

## Det borgerlige drama og Goldonis teater

Olsen, Michel

*Published in:*  
Edda. Nordisk tidsskrift for litteraturforskning

*Publication date:*  
1996

*Document Version*  
Tidlig version også kaldet pre-print

*Citation for published version (APA):*  
Olsen, M. (1996). Det borgerlige drama og Goldonis teater. *Edda. Nordisk tidsskrift for litteraturforskning*, (2).

### General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain.
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal.

### Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact [rucforsk@kb.dk](mailto:rucforsk@kb.dk) providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

# Det borgerlige drama og Goldonis teater

## *Problemstilling*

Jeg har været gennem nogle år været optaget af Diderots to uheldige stykker, *Le fils naturel* og *Le père de famille*. Diderot har skrevet udmærkede romaner og noveller -- for ikke at tale om essays. Hvorfor skriver han to så ringe teaterstykker?

Problemet kan generaliseres: hvorfor findes der egentlig så lidt dramatik fra 2. tredjedel af det 18. årh. som endnu kan opføres den dag idag? Med enkelte undtagelser (fx Marivaux i Frankrig) kan betragtningen generaliseres til næsten hele århundredet.<sup>1</sup>

Der findes imidlertid en stor komediedigter fra det 18. århundrede, Carlo Goldoni, hvis væsentlige virke falder mellem 1748 og 1762 i Venedig. Min tese er at Goldoni ikke er konfliktsky og at hans dramatik derfor på væsentlige punkter adskiller sig fra hans samtidiges, samt at den kan forklares ved den særlige, autoritære familiestruktur der fandtes i hans Venedig. Jeg har andetsteds gjort udførligt rede for mine synspunkter.<sup>2</sup> Først vil jeg fremhæve nogle hovedtræk ved et følsomme drama.

## *Det følsomme drama*

Man har naturligvis været opmærksom på at den følsomme tid ikke netop er gunstig for den dramatiske kunst. André Bellessort har hævdet at følsomheden

---

<sup>1</sup> Andre undtagelser er Lessings *Minna von Barnhelm* eller Diderots *Est-il bon, est-il méchant?*. Jeg skal senere prøve at vise hvordan disse stykker udnytter den tynde komiske åre, der bliver tilbage i følsomheden.

Jeg tillader mig også i denne sammenhæng at se bort fra den engelske restaurationskomedie (der forøvrigt mest ligger i det 17. århundrede) og den franske *régence*komedie – fra århundredets begyndelse. Disse komedietyper kan kort karakteriseres ved en ekstrem distance mellem forfatter/publikum og personer. Naturligvis kan publikum på en måde identificere sig med de oftest meget lastefulde hovedpersoner, men stadig med et forbehold: latteren optræder måske endog som social realisation af den hæmmede libido – jf. Freuds analyse af den sjofle vittighed, eller – dette mest i Frankrig – et sæt helt usympatiske personer udleveres til beskuelse. Kort sagt, intetsteds indbydes der til fuldstændig identifikation (hvilket er muligt hos Molière, hvor man kan identificere sig både med de unge elskende og med stykkets *ræsonnør*).

<sup>2</sup> I en række artikler, nu arbejdet sammen til: *Goldoni et le Théâtre bourgeois. Analecta romana instituti danici, Supplementa*. "L'Erma" di Breitschneider, Rome 1995. Nærværende artikel er et sammendrag af to foredrag på Oslo Universitet i efteråret 1995: "Goldoni og det borgerlige drama" på Institutt for romansk og klassisk filologi, og "Det borgerlige drama og Goldoni" på Institutt for Literaturvitenskap.

snarere er en filosofisk teori end en sindsstemning,<sup>3</sup> og Jens Kruuse har i en bog der endnu fortjener stor opmærksomhed skildret det følsomme dramas dramatiske problemer, dets aporier, kunne man sige.<sup>4</sup> Det kan derfor være på sin plads først at sige et par ord om det. Foreløbig tager jeg 'følsomt drama' i meget bred betydning, indbefattende engelsk, dansk/norsk, fransk, tysk følsomhed, og naturligvis også 'det borgerlige drama' (hvis borgerlighed forøvrigt står til diskussion). Jeg støtter mig i gennemgangen på Jens Kruuses fortræffelige værk.

*Ideologiske forudsætninger:* Fra omkring 1700 og frem, sker der en række ændringer af vigtige religiøse, politiske og sociale forestillinger: Serien Gud, hersker, fader gennemløber en paralleludvikling. Jeg kan her bl. a. henvise til Algot Sørensens arbejder.<sup>5</sup>

-- Fra at have været streng og retfærdig bliver Gud nu mild: prædestinationslæren opgives eller nedtones, både i protestantiske og katolske lande (der er fx jansenismen på retur).

-- Tilsvarende bliver den strenge fader nu børnenes ven og vil at de skal forstå og bifalde hans beslutninger.

-- Parallelt hermed bliver herskeren nu mindre den strenge herre end en fader for sine børn.

-- Lykken, som før søgtes i det himmelske søges nu også på jorden. Der investeres ligefrem mindre i den himmelske salighed.<sup>6</sup> (Derimod har ateismen endnu kun en begrænset udbredelse, især blandt det store publikum af teatergængere).

-- Jeg'et bliver modtager af Guds ord, sjælen bliver en autoritet: moralloven grundes på en følelse, den eneste som Kant forøvrigt accepterer i sin 2. kritik (*Kritik der Urtheilskraft*).

-- Følelsen, eller i det mindste en vis (moralsk) følelse, bliver derfor positiv.

-- Mere kendt er det at fornuften fra at være heteronom bliver autonom (kritisk). Men dette skal ses på baggrund af den overvejende tillid til menneskets godhed.

