optræder som indbyggede eksplicite, kritiske greb. Der opereres på det indre fabelplan og på det ydre implicite censurniveau i den teatermæssige og kulturelle kontekst (Nelson 1957: 313).

Komedien *L'Impromptu de Versailles* fremhæver på denne måde diskussionen om, hvorvidt komedien tilhører den lave genre. Stykket giver også læseren en forestilling om Molières teorier om skuespilkunst og om det at skrive en god komedie. Som dramatiker forsvarede Molière sig mod de professionelle såvel som de personlige angreb, som dramatikeren Edme Boursault havde gjort mod ham i sit kritiske skuespil *Portrait du peintre ou le contre-critique de L'École des femmes*. Stykket, der bar undertitlen *Enomire* (anagram for Molière), var netop et af de kritiske stykker, der blev skrevet med henblik på at straffe Molières karikatur, sådan som den fremgik af figuren Lysidas i *La Critique de L'École des femmes*, idet Molière gik imod Boursaults reaktion ved ganske enkelt at fremhæve Boursaults jalousi (Lawrence, 1981: 129). Grebet gik ud på, at Molière insisterede på, at hans bedste ven skulle fremstå i offentligheden og nyde en tiltrængt kongelig protektion, sådan som hans egen komedie havde vundet den. Molière er således *metteur en scène* (iscenesætter og trupleder) i mere end én forstand: han tilrettelægger og organiserer handlingerne inden for truppen, og han iscenesætter også megen af den handling, der finder sted omkring truppen. Denne form for dobbeltagentur kommer til udtryk gennem kommentarer

til skuespillermedlemmerne af hans trup med henblik på at få det lattervækkende i Hôtel de Bourgognes stil til at fremstå som teatral genrekonstituent. På samme tid imiterer skuespillerne konkurrenternes bombastiske stil ved at benytte en teatral stil som spilmæssig distancering til og afskærmning overfor kongens censur.

En af skuespillerne, Brécourt, meddeler, at eftersom komedien foregiver at fremhæve den menneskelige svaghed, må den effektive komedie latterliggøre mennesker, som vi ville kunne møde i vort hverdagsliv. Han fastholder, at den skandaleombruste satire aldrig privilegerer prototyper frem for specifikke individer. Dette argument problematiserer den kendsgerning, at Molières komedie kun benytter hverdagskarakterer. I denne sammenhæng er hverdagsbegrebet bundet til verden forstået som teater eller i det mindste til livet under teatraliserede omstændigheder, der genremæssigt benyttede sig af 'komedien-i-tragedien'. Denne indbyggede modsigelse fornærmede også de kritikere, som ikke opfattede Molières *L'Impromptu de Versailles* som en god komedie.

## Dobbeltkontrakt nu og dengang

Begrebet dobbeltkontrakt blev med Poul Behrendts bog *Dobbeltkontrakten. En æstetisk nydannelse* medvirkende til, at flere begyndte at tale med om de situationer, der opstår, når grænsen mellem fakta og fiktion i nogen udstrækning bliver blødt op. Denne form for situation var, som vi nu har set, ikke helt så ny som Behrendts titel kunne lade ane.

I det foregående har jeg overført dobbeltkontrakten som begreb til teatralitet sådan som Molière realiserede det. I en dramaturgisk sammenhæng kan man se på dobbeltkontrakten som udtryk for de teatrale greb, hvormed en forfatter som kunstaktør intervenserer i kunstkritikken. En sådan intervention kan dele kritikken i to niveauer og samtidigt se ud som om, at den gør kritikken til medansvarlig for et kunstværks udsigelse. De to recipientniveauer, som jeg her benævner, har i vid udstrækning at gøre med den måde, hvorpå en forfatter etablerer sit spil med sand virkelighed og sand virkelighedsgengivelse (*mimesis*), dvs. fiktion. Er det sandsynlige i værket sandt, blot fordi det er realistisk eller kan identificeres ved vidners dokumentation? Er løgn et kriterium for det usande værk? Eller er netop den gode løgnehistorie sand? Spørgsmålene er utallige, men når et værk i sin kontekst kan forurolige en læser eller kritiker, blot fordi det ikke eksplicit bliver forklaret, om forfatteren skriver erklæret fiktion, der indskriver og reanimerer reale levende eller døde personer i et for samtiden genkendeligt univers, er der lagt op til, at en kritikerinstans på en eller anden måde er indskrevet i værket. – Hvis forfatteren ikke længere er udtryk for den klassisk gængse forfatterrolle, hvad sker der så med kritikerrollen? Eller med læserrollen? Er kritikerrollen som censurinstans blevet udfordret på spørgsmålet om grænsen for den kunstneriske ytringsfrihed?

