

Naturen som mantra

Om den første danske teaterkritik

Af Elin Andersen

Den første danske teaterkritik blev introduceret under yderst dramatiske omstændigheder: En novemberaften i 1771 var der lagt op til tumult i Skuespilhuset på Kongens Nytorv i København. Det var ikke forestillingen i sig selv, der ophidsede gemytterne, specielt i parterret. Syngespillet *Tronfølgen i Sidon* af Niels Krog Bredal med musik af kapelmester Sarti, begge direktører på teatret havde haft succes i sæsonen forud og var nu atter på plakaten. Det var efterstykket kaldet *Den dramatiske Journal*, der udløste balladen. Så snart det gik i gang, lød der øredøvende klap fra officerer med oberst Køhler i spidsen. Fra et andet sted i parterret fandt studenterne piberne frem og indledte en pibekonzert, som udløste nye brølende klapsalver og spillet på scenen gik i stå. Mens de brutale klapper drev studenterne ud af teatret, beordrede obersten spillet til at fortsætte og skuespillerne til at synge slutsangen to gange. De turde ikke andet. Kampen mellem officererne og studenterne fortsatte uden for teatret til langt ud på natten, hvor studenterne forslæde, med kårdestik og revne klæder søgte hjem¹.

Tronfølgefejden, som tumulten blev kaldt med henvisning til Bredals stykke, er et af de mest voldelige publikumssammenstød i teatrets historie. Hvordan kunne en karikatur af en kritiker, der løber efter skuespillerne på scenen og korrekser dem, en sådan bagatel, udløse volden? For stridens genstand var det ganske vist ingen spøg, vanærende som det dengang var for et dannet menneske at blive karikeret på en scene. Hvem han var, vidste man ikke med

sikkerhed. Udgivelsen *Den dramatiske Journal* var kommet anonymt som et månedsskrift fra starten af sæsonen 1771-1772². *Tronfølgen i Sidon* blev det første offer for den anonyme kritiker. Han kalder det for et "elændigt Misfoster", hverken historien eller handlingen er interessante, sproget er koldt og mat, han antyder tilmed, at stykket er en national skam. Dets succes skyldes alene, at det er "udpyntet med en god Musik" (1.årg.s.1).

Det blev efterhånden klart, at den hvasse kritiker var den 19-årige student Peder Rosenstand-Goiske (1752-1803). Han var allerede en flittig gæst i teatret, der i 1770 var blevet overtaget af kongen efter 20 år under bystyret. Komediehuset som man også kaldte det, havde oplevet en publikumsforøgelse i slutningen af 1760'erne bl.a. på grund af det moralsk følsomme islæt i repertoire. Med *Tronfølgefejden* blev succesen sat over styr, publikum blev væk resten af sæsonen og direktørparret Bredal og Sarti, der jo havde deres andel i balladen, forlod deres poster i 1771 og 1772.

Studenterne havde kæmpet for deres og kritikens rettigheder over for officerernes og hofkavalerernes dominans i parterret. Fejden blev det første voldelige opgør mellem adelens og borgerskabets smag i teatret.

Forudsætninger for en teaterkritik

Når det overhovedet var muligt at udsende en kontinuerlig offentlig kritik, skyldes det flere ting: den struenske skrivefrihedsperiode, bladernes fremgang og avisernes udvikling, en ny

1) Jvf. *Dansk Teaterhistorie*, Gyldendal, 1992, bd.1,144ff.