Alt dette er kun en meget grov skitse. Desuden stemmer det kun delvis med

---

<sup>3</sup> André Bellessort: "Il faut voir dans la sensibilité si chère au XVIII<sup>e</sup> siècle une théorie philosophique bien plus qu'un état du cœur" (1941, p. 68 ss).

<sup>4</sup> Kruuse, Jens: *Det følsomme Drama*. København 1934.

<sup>5</sup> Sørensen, Bengt Algot 1984: *Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert*. München. og "Die Vater-Herrschaft in der früh-aufklärerischen Literatur". In Barner, Wilfried: *Tradition, Norm, Innovation: soziales und literarisches Traditionsverhalten in der Frühzeit der dt. Aufklärung*. R. Oldenburg, München 1989, pp. 189-212.

<sup>6</sup> Jf Vovelle, Michel: *Piété baroque et Déchristianisation en Provence au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Seuil, Paris 1978.

sensualisternes metafysik, selvom mennesket også for dem er perfektibelt, kan blive bedre, men sensualismen kommer ikke direkte til udtryk på teatret. Som teaterdigter gør Diderot gør i *Le fils naturel* hjertet til sæde for moralloven.<sup>7</sup>

*Definitioner:* Jeg vil nu prøve at gennemløbe nogle definitionsforsøg, både på det følsomme drama og på det borgerlige drama. Gustave Lanson skelner i sit kendte værk ikke mellem 'comédie larmoyante' og 'drame bourgeois'.

La comédie larmoyante est un genre intermédiaire entre la comédie classique et la tragédie, qui introduit des personnages de condition privée, vertueux ou tout près de l'être, dans une action sérieuse, grave, parfois pathétique, et qui nous excite à la vertu en nous attendrissant sur ses infortunes et en nous faisant applaudir à son triomphe (1903 p. 1 og note 1). Gustave Lanson: *Nivelle de la Chaussé et la comédie larmoyante*. Paris 1903.

Vi bemærker her at 'comédie larmoyante' anbringes mellem den klassiske komedie og tragedien (her synes Lanson at følge Diderot). Desuden at personerne skal tilhøre privatsfæren, samt at dyden står i forgrunden: den lidende eller sejrende dyd. Personerne er dydige eller på nippet til at blive det, og altså ligger den omvendelseskategori jeg skal komme tilbage til: omvendelsen til dyden næsten implicit i Lansons definition.

Tidligere -- allerede i 1910 -- havde Frédéric Gaiffe givet følgende definition, nu af det borgerlige drama:

"un spectacle destiné à un auditoire bourgeois ou populaire et lui présentant un tableau attendrissant et moral de son propre milieu." Gaiffe, F. 1971 (1910): *Etude sur le drame en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*. A. Colin, Paris 1971 (1910).

Man bemærker her klasseaspektet, muligvis fordi Gaiffe går helt op til århundredets slutning og fx medtager Beaumarchais og Mercier (der er blevet fremragende belyst af Solveig Ulriksen)<sup>8</sup>. Men klasseaspektet er ikke det dominerende i det 18. årh.s sprogbrug. I betegnelserne 'tragédie bourgeoise', 'drame bourgeois' eller 'comédie bourgeoise' er hovedbetydningen af 'bourgeois' 'domestique', altså 'tilhørende privatsfæren'. Dette hævdede allerede Kruuse, omend måske lidt for kategorisk.

Jeg skal ikke her polemisere videre imod den alt for direkte udlægning af det borgerlige drama som borgerskabets drama, men blot fremhæve at i Frankrig herskede der ikke egentlige klassekonflikter mellem adel og borgerskab, hvad bl.

---

<sup>7</sup> Dorval ... pour être tranquille il faut avoir l'approbation de son cœur, et peut-être celle des hommes (*Le Fils naturel* IV,3).

<sup>8</sup> Ulriksen, Solveig Schult: "Théâtre et idéologie au XVIII<sup>e</sup> siècle: Louis-Sébastien Mercier". *Actes du 6<sup>e</sup> Congrès des Romanistes Scandinaves*, Upsal 11-15 août 1975.

a. William Doyle har godtgjort.<sup>9</sup> I Tyskland har forholdet nok været anderledes, bl. a. fordi modsætningen adel -- borgerskab kunne støtte sig på en anden, sproglig modsætning: fransk -- tysk.

Et fælles element i disse to definitioner er imidlertid moralen, et meget væsentligt element for dramaets udvikling.

### *Udviklingstendenser i europæisk drama*

Det kan under den stadige indkredning af emnet være på sin plads at opregne et par iøjnefaldende træk i dramaets historie fra klassik til førromantik:

*Omvendelsen:* Omvendelsen kendes som løsningsmodel fra komediens morgen, parallelt med genkendelsen. Også Holberg bruger kategorien, fx i *Erasmus Montanus*, hvor Erasmus, bl. a. under truslen om stokkeprygl, opgiver sit skolasteri og omvender sig til solide, samfundsmæssigt acceptable værdier. Men kategorien er ikke nødvendig for Holberg (eller for Goldoni). I *Jean de France* bruges fx udstødelsen, jf. nedenfor.

I det følsomme drama omvender man sig til dyden, eller dyden aktualiseres ved synet af et værdigt medmenneskes lidelse. Kruuse har studeret overgangen fra engelsk restaurationskomedie til dydig følsomhed. Her finder man nettede sager. I *Love's Last Shift* (fra 1696) bruger Colley Cibber en gammel intrige, kendt bl. a. fra *Decameron*-novellen (III,9) om Giletta di Nerbona: En kone lykkes det (efter otte års adskillelse) at komme i seng med sin levemand af en mand. Han nyder meget denne nat og om morgenen, da han genkender sin partner, omvender han sig så til dyden under angerens tårer. (Hos Boccaccio derimod beundrer manden sin kones initiativ og opfindsomhed, hendes 'virtú', ikke hendes dyd, i moderne forstand). Endnu befinder dyden sig i 5. akt, lige før tæppefald, og i epilogen kommenterer Cibber:

He's Lewd for above four Acts, Gentlemen!  
For Faith he knew, when once he'd chang'd his Fortune,  
And reform'd his Vice, t'was Time to drop the Curtain.

Også i John Lillo *The London Merchant* (1731) kommer omvendelsen i sidste akt, omend hele stykket nu bader i følsomhed og moralisme.

Denne slutplacering genfindes i Destouches' stykker, en overgangsfigur mellem Régence-komedie og følsomt drama, fx i *Le glorieux* (1732). Stykket drejer sig om hovmod, adelshovmod, og mod slutningen vil den unge mand end ikke

---

<sup>9</sup> cf. Doyle, William 1980, *Origins of the French Revolution*. Oxford University Press 1980, pp 28 s. og 96 ss.

kendes ved sin gamle far. Omvendelsen er ikke strengt strukturelt nødvendig. Efter sigende skulle Destouches have overvejet en mere traditionel slutning: at lade den stolte, adelsgale søn forblive uforbederlig, men han indfører altså en omvendelse i slutningen. Dette gælder også for La Nivelles de la Chaussées *Mélanide*, men her er der dog taget et vigtigt skridt: både hos La Chaussée -- og i Tyskland i fx Gellerts stykker -- er dyden og følsomheden nu allestedsnærværende -- fra stykkets begyndelse til dets slutning.<sup>10</sup>

En forholdsvis klar etape i denne udvikling ses i den saksiske typekomedie. Først bliver grillen, den afvigende adfærd præsenteret for tilskuerne. Dernæst forsøger nogle personer at overbevise narren om hans vildfarelse. Dette mislykkes. Endelig sættes en list i værk, der for det meste lykkes. Listen skal virke som et spejl af heltens vanvid, hvori han skal erkende sin forfejlede adfærd. Disse Komedier ender for det meste med en omvendelse, men undertiden også med heltens uforbederlighed. Omvendelsen følges af integration i det gode selskab, halstarrigheden af udelukkelse. Denne type er iflg Horst Steinmetz<sup>11</sup> en undergenre af karakterkomedien, og, kan man tilføje -- via det konsekvente forsøg på omvendelse -- godt på vej imod det følsomme drama.

*Udstødelsen*: Også denne kategori er velkendt. I det følsomme drama, bliver udstødelsen en udstødelse af det onde, en radikal afsværgelse og fordømmelse (I *Jean de France* derimod forkastes Jean vel kun som uegnet til at indtræde i familien som brudgom for datteren).

I Diderots *Le fils naturel* er ordet 'méchant' et ord der fremkalder rædsel (en person miskendes, og de andre tror en overgang at han kan være 'ond'). Det onde bliver så radikalt at det fratager bæreren menneskeværdigheden, vedkommende bliver til et udyr (der som bekendt er værre end et dyr: det er et monstrum, noget man ikke kan kategorisere). I stedet for latterliggørelsen af den socialt set uacceptable adfærd, får man en moralsk fordømmelse, der ikke levner megen plads til latter.

---

<sup>10</sup> Jens Kristian Andersen har i sin disputats hævdet omvendelsens strukturelle funktion i Holbergs dramatik. Jeg har svært ved at følge ham her. Der findes hos Holberg både omvendelser og udstødelser (omvendelses- og uforbederlighedskomedier), men hos Holberg og den tradition han bygger på kan jeg ikke se at omvendelse eller udstødelse egentlig skulle være væsensforskellige. Det bliver de to kategorier derimod i det følsomme drama: kun det radikalt onde udstødes. Jf. Andersen, Jens Kristian: *Handling & Moral. En strukturel studie i elleve Holberg-komedier*, Akademisk forlag, København 1992, *Holbergs kilder? Studier i komediedigterens mulige litterære forudsætninger*. ibid. 1993 og *Professor Holbergs komedier. En strukturel og historisk undersøgelse* ibid. 1993. Det førstnævnte værk er i denne forbindelse det væsentlige. Jf. desuden diskussion af disputatsen i *Nordica* 1995, med opponentindlæg (heriblandt undertegnedes) og svar fra Jens Kristian Andersen.

<sup>11</sup> Steinmetz, Horst 1979: *Gotthold Ephraim Lessings „Minna von Barnhelm“*. Dokumente zur Rezeptions- und Interpretationsgeschichte. Athenäum Taschenbücher, Königstein/Ts, p. xviii-xix

*Dyden:* Følsomheden og dyden bliver hos La Chaussée -- og også i Gellerts stykker -- nu allestedsnærværende. Men stadig er der ufuldkomne personer som kan omvende sig, eller eventuelt udstødes. Efterhånden som alle bliver gode, bliver der imidlertid ikke mere plads til egentlige konflikter. Intrigen kan bygges på at en af personerne bliver truet i sin dydighed og så igen bringes tilbage på ret vej, som fx i Diderots *Le fils naturel* (1757). Eventuelt kan en person svæve i en uskyldig vildfarelse, fx. ikke at ville giftes. Dette findes hos den danske dramatiker Charlotte Dorothea Biehls *Den forelskede ven eller Kiærlighed under Venskabs Navn* (1765) og i Gellerts *Das Los in der Lotterie* (1759), der har tjent Biehl som forlæg.

*Følsomheden:* Udtryk for varme følelser og skønne sjæle (udtrykket er fra tiden) breder sig. Hvor ordene ikke slår til, bruges pantomime, og tableau'er -- især i slutningerne -- garanterer den fuldkomne harmoni. Følsomhed og godhed hersker overalt. Man kan tænke på Creuzes malerier, som Diderot i første omgang udtrykte sig så beundrende om i sine *Salons*.

*Metafysik:* I takt med den almindelige udvikling i livsanskuelse er livet nu er ikke mere en prøvelse, en jammerdal eller, når det kommer højt, et kaos, hvor lykken, Fortuna driver sit spil. Nu går det, skal det gå den gode godt her i verden. Undertitelen på Diderots *Le fils naturel* (1757): lyder: *Les épreuves de la vertu*, dydens prøvelse. Anfægtelsen er Clairvils fortvivelse; når han er god, skal han have sin løn, nemlig pigen, og hun omvender sig da også ved synet af hans lidelse (III,8).

*Kærligheden:* Kærligheden opskrives og tillægges mere end den måske kan bære. Den totale kærlighed skabes nu. Den ene elskede bliver den andens højeste lov: drift og dyd bindes sammen: i Diderots *Le père de famille* siger den unge Saint-Albin at det er Sophie, hans formentlig fattige elskede, der har lært ham hvad dyd er. Det bliver kærligheden ikke mere regerlig af, men dens rørelser kan nu skabe dybe anfægtelser. Mindelserne om den høviske kærlighed ligger lige for, men der er den væsentlige forskel at oplysningstidens kærlighedsopfattelse nu gør krav på hele mennesket, medens den høviske kærlighed var en genre, og at menneskets forskellige oplevelsespotentialer indtil klassikken realiseredes i forskellige genrer. Måske man også kan forstå den libertinske roman som en reaktion imod denne holdning: i tidligere tiders erotiske litteratur følte der mindre trang til at reducere mennesket til et driftsvæsen: at det (også) er det vidste man udmærket godt. Men stillet overfor en stærk idealisering af kærligheden, er en nedvurderende reaktion forståelig.

*Subjektet:* Mennesket er nu blevet autonomt. Men dets skyggeside er også blevet større. Vi ved at Rousseau er utryk ved det partikulære, ved alt det der socialt kan sætte sig op imod 'la volonté générale', almenviljen. Tilsvarende foretager Kant lidt senere -- og inspireret af Rousseau -- et snit mellem begær og følelser på den ene side og så på den anden moralloven, ganske vist støttet på en følelse. Følelser der for os andre er positive bliver for Kant, når det kommer til stykket, ikke mere værdige end simpelt begær og fysiologiske rørelser: de er empiriske fænomener. Så langt driver Diderot det ikke, men også hos ham, især i *Le fils naturel*, kæmper følelse imod følelse. Den ene følelse -- forelskelse -- bekæmpes af medfølelse med den ulykkelige, og denne sidste følelse værdsættes åbenbart højere end forelskelsen, for de to forelskede piger giver afkald af medfølelse. Diderot havde ellers ikke store tanker om bestandighed -- constance -- i kærlighed, men her er det nok mere genren end privatpersonen der kommer til udtryk.

*Propaganda:* Set i lyset af de foregående punkter, bliver den ideologiske propaganda nærmest underordnet. Ideerne har vi moderne jo skiftet ud med andre. Men de findes i rigt mål, hos Diderot, Sedaine, Beaumarchais m. fl. Ud over scenen forkyndes nu oplysningstidens budskab, bl. a. lovord om handelen (men de franske borgerlige lever som adelige, de spenderer penge i stedet for at tjene dem.)

### *Dramatiske genrer*

Det 18. århundredes genreudvikling byder på en begyndende opløsning af det traditionelle genresystem og udvikler på teatret en ny genre: dramaet. Jeg skal ikke tale om romanens sejrsmarch, selvom denne nok er det mest slående fænomen i århundredet. Når alt kommer til alt lever århundredets romaner bedre videre end dets teater.

Men også teatret er præget af en afgørende omformning. Den alvorlige, følsomme komedie og det borgerlige drama skydes nu ind imellem de traditionelle genrer komedie og tragedie. Man finder en genrebeskrivelse hos Diderot i *Entretiens sur les fils naturels* (1757), efter stykket af denne titel, samt i *De la poésie dramatique* (1758), efter hans andet stykke: *Le père de famille*.<sup>12</sup>

*Tragedien:* Trods nogle ganske pæne eksempler blandt andet hos Voltaire er det 18. århundrede ikke noget gunstigt århundrede for tragedien. Det vil jeg

---

<sup>12</sup> In *Oeuvres esthétiques* ed. P. Vernière. Garnier, Paris.



her lade ligge, men blot påpege det vanskelige for oplysningstidens forfattere i at fordele sympati blot nogenlunde ligeligt mellem flere hovedpersoner, endsige at skabe en kvalificeret tragisk konflikt.<sup>13</sup>

*Komedien:* Også komedien går i stå. Latteren dør ud eller bliver hån latter, diabolsk, som hos den romantiske helt. Jeg minder om en linie i komediens udvikling: latteren gælder i tidligere tid mere det socialt latterlige, altså den ikke passende adfærd, således forholder det sig endnu mestendels hos Molière. Rammer det komiske den moralske latterlighed, må det begrænse sig til en mindre last, således som Gottsched har udviklet det i sin *Versuch einer Critischen Dichtkunst*. (1729-30).<sup>14</sup> I det borgerlige drama tenderer latteren imod fravær. Det absolut onde -- som ligger i det borgerlige dramas periferi, og som træder frem i melodramaet ved århundredets slutning -- indbyder ikke til latter, det skulle da som sagt være den romantiske helts diabolske latter.

*Muligheder for det komiske?* Tilbage står, som mulighed for det komiske, især misforståelsen. For at illustrere dette vælger jeg et stykke af Goldoni. I Venedig havde han skrevet for et blandet publikum, hvori alle stænder indgik, fra byens patriciere til de laveste klasser. Men da han i 1762 kom til Paris til det italienske teater, måtte han igen skrive de scenarier som han under sit opgør med *commedia dell'arte* havde bekæmpet i Venedig! Men Goldoni ville gerne gøre sig rigtigt gældende; som dreven teatermand lærte han sig hurtigt den parisiske smag, herunder også hvad det følsomme eller borgerlige teater dér stod for. Og resultatet blev et stykke som man, vidste man ikke bedre, kunne opfatte som en fin parodi.

I 1771 opførtes Goldonis *Le bourru bienfaisant* på selveste Comédie Française, en stor ære for en fremmed forfatter, og det blev en succes, Goldonis eneste eneste i den mere alvorlige genre. Titelen kunne man oversætte med "Det veldædige brushoved". En onkel er hjertensgod (figuren citeres endnu som en type) men kort for hovedet. Han ved at hans niece ikke har nogen medgift. Derfor spørger han hende om hun vil giftes og om hun er forelsket. Det er hun, men, genert som hun er, når hun ikke at få det sagt, og onkelen bestemmer derfor at hun skal have en af hans aldrende venner. Denne er også god nok: han accepterer, men kun på betingelse af at pigen siger ja. Han tager først fejl, men da han

---

<sup>13</sup> Om den kvalificerede tragiske konflikt kan man læse hos Peter Wessel Zapffe: *Om det tragiske*. Aventura, Oslo 1983.

<sup>14</sup> In Gottsched, Johann Christoph: *Ausgewählte Werke*. éd Joachim Birke, Brigitte Birke & Philipp M. Mitchell; Walter de Gruyter, Berlin, New York 1968-1987, VI/1 og VI/2.

opdager at pigen er forelsket i en anden, trækker han sig tilbage. Nu tror onkelen sig imidlertid forrådt af vennen; han tror at denne ikke vil ind i familien, fordi denne rummer et medlem der er økonomisk og socialt ruineret, nemlig onkelens egen nevø, niecens bror. Nevøen har en kone som alle tror driver ham ud i den økonomiske ruin, men også det er en fejltagelse: hun aner ikke at det er så galt fat, og han nænner ikke at sige sandheden til hende. Onkelen vil ikke vide af nevøen, men tilsidst opsøges han af dennes kone der får bragt misforståelserne til ophør. For at det ikke skal være løgn, så tror niecen at hendes broders kone vil have hende sat i kloster, men også dette er en fejltagelse.

Som man vil se er det lykkedes Goldoni at skabe en komedie, hvori alle er gode, hvori alle problemer skyldes misforståelser (moraliske quiproquo). Stykket ville sikkert kunne spilles endnu, men med et lidt andet resultat; i stedet for den rørende effekt af den sluttelige totalgenkendelse og totalforsoning, ville man få det absurde teater som kunne være vokset frem af det borgerlige (og hvem ved om ikke Goldoni i det skjulte har moret sig!).

Men stykket er interessant også på en anden måde. Intrigen er tillempet efter et af Goldonis allerede omtalte venetianske stykker (på dialekt), *La casa nova*. Der var personerne betydeligt mere beregnende. Nevøen er en ødeland, hans kone snobbet og ødsel. Først da hans kredit er opbrugt kryber han til korset. Som i *Le bourru* er det hans kone der opsøger onkelen, men hun er langt mere beregnende end hendes franske pendant. Og for at få rettet økonomien op (det får nevøen naturligvis også i *Le bourru*), må ægteparret love bod og bedring og opgive deres dyre hus. I *Le bourru* kræves der intet sådant offer.

Et sidste lille træk er ganske morsomt. I *Le bourru* angrer konen, og der er tale om oprigtig anger. I det venetianske stykke er der tale, snarere om at bede om afbigt, om at anlægge en socialt set passende adfærd for en prekær situation. Midt i sin undskyldende tale bemærker konen i en *a parte* bemærkning: "Han (onkelen) siger De til mig, det er et godt tegn."

I *Le bourru* er handlingens rum til gengæld langt mere abstrakt. Den indlevelse Goldoni har i det venetianske samfund, hans øre for den folkelige replik, savnes i det franske stykke, der måske mere end borgerligt teater er borgerligt meta-teater.

Lad mig nævne et par eksempler på samme komedietype. Danskerne var også her lærenemme. Herhjemme skrev P.A. Heiberg *Menneskekjenderen eller de*

*falske Forhaabninger*<sup>15</sup>. Dette stykke bygger også på sluttelig opklarede misforståelser og viser at den nye følsomhed var blevet almindeligt udbredt og kunne give anledning til komisk fremstilling. Også den modne Diderot skildrer i *Est-il bon, est-il méchant?* (1781) hvordan de gode forsæt skaber komplikationer, over i købet med sin egen person i rollen som den umulige. Og Lessing klarer skærene i *Minna von Barnhelm*, bl. a. ved at kaste et komisk skær over den for stramme dyd, (samt ved som baggrund at bruge en reel konflikt: Syvårskrigen, Preussens udplyndring af Sachsen). Modsat komediens narre har Lessings ædle, men for principfaste oberst jo ret, men skal han ofre sin og sin elskedes lykke for den?

*Delkonklusion:* Tidens ideologi, følsomheden havde i høj grad lagt sine bånd over teatret. Derfor er det yderst interessant at der findes en teaterdigter, den selvsamme Goldoni, som havde leveret et successtykke i den følsomme stil, der virkede ca. samtidig med det franske borgerlige teaters gennembrud, men i Venedig. Hans værk kan være interessant som modbillede til det følsomme drama, og vil kontrastivt kunne medvirke til at belyse dette.

### **Goldonis venetianske drama**

Carlo Goldoni (1707-1793) var i sin ungdom lidt af en eventyrer, men under sit omflakkende liv indhøstede han også erfaringer med teatret, der tidligt var hans store lidenskab.

Det der her skal interessere os er hans aktive venetianske periode 1748 -- 1762. I denne periode var han kontraktligt forpligtet til at skrive mange stykker pr. sæson. Altså en rigtig stykkeskriver, om end måske i en noget anden betydning end Brechts. Derefter kommer han i 1762 til Paris, men *Théâtre Italien*, som havde kaldet ham, sammenlægges med *Opéra comique*. Det italienske sprog forstås mindre og mindre i Frankrig, og efter en vis succes, og et virke bl. a. som italiensklærer for kongelige prinsesser dør Goldoni i fattigdom, for de revolutionære tager hans pension fra ham.

Goldonis teaterreform fra 1748 er i teaterhistorien ret kendt stof. Den består i en reaktion imod *commedia dell'arte*: Goldoni går (langsomt) over til skrevne roller, og han betoner anstændighed og moral på scenen. *Commedia*

---

<sup>15</sup> Første gang trykt i P.A. Heiberg: *P.A. Heibergs samlede Skuespil* 1, udgivne ved K.L. Rahbek. Schulz, København 1806. Jeg har intet eller fundet om hvornår stykket er skrevet (men jeg kender ikke til speciallitteraturen om Heiberg). Da det omtaler en adelig fransk emigrants håb om at kunne vende hjem og få sit konfiskerede gods igen, må det henlægges til tidligst 1794 (Robespierres fald, muligvis til Bonapartes tid som førstekonsul). I stykket er Frankrig stadig en republik (det var det indtil 1804). Nærmere tekstkritik ville sikkert kunne indskrænke dette tidsrum på 10 år.

dell'artes gamle Pantalone bliver fra at være en gerrig og liderlig gamling til en driftig købmand (både påholdende og duelig) og til en god familiefar. Goldoni propaganderer for handelsstanden, imod den repræsentative feudale livsstil.<sup>16</sup> (cf. Norbert Elias), dog mindre når han skriver *for* adelen (stykker opført i adelskredse). Er han borgerlig? Det har været hævdet, men i så fald i hvilken forstand?

Men lad mig straks røbe mine hovedteser:

- Goldoni er mere borgerlig end det såkaldte borgerlige teater.
- Goldonis forhold til oplysningstiden er meget fjernt
- En række særlige træk ved Goldonis teater kan måske forklares ved den familiestruktur der var fremherskende i Venedig (og ikke i Frankrig eller England).

### *Dramaturgi*

Nu vil jeg først opregne en række næsten tekniske træk hvorved Goldoni -- mere eller mindre -- adskiller sig fra det følsomme dramas og det borgerlige teaters dramaturgi.

*Den narrative argumentation:* Denne går i komedien ultrakort ud på at de personer der repræsenterer anerkendte værdier sejrer, medens de personer der repræsenterer de negative værdier lider nederlag. Her er Goldoni mere traditionel end sine samtidige: de positive rørende eksempler har ingen særstilling, er ikke særlig hyppigt forekommende som hos Diderot og Sedaine. Positivt eksempel stilles over for negativt eksempel, god familie over for dårlig familie (*La buona famiglia*), god moder over for dårlig moder (*La Buona madre*), god datter over for dårlig datter, god søn over for dårlig søn osv. Her ligger Goldoni på linie med Holberg, jf igen *Jean de France*.

*Omvendelse eller Udstødelse?* Hos Goldoni er omvendelsen ikke obligatorisk. Ofte stødes en person der har syndet imod normerne ud, eller straffes hårdt. Et slående eksempel, der på moderne tilskuere kan virke råt, findes i *Il bugiardo*. Stoffet stammer fra *La verdad sospechosa* af den spanske guldalderdigter Alarchon, og er videreudviklet i Corneilles *Le menteur* og Steeles *The Lying Lover, or the Ladies' Friendship* (1703). Intrigen drejer sig om en fabulerende ung mand der fortæller den ene skrøne efter den anden. Hos Corneille klarer han tilsidst frisag -- ved en ny overdådig skrøne, hos Steele angrer og

---

<sup>16</sup> jf Elias, Norbert: *Die höfische Gesellschaft*. Suhrkamp, Frankfurt a/Main 1990 (1969).

omvender han sig (Steele er en af det følsomme dramas igangsættere), men hos Goldoni udstødes han.

Ofte må Goldonis unge kapitulere og antag de ældres normer (*La casa nova*). Omvendelsen går i retning af dyden, men en borgerdyd par excellence: at holde hus med pengene. Den foregår ofte uden egentlig altruistisk følsomhed. Men når Goldoni genanvender stoffet fra *La casa nova* i sin franske karakterkomedie *Le bourru bienfaisant*, så er, som allerede omtalt, al tvang borte og omvendelsen sker spontant.

Morsomt er det at se at når Goldonis stykker tillempes til den franske scene, så tilføjes der ofte en omvendelse. Dette er tilfældet med *La famiglia dell'antiquario o sia La suocera e la nuora*. I dette stykke lever mor og svigerdatter som hund og kat, og løsningen -- iværksat af den verdenskløge Pantalone -- består ganske enkelt i at skille dem ad. Den samtidige franske forfatter Collé indfører derimod en omvendelse, en forsoning, i sin franske bearbejdelse. Denne kommenterer Goldoni i sine *Mémoires* (II,8): hans kommentar går ud på at den slutning tror han ikke på for sådan går det ikke i virkeligheden! Jeg tror nu nok at forskellen især skyldes to meget forskellige publikummer: det franske, "oplyste" og det "traditionelle" venetianske.

*Genkendelser:* Som nævnt er dette er en typisk løsningsmodel i komedien, især den genkendelse der skaber social lighed. Goldoni kan undvære genkendelser, bl. a. fordi han ikke accepterer den regel der siger at to sympatiske unge elskende tilsidst skal have hinanden. Ofte bliver de unge gift, ikke med den de elskede ved stykkets begyndelse, men -- efter de voksnes vilje -- med partnere som socialt set er de rette. Dette er bl. a. tilfældet i *La donna di maneggio* og *La buona madre*, som jeg vil vende tilbage til.

*Konklusion:* Alt dette giver Goldonis teater en langt mere sandsynlig opbygning end samtidens øvrige frembringelser. Hans konfliktløsninger er mindre eksalterede end det borgerlige dramas, men virker derfor også mere acceptable, æstetisk mere tilfredsstillende. Konflikterne skjules ikke ved utroværdige og trivialiserede virkemidler.

### *Værdier*

Jeg vil nu gennemgå en række værdier for at se hvordan Goldoni adskiller sig, både fra den herskende teatertradition og fra Oplysningstidens anskuelser.

*Ideologisk og social emancipation:* Dette punkt vil jeg gå let henover og blot henvise til at Goldonis rival, Pietro Chiari efter mit bedste skøn propaganderer

langt mere for oplysningstidens ideer (lighed og autonomi osv.) end Goldoni. Han lader fx tjenestefolk sætte sig op mod deres herskaber og komme godt fra det, han sætter kærligheden over medgift og social lighed, hvad Goldoni ikke kunne finde på. I indholdene, i ræsonnørernes tirader er Goldoni langt mere konservativ end Chiari, selvom denne bl. a. fordi han ikke vover at tage konsekvensen af sine værdier, må redde sig i land med de genkendelser Goldoni, som allerede nævnt, kan undvære.<sup>17</sup>

*Kærligheden:* Man genfinder et ofte overset træk i næsten hele teatertraditionen: de positivt skildrede elskede holder sammen til det sidste, hvadenten de nu får eller -- som i mange tragedier -- ikke får hinanden. I komedien gælder det frie valg: de ældre kan eventuelt nedlægge veto, men de slipper ikke godt fra at påbyde ægteskab. (De omtalte genkendelser mm. sørger derpå for at de unge frit vælger den rigtige).

På dette punkt adskiller Goldoni sig radikalt fra størstedelen af det europæiske drama. Lad os tage *La donna di maneggio* (ca. "Den verdenskløge dame"): Ved dette stykkes begyndelse tror man at de to elskendes kærlighed er absolut: en adelig ung mand elsker en pige af lavere stand, men en energisk dame (titelpersonen) sørger for at han tager den hans far har bestemt for ham, og den første pige, der er af lavere stand, bliver gift med en anden og sendes langt bort. I *La buona madre* ("Den gode moder") bliver tre eller fire par gift med partnere som de ikke var forelsket i ved stykkets begyndelse. Fx elsker en ung mand i begyndelsen en pige, der ikke passer sig for ham. Moderen trækker ham ved ørerne hjem fra hans elskede til den enke hun har skaffet ham, men alligevel jubler han i sidste scene: "Jeg er gift, jeg er en mand, jeg er gift!"; så kommer han i det mindste fri af mors skørter. Den forladte tager på sin side en ældre, ulækker, men velbemidlet mand (det er straffen for hendes og hendes mors forsøg på at kapre en lidt rigere ung mand); det accepterer hun; således undgår hun at blive hans "husholderske", dvs. en holdt kvinde.

*La madre amorosa* (den kærlige moder) skildrer hvordan en moder giver afkald på den hun elsker for at hendes datter kan blive gift. Hun 'socioanalyserer' sin datters forelskelse i den første bejler således (hun taler til sin datter):

I hader lydighed, I er led og ked af familien, I ønsker at vise jer i den store verden, at have en mand ved jeres side. Florindo (bejleren, en ødeland som hun ikke får) er den første der

---

<sup>17</sup> Dette har jeg nærmere uddybet i *Goldoni...*, s. 116-23.

viser sig; det er den eneste grund til Jeres kærlighed.(II,1; vol. V, p. 647). (Men datteren fremturer og råber:) "Jeg vil have en mand" (III,2).

Kærligheden er ikke fremstillet som noget oprindeligt, men er formet samfundsmæssigt, og det er for Goldoni det væsentlige. For os at se er disse slutninger temmelig barske, og det mest bemærkelsesværdige er at noget sådant har kunnet accepteres af publikum. I det 19. århundrede kunne emnet egne sig til en dyster samfundsskildring.

Men i Goldonis univers vil de unge giftes for enhver pris (enkerne måske undtaget, her er det mere kompliceret), og forældre eller formyndere (en bror, en ældre søster, en onkel) er moralsk forpligtet på at få dem gift, men de unges frie valg er mindre betydningsfuldt. Det skyldes at ægteskabet er betingelse for en vis, meget begrænset selvstændighed. Lad mig opregne nogle særasperker:

*Konventioner:* Kærligheden er hos Goldoni en tydelig samfundsmæssig konstruktion. Begæret er socialiseret på en iøjnfaldende måde. Visse konventioner er indbyggede i de unge selv. Allerede i det borgerlige drama, ja i det meste af teatertraditionen, skal pigen være "dydig", og dyd betyder nu allerede "uskyldig". Det skal hun også hos Goldoni, men det er langt fra nok. Nok til at bringe et ægteskab i fare er hvad andre siger. I *I pettegolezzi delle donne* (Kvindernes sladder) er en forlovet ung mand parat til at opgive sin kærlighed, blot fordi der rejses tvivl om, hvem der er far til hans elskede. Den unge mand er i konventionernes vold, og pigen accepterer hans tøven! Det lader til at hun bøjer sig for en almen (af publikum accepteret) forudsætning. Man møder ikke som i det borgerlige drama hjertets overbevisning som sidste moralske instans.

*Ædelmodighed eller konvention?* Goldoni har med *Il vero amico* også skildret hvordan en mand ofrer sin kærlighed for sin ven (temaet findes flere steder i verdenslitteraturen). Det er fra dette stykke Diderot har hentet temaet til *Le fils naturel*, og forskellene er slående. Hos Goldoni ofrer venen, Florindo sig, da han opdager at pigen er rig. Selv har han nemlig penge nok, medens hans ven Lelio er fattig. Og det sømmer sig ikke at berøve den fattige ven en kærkommen medgift. På et vist tidspunkt har alle imidlertid troet at pigen er fattig, og Lelio opgiver så beredvilligt sin kærlighed: to fattige kan jo overhovedet ikke drømme om at sætte bo sammen! Under min gennemgang af kærlighedsopfattelsen, er konventionernes magt også kommet tydeligt frem; forholdet mellem de elskende er altid medieret af konventionerne og de sympatiske elskende er sig dette bevidst og tager lydigt konventionerne på sig.

I det hele taget kan man sige at ædelmodighed, som den kendes fra teatertraditionen, næppe findes hos Goldoni, eller rettere den lader sig hurtigt opløse i sine sociale motiver, og disse motiver er personerne sig meget vel bevidst. Et enkelt eksempel kan belyse dette: I *L'avvocato veneziano* fører en venetiansk sagfører en proces imod sin elskede. Også hun forstår at han må gøre det. Ædelt og hæderligt kæmper han altså imod sin egen elskede (konflikten kan minde om den man finder i *le Cid* af Corneille). Men hans motivation er klar: hvis han ikke fører denne proces ordentligt, vil hans ry som sagfører være ødelagt, og han vil være en færdig mand i byen. Sluttelig gifter han sig så med pigen, som han lige har berøvet sin arv.

*Slægtens fortsættelse:* Dette er et meget vigtigt punkt, den værdi hvorpå hele samfundssystemet hviler. I *La guerra* fortæller en general at han har giftet sig, ikke af lyst, men fordi hans ældre bror døde uden afkom. Dermed henviser han til en vigtig lov: slægten skal fortsættes. Denne lov gælder nok også andre steder, men ingen insisterer på den som Goldoni. Man kunne tro at ægteskabet måske alligevel ikke under alle omstændigheder er så tillokkende. Lad os se lidt på

*Kærlighed og ægteskab:* Ægteskabet står hos Goldoni i en underlig belysning: det er målet for de unge af borgerlig herkomst; for adelen stiller det sig anderledes. "Kærligheden" opløser sig, også hos de positivt skildrede personer, mere end i det øvrige borgerlige drama, i sine bestanddele.

For de borgerlige og småborgerlige er ægteskabet ensbetydende med frihed, en relativ frihed, der dog betyder fod under eget bord og, for kvindernes vedkommende, en større bevægelsesfrihed. Fx. kan en gifte kone i begrænset omfang gå ud på gaden, hvad der ikke sømmer sig for den unge pige. For de adelige unge piger gælder dette også. For mændene er det mere kompliceret: en god medgift kan også en positivt skildret person ønske: i ægteskabskontrakterne opregner Goldoni nøje medgiften. Det må åbenbart have fornøjet publikum. Medgiftsjægeren er altså langt fra altid negativt skildret, som det ellers er tilfældet i samtidens teater.

Hertil føjer sig et afgørende træk: Ikke blot findes der hos Goldoni mænd og kvinder der ikke ønsker at gifte sig, men blandt dem er der flere der holder fast ved deres forsæt, og altså ikke ender i den hellige ægteseng. Hvis ellers de har penge, finder adskillige personer livet uden for ægtestanden mere attraktivt. Titelpersonen i *Il cavaliere di buon gusto* lader sorteper, slægtens fortsættelse, gå videre til sin nevø og erklærer at han ikke bryder sig en døjt om at bidrage til



menneskehedens vækst (dette helt modsat Diderot, der gik ind for den oplyste enevældes ønske om at se mange og sunde borgere i staten). Enker og enkemænd tøver også; resultatet er ikke givet på forhånd.

*Kærlighed og hedonisme:* kærligheden er hos Goldoni som sagt analyseret i sine komponenter. Agtelse, social position, økonomi og nydelse blandes ikke sammen i en stor udifferentieret følelse som teaterkærligheden var det i Goldonis samtid. I det 18. århundrede tages sanseligheden som bekendt op til behandling, især filosofisk, men også i en række romaner. Meget lidt af dette stof var imidlertid trængt ind på de officielle scener (salonteatret var anderledes). For de positivt skildrede personer er kærligheden altid en syntese af det sjælelige og det legemlige. Netop derfor fremtræder kærligheden som et absolut.

Hos Goldoni derimod har kærligheden en hedonistisk komponent der holdes ude fra agtelse og sociale hensyn. Forudsat at konventionerne er overholdt: et anstændigt rygte i den offentlige mening, sikring af slægtens fortsættelse, så kan hans personer søge nydelsen. Derfor kan visse personer med rette afvise ægteskabet, men derfor kan også ældre personer søge et andet ægteskab for nydelsens skyld. (En kontrakt kunne sikre at afkommet af andet ægteskab ikke fik fuld del i arven). I *La buona madre* vælger en ældre enke at tage en ung mand; der er ikke tale om forelskelse fra nogen af de to side. Personerne tilhører småborgerskabet. Enken lader sig overtale af drengens mor: hun har penge, så hvorfor ikke nyde livet? Man kan notere sig at i Goldonis stykke er konventionerne overholdt til punkt og prikke. Enken har jo aftjent sin ægteskabelige værnepligt. Man må antage at publikum -- det venetianske vel at mærke -- har accepteret dette.

Også Goldonis *Pantalone*, hans borgerlige helt og talerør indtil 1754, tager undertiden en yngre kone. Ofte går det galt; vi ser spliden i familien: hendes børn i strid med børn af første ægteskab. Men i *El cortezan antico*, i senere udgaver med titlen *Il vecchio bizzarro*; ("Den lystige gamling"), vælger *Pantalone* en ung smuk pige, der også lever efter gammel skik: hun ønsker ikke forlystelser og selvstændighed, og han kan således forene det nyttige med det behagelige, konventioner med sanselighed. Lidt groft sagt er han en liderlig Jeronimus som publikum beundrer.

*Samværsformer:* Også i samværsformerne