Med artiklen har jeg også villet vise, at begrebet dobbeltkontrakt som produktiv

læsestrategi kan vise sig at være et rammende udtryk for den centrale teatrale handling, der er på tale med den form for kunstværk og ytring, som Molière i sin tid skabte med *L'Impromptu de Versailles*, og som altså her ikke opfattes som en æstetisk nydannelse, der begrænser sig til en senmoderne periode.

## Konkluderende

Ud over at skabe en komedie, der rørte ved et censureret udtryk for den sande komedie, var det Molières intention med *L'Impromptu de Versailles* at skabe en kritisk stil, baseret på sine professionelle greb som teatermand. Denne stil er politisk i den betydning, at den kan diskuteres som en retorisk figur. Man kan se Molières form for interaktion som en demonstration af dårlig skuespilkunst, der angår et teatermæssigt smagsanliggende. Men komedien fungerer samtidig også som 'dobbelkontrakt' der udfordrer kunstnerisk ytringsfrihed i forhold til det politisk korrekte i samtiden. Dette bevirker, at vi står tilbage med en læsning af Molières komedie som et værk af næsten »anti-æstetiske« dimensioner. De fiktive udtryk bliver udstillet som et net af konventioner i opløsning og er arrangeret som et komplekst net af referencer til kontrasterende skuespillerstile.

*L'Impromptu de Versailles* handler om det at opdage de kritiske positioner inden i et dramaturgisk grundbegreb: teatralitet bliver set som en dobbelkontrakt, transformeret til en dobbeltbundet komedie, der involverer den indre scene og den ydre scene. Figurerne bliver til iscenesatte parter i dobbelkontrakten. Derfor vil de tilskuere, der ser dette dobbelte spil, som noget der ikke bliver retfærdiggjort som eksplicit dobbelthet, ofte se sig hjulpet af figurerens måde at fremhæve dårlig skuespilstil på, så den kan skelnes fra den skuespilkunst, som de selv står for. Dette giver anledning til en række bestemmelser af teatraliteten i *L'Impromptu de Versailles*:

- Stykket i stykket – her forstået stykket, der prøves på – fungerer som en dobbelkontrakt, hvor prøveforholdet er fordoblet i forhold til stykkets udsigelse.
- Tilskuerpositionen er en dobbelkontraktlig relation, hvor figurerne er tilskuere samtidig med at stykket lader sig afprøve over for en forventning om den ultimative tilskuer, kongen.
- Kritikken som en dobbelkontrakt i form af den implicite kritik af den rivaliserende teatertrup og den eksplicite kritik som en udslagsgivende censurfaktor i forhold til skuespillernes hævdede ret til at udtrykke sig i den stil, de finder retmæssig.
- Teatralitet som et dobbelkontraktligt greb til at håndhæve dramatikerens og skuespillernes kunstneriske udtryksfrihed.

Alt i alt er disse kompositoriske elementer i politiske stiløvelser en måde at besvare magtinstansens annoncering om, at det naturlige er det kunstige, der lykkes – en moralsk tilgang som er tilvejebragt mhp. at efterlade tilskueren i tvivl om, hvilken del af komedien, der er komisk, og om hvilken del af komedien, der er så tragisk, at en teatral komedie bliver den eneste udvej.