2) Peder Rosenstand-Goiske *Den dramatiske Journal* 1. og 2. årgang, udg. af Carl Behrens København, 1915.

interesse for De skønne Videnskaber, for æstetik i det hele taget og udsigt til et nyt stort publikum i middelklassen. Specielt for en teaterkritik var to udgivelser i 1749 et afgørende incitament. Det var A.F. Riccobonis *L'art du théâtre* og St. Albines *Le Comédién*. Disse to skrifter, som den unge student havde studeret, udgør en ny og sammenhængende teori om skuespilkunsten. Rosenstand-Goiske var for så vidt veludrustet til opgaven. Han var klassisk dannet, fortrolig med Aristoteles, Horats og Quintilian, men også med moderne æstetik, ikke mindst var han begejstret for kunstvidenskaberne. Hans store idol var kritikeren, forfatteren og dramaturgen Gotthold Ephraim Lessing. Det var Lessings tidsskrift *Hamburgische Dramaturgie* 1767-69, der havde givet ham ideen til *Den dramatiske Journal*. Men Rosenstand-Goiske ville gå videre end sit forbillede. Lessing havde nemlig hurtigt måttet opgive en løbende kritik af forestillinger på det teater i Hamburg, han selv var tilknyttet som dramaturg. Rosenstand-Goiske, der var uafhængig af Det kongelige teater, vil også anmelde 'aktionen'. Derfor bliver det især Riccobonis *L'art du théâtre*, der giver ham konkret inspiration og vejledning.

Riccoboni havde egentlig udformet sin teori for at sætte skik på de uadartede franske hofskuespillere. Han opererer for så vidt inden for det retoriske skema, hvor kropsholdninger og bevægelser knyttes til genrer, deklamation og affekter. Han tilføjer, typisk for tiden, 'la tendresse', det ømme, i rækken af grundfølelser og er meget begejstret for 'le jeu muet', det stumme spil. Samtidig tilstår han, at den eneste regel, vi må følge, er, hvad den følelse, vi skal udtrykke, fortæller os³. Følelser er nemlig basalt ukontrollerede bevægelser, der opstår i sindet og bemærktager sig det (ibid. s.32-33). Nøgleordene bliver tilpasning, afdæmpning

og nuancering i forhold til situationen, enhed i spillet i tone og bevægelse. Skuespilleren dømmes da på sin evne til at få tilskueren til at dele den følelse, han "synes" at være i, men ikke er i (ibid. s.26). Hermed har han klart taget stilling til den senere så langvarige strid om den kolde eller varme skuespiller.

Et splittet univers

Således rustet med Aristoteles in mente og Riccoboni i hånden skrider studenten til værket. Desværre splitter han forestillingen på samme tid. Han bedømmer nemlig først stykket/teksten, uafhængigt af spillet og derefter 'aktionen'. Ofte har han tilmed formet spillet inde i hovedet, som han mener, det skal spilles. Hans absolutte favorit er den klassiske komedie, i første række Molière 'den store komiske Skribent' - dog med undtagelse af *Tartuffe*. Han er nemlig så afskyelig i sit hykleri, at man glemmer moralen (DdJ, 1 årg. s 88). Derefter kommer Holberg, 'den gode smags fader'. Her går oplevelsen over tugtelsen, når han om Jeppe på Bjerget siger:

Uagtet denne Comedie har nogle Usandsynligheder... uagtet Handlingens Enhed ei er iagttaget, uagtet dets Subjekt neppe er skikket til en god Comedie, uagtet alt dette siges vi, behager den efter vor Skionsomhed meget og hvorfor?- for dens treffende Natur og de mange sande og nationale comiske Tirader den indeholder.. (ibid.s.90).

At foretrække de gamle velprøvede komedier frem for de nye må siges at være en konservativ smag. I sit forsvar for denne konservatisme bliver han da også tvetydig. I komedien må man ikke le på dydens bekostning, skriver han i en anmeldelse af *Den Stundesløse*, og så gør man det alligevel, for det kræver genren, det 'grotesk komiske' (ibid s.38). Men samtidig hævder han i sin bedømmelse af Molières *Den kærlige Forbitrelse* at den 'ægte' komedie i

3) F. Riccoboni den Yngre "Skuespilkunsten", dansk overs. 1761 trykt i *Samling af adskillige Skrifter til de skønne Videnskabers og det danske Sprogs Opkomst og Fremtarv*, Sorø, 1765.

virkeligheden revser laster og dårskaber mere effektivt end den rørende. Altså overtrumfer den gamle komedie også den nye moralsk set, må man forstå.

Rosenstand-Goiske er dog på ingen måde blot negativ i sin bedømmelse af tidens nye følsomme drama. Om det populære Den gifte Filosof af Des Touches udtaler han diplomatisk at den rørende komedie og den gamle komedie kan behage forskellige gemytter, når blot de er gode og eksempelvis kan 'holde Sjælen i lune ved gode Situationer' (2.årg. s.33). Det sker dog ikke ved oplevelsen af Dorothea Biehls følsomme dramaer, bl.a. Den kærlige Mand der er kedsommelig og trættende og 'søvntagtig' (1 årg.s.102). En vurdering man ikke kan fortænke ham i, selv om Biels rørende komedier faldt i tidens smag.

Over for den borgerlige tragedie har Rosenstand-Goiske langt færre forbehold. Her er der ingen ældre forbilleder. Næst efter balletten og den italienske opera - han var ganske umusikalsk - hørte den klassicistiske tragedie til hans yndlingsaversioner. Det var englænderne, der gav de første eksempler på en borgerlig tragedie, bl.a. Edward Moores The Gamester, 1753, dansk Beverly, 1770. Den blev populær på den danske scene og var på plakaten både i 1771 og 72. Her har Rosenstand-Goiske fingeren på pulsen. Med Lessing i ryggen argumenterer han for, at en borger kan udføre en heroisk handling lige så vel som en klassisk helt og med Lessing i direkte citat:

Fyrsternes og Heltenes Navne...kan give et Stykke Pomp og Majestæt, men de gør ikke noget til at røre... og naar vi har Medlidenhed med en Konge, har vi det for saa vidt han er et Menneske" (2.årg.s.21).

Det er hvad Beverly appellerer til. Noget andet er det med Voltaires Zaire. Her nærmer Rosenstand-Goiske sig (usædvanligt) forsigtigt, hvilket skyldes, at han skal leve op til Lessings velkendte Voltaire-kritik i Den hamburgske

Dramaturgi. Det gør han ved at følge Lessing i dennes kritik af hovedpersonerne: Voltaire har gjort en tyrkisk sultan til en galant franskmænd og protagonisten Zaires karakter er uinteressant, man kan ikke føle noget for hende, mener således både Lessing og Rosenstand-Goiske (2.årg.s.52). Hvad den sidste kan tilføje som sit personlige stempel, er hans værdsættelse af Voltaires sprog, modsat Lessing, der har kaldt det 'Kærlighedens Kancellistil'.

Når det gælder en dansk debutant, står han friere i sin kritik. Johan Nordahl Brun havde med sit sørgespil Zarine vundet teatrets udlovede belønning for et nyt dansk skuespil. Rosenstand-Goiske roser først stykket for dets 'ypperlige situationer og interessante karakterer'. Herefter følger en omstændelig karakteristik og kritik, som han håber Brun vil rette sig efter? Den 19-årige 'skolemester' peger dog på en tidstypisk diskussion i relation til genren og dens nye helte: hovedpersonen må ikke ved sine åbenlyse laster have fortjent den ulykke, der rammer ham. I det spørgsmål kommer Aristoteles Rosenstand-Goiske til hjælp (1.årg.s.126-127).

Nærbilleder

Det kan være vanskeligt at danne sig et billede af spillet som helhed på baggrund af hans anmeldelser. Han bedømmer skuespillerne i deres roller hver for sig, vurderer om de er fysisk egnede til den givne rolle og har kun spredte kommentarer til sceneri og kulisser. Han kan bemærke, når skuespillerne går ud gennem vægge i stedet for døre, når en stue bør være møbleret eller kritisere, hvis kostumerne er aparte. Staben på teatret stod over for et generationsskifte. De to legendariske Holbergskuespillere Gert Londemann og Niels Clementin var blevet gamle. De havde overrasket publikum år efter år. Londemann med sine improvisationer og barokke indfald i tjenerrollerne og Clementin med sine velberegnedes lazzi i komiske karakterroller. Christoffer Rose var – til trods for, at han var oppe i årene - førsteelskeren,

mens Amalie Bøtger og Johanne Sophie Knudsen havde delt elskerinderrollerne siden 1765. Soubretterrollerne havde fået ungt blod med barnestjernen Caroline Halle i 1769. De repræsenterede de gamle fag, der nu var i skred med det nye følsomme repertoire. Det skabte forvirring i rollebesættelsen og Rosenstand-Goiske peger med rette på en række fejlagtige rollebesættninger. Alt for ofte passer skuespillerne ikke til deres roller, selv om de ellers er gode. Frem for alt er han efter dem, hvis de ikke kan deres roller.

Hvad man må savne i scenisk overblik, får man til gengæld i detaljen, i kritikken af den enkelte skuespiller i rollen. Her bedømmer han ansigt, bevægelse og stemme (deklamationen). Det sker, at han på fornærmende måde ikke skelner mellem skuespillerens fænomenologiske krop (egenkroppen) og den semiotiske (kroppen i spil), når han f.eks. om Christopher Rose siger at hans ansigt er surt, han kan ikke være alvorlig uden dette "sure Ansigt" (1.årg.s.7), eller om en nytilkommen Irgens skriver, at han svarer til sin rolle: "saa kold, dum og saa stiv, at ingen Theater burde eje ham" (ibid.s.4). Rose kvitterede ved at klage over kritikken i Adresseavisen.

Rosenstand-Goiske har overtaget Riccobonis begejstring for det stumme spil. Fra sin plads forrest i parterret følger han minespillet og 'finheder' i udtrykket og udvikler sin sans for betydningsbærende mimiske og gestiske detaljer. Clementin har et blik, der kan skifte mellem lys og mørke og et ansigt, der kan modtage "alle Miner...hvor de mindste teatralske Finheder viser sig i al Natur og Størrelse" (1.årg.s.14). Især forstår Sophie Knudsen at udfylde det tomme i scenen med talende minespil og øjekast, en hovedbøjning eller let berøring. Hun kan tilmed udånde i den mest maleriske dødsscene, som nogen Zaire endnu er faldet i på teatret (2.årg.s.54). Ligeså ofte Sophie Knudsen roses kritiseres Amalie Bøtger for et affekteret, koldt og unaturligt spil. Han klandrer hende bl.a. for at efterligne de franske hofskuespillere med sin

grædetone i tragedien. Det eneste forbillede for en skuespiller, siger Rosenstand-Goiske i tråd med Riccoboni, er at efterligne 'naturen' ikke andre skuespillere. Han kan også bemærke forbedringer, især hvis en skuespiller har fulgt hans råd. F. eks. rådgiver han gerne om pausens betydning - endnu en Riccoboni-inspiration - både for den talende og den lyttende. Efter Roses klage i Adresseavisen er Rosenstand-Goiske påpasselig og fremhæver ham gang på gang: for et kneb som kun den store skuespiller kender, for en brillant stigning i et affektforløb mod et crescendo med smidige kropsbevægelser og udtryksfuldt ansigt. Ingen kommer dog på højde med de to komikere: Clementin og Londemann. Over for deres spil er han fuld af beundring: Clementin som den Stundesløse er mesterlig og naturlig og Londemann så fuld af « Natur og Smidighed», selv om han er gammel. Selv Tartuffe, som Rosenstand-Goiske egentlig afskyr, må han give op over for og undrer sig over, hvordan en aktør, som spiller de mest burleske Henrik-roller ypperligt, kan fremstille den pedantiske og falske sædelighed så fuldkomment (1.årg.s.88).

Kroppen som centrum

Hvad følelserne er for Riccoboni, er naturen for Rosenstand-Goiske. Den er en målestok for alt, fra den mindste gestus til aktionen som helhed. Naturen "den eneste Vægt, hvorefter enhver Deel af de skønne Videnskaber bør vejes, fordrer vi uafledigt til en fuldkommen Action" (1.årg. s.25). Det gælder om at se kunsten "uden at blive den var" (ibid). Hvad der er naturligt for den ene, er det ikke for den anden. Det er almindeligt at forstå dette mantra som et krav om illusion og sandsynlighed. Sammen med Denis Diderots opfordring til at spille som om der er en mur mellem scene og sal⁴(4), synes det naturalistiske teaters idegrundlag hermed at være skabt. Det kan være sandt nok

4) Denis Diderot, *Entretiens sur le fils naturel*, 1757.

⁵5). Men lige så lidt Løndemanns højt priste 'tirader' har med den borgerlige virkelighed i 1770'erne at gøre, lige så lidt har vi her at gøre med et syn på den menneskelige natur som, determineret af arv og miljø, som naturalismen i 1800-tallet stilhistorisk er baseret på. Man kan opfatte naturen her i 1700-tallet som et anliggende for kroppen i sig selv, for dens følelser og udtryk, for dens frigørelse fra barokteatrets sociale og æstetiske dekorum. Riccoboni indleder sin teori med at slå fast: skuespillerens værktøj er kroppen og stemmen. Han anbefaler skuespilleren at hvile på begge fødder, lade arme og hænder falde som det er naturligt for kroppen. Fra denne grundposition kan alle bevægelser udfoldes. Det er som om kroppen hermed (æstetisk set) defineres på ny. At blive defineret på ny er præcist hvad der sker med kroppen i tidens videnskab og filosofi.

I løbet af 1700-tallet er der sket et paradigmeskifte fra interessen for matematik, fysik og geometri til et engagement i studiet af liv (bios), dvs. biologi, fysiologi. Alt har i princippet sit udspring i sansningen og det betyder, at den sanselige erfaring bliver højt prioriteret i al erkendelse og videnstilegnelse. På denne måde bliver kroppen i sig selv en forudsætning for udvikling, ikke blot af det enkelte subjekt, men af det menneskelige som sådan. I den grad filosoffer og æstetikere holder sig ajour med den nye biosvidenskab, bliver kroppen et omdrejningspunkt i al erkendelsesinteresse, og den genfødes så at sige i æstetikken. For Diderot er kroppen en vedvarende anfægtelse i hans filosofi, han lader den endda gennemløbe patologiske former, som om den enkelte krop aldrig på noget tidspunkt er identisk med sig selv. For Lessing er kroppen central i det skelsættende værk *Laokoon*, 1766 om æstetisk betydningskaben og han frigør her synet på kroppen fra proportionslæren. For begge kan den menneskelige krop på en gang samle og

frisætte betydning i kunsten og poesien⁶.

Den type æstetiske og filosofiske spekulationer hører til Rosenstand-Goiskes åndelige bagage. Lessing oversatte Diderots skrifter til tysk, så snart de udkom og trykte dem bl.a. i *Theatralische Bibliothek*, som Rosenstand-Goiske var fuldt fortrolig med. Når det kom til dramaet, skuespillet var der næppe tvivl om, at et kritisk gemyt som Rosenstand-Goiske var mere tiltrukket af Lessings følelsesrealisme end af følelsesvolumet i Diderots drame *bourgeois*. Han har kun lovord om Lessings *Minna von Barnhelm* (1767) i sin anmeldelse af forestillingen på Det Kongelige Teater i 1771 (DdJ. 1.årg.s.9 ff). Lessing erkender i *Hamburgische Dramaturgie*, at regler ikke er meget værd i en kunst, der er så afhængig af temperament, personligt engagement og fysisk habitus. Rosenstand-Goiske har et næsten enslydende ræsonnement i *Den dramatiske Journal*, og når han skal sammenfatte, hvad man må kræve af en teaterkritiker er det – ud over viden og sprogkyndighed - betragtninger over naturens forskellige virkninger i det borgerlige liv. Her er det først og fremmest mangfoldigheden i de menneskelige passioner og handlinger, han henviser til (ibid. 2. årg.s.4).

Kritikkens nødvendighed

Rosenstand-Goiske slutter sin 'dramatiske Journal' bl.a. med en kritik af Johan Herman Wessels *Kærlighed uden Strømper*, 1773. Med den kan han fejre opgøret med den heroiske tradition, som han afskyede. Indledningsvis hylder han parodien som langt bedre end en 'kunstdommer' kan afsløre svulstigt sprog, unaturlige scenerier etc. Men Wessels stykke er mere end en ypperlig parodi på "slette Sørgespil og Operaer". Det er både vittigt og sandt og med komiske kontraster overalt. Også aktionen roser han (2.årg.s.87ff).

Hans sidste artikel bliver samtidig et forsvar

5) Specielt Frederik Schyberg, *Dansk Teaterkritik* Gyldendal, 1937.

6) Elin Andersen, *Kroppens sublime tale*, Aarhus Universitetsforlag, 2004.

for teaterkritikken. Selv må han ophøre med den, fordi et 'nødvendigt studium' kalder, nemlig juraen. Han insisterer på den offentlige kritik, både som vejledende for teatret og for publikum. Teatret mangler en kritisk rådgiver, som kan vejlede skuespillerne ved prøverne. En instruktør var endnu et ukendt begreb. Som en sådan vejleder tænker han tydeligvis på sig selv. Da han genoptager sin kritik i 1777/78 afpresser han direktionen en stilling om censor mod at lade sine Kritiske Efterretninger blive i skrivepulten. De bliver først udgivet 60 år senere af Chr. Molbech i 1839.

Rosenstand-Goiske, den første danske teaterkritiker, har fået et eftermæle som på en gang konservativ i sin smag og fremsynet i sit krav om illusion i teatret, negativ i sit kritiske temperament, sprogligt sjusket men effektiv, og uden kendskab til en skuespillers arbejde. Men han tager ved lære efterhånden og kompenserer for sin manglende erfaring med indsigt i moderne æstetik⁷. I tilgift må man tilskrive ham en intuitiv fornemmelse for formgivning af det utvungne og tilsyneladende spontane i spillet. Han kender ikke andet begreb for det end natur. Det giver mening at se dette naturbegreb på et tidstypisk, eksperimentelt niveau knyttet til kroppen og dens udfoldelse på en scene, frem for alene at se en naturalist i svøb. Det er en krop, der endnu ikke er bundet af nye konventioner, hentet fra det sociale liv. Der er aldrig tale om en vild eller uregerlig natur.

De forslåede studenter under Tronfølgefejden havde kæmpet på hans side for retten til at udøve kritik fra parterret. Selv var han i øvrigt imod den uarticulerede parterre'ånd', der kun kendte til dommen knald eller fald for en forestilling.

For et nutidigt perspektiv mangler hans kritik helt centralt værktøjet. Ved at splitte tekst og aktion på scenen forhindrer han sig selv i at formidle en oplevelse af en helhed gennem detaljen. Når han tilmed følger den enkelte skuespillers ageren for sig, fremstår forestillingen

som en torso. Tilbage står en række nærbilleder af skuespillere fanget i en gestus i enkelte scenerier og tillige fanget i en brydningstid - ligesom Rosenstand-Goiske selv.

Elin Andersen

Tidl. lektor ved Afdelingen for Dramaturgi og Musikvidenskab, Aarhus Universitet.

7) jvf. Frederik Schyberg og Carl Behrens.