## Litteratur

- Behrendt, Poul. *Dobbeltkontrakten. En æstetisk nydannelse*. Kbh. 2006.
- Bonneville, Georges. *Molière. La critique de « L'École des femmes » et L'Impromptu de Versailles*. Bordas : Paris 1967.
- Decroches, Vincent. 'Représentation et métatexte dans *L'Impromptu de Versailles* et la querelle de *L'École des femmes*'. *Romance Notes*, 1998 :38, 3. 321-31.
- Evreinov, Nikolai. *Demon teatral'nosti*. Letnij Sad : Moskva / Sankt Peterburg 2002.
- Kowzan, Tadeusz. 'L'Art 'en abyme''. *Diogenes*, 1976 : 96, 67. 67-92.
- Laurence, Francis L. 'Artist, Audience and Structure in *L'Impromptu de Versailles*'. *Oeuvres & Critiques : Revue Internationale d'Etude de la Réception Critique*, 1981 : 6, 1. 125-132.
- Molière. *Forspil i Versailles*. Chr. Ludvigsens oversættelse til dansk af *L'Impromptu de Versailles*. 1968. Upubl.
- Nelson, R. J. *L'Impromptu de Versailles reconsidered*'. *French Studies: A Quarterly Review* 1957, 11. 305-314.
- Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Armand Collin : Paris 2002 [1996].
- Penson, Roger. 'Molière et le théâtre dans le théâtre.' *Revue de Théorie et d'Analyse Littéraire*, 1996 : 27, 107. 321-32.
- Postlewait, Thomas and Tracy C. Davis (eds. & introd.). *Theatricality*. Cambridge University Press: Cambridge 2003.
- Truchet, Jacques. '*L'Impromptu de Versailles*. «Comédie des comédiens». In Lathvillère, Roger. *Langue, Littérature du XVIIIe Siècle*. Sedito : Paris 1990.
- Walecka, Anna. '*L'Impromptu de Versailles* : Un problème lexical et pragmatique'. In Golopentia, Sanda (ed.). *Les propos spectacle. Etudes de pragmatique théâtrale. Studies in the Humanities*, vol. 20. Peter Lang : N.Y. 1996.

## Noter

- 1—Citerne fra Molières tekst benytter jeg fra Chr. Ludvigsens danske oversættelse: *Forspil i Versailles*. (1968) (upubl.).
- 2—En scribe satirisk-kritiske skuespil afløste hinanden fra opførelsen af Molières *L'École des femmes* (26.12.1662), over Donneau de Visé. *Nouvelles de nouvelles*. (17.03.1663), Molière. *La critique de l'École des femmes*. (01.06.1663), Donneau de Visé. *Zélinde ou la véritable critique de l'École des femmes* (04.08.1663), Boursault. *Le portrait du peintre, ou la contre critique de l'École des femmes* (01.10.1663), Molière. *L'Impromptu de Versailles*. (14.10.1663), Donneau de Visé. *Réponse à l'Impromptu de Versailles ou la vengeance des marquis* (12.11.1663), Antoine Jacob de Montfleury. *L'Impromptu de l'Hôtel de condé*. (10.12.1663 – søn af den skuespiller, der fremstilles som en parodi i *L'Impromptu de Versailles*) til Charles Robinet. *Panegyrique de l'École des femmes* (beg. 1664). (Bonneville 1967, 19-35).
- 3—Begrebet mirror game, som benyttes af Tadeusz Kowzan i artiklen 'L'Art 'en abyme', har jeg her oversat til spejlspil.

**Annelis Kuhlmann:** Cand. mag. et art. i dramaturgi, fransk og russisk. Ph.d. i dramaturgi på en afhandling om Stanislavskijs Teaterbegreber. Nuværende forskningsprojekt omhandler Instruktørtraditioner i Danmark. Lektor i Dramaturgi på Institut for Æstetiske Fag, AaU og underviser på Skuespillerskolen og Dramatikeruddannelsen ved Aarhus Teater.



> Kathrin Wehlisch i »Auf der Greifwalder Strasse« (iscenesættelse: Jürgen Gosch, Deutsches Theater, 2006)  
© Iko Freese, [www.drama-berlin.de](http://www.drama-berlin.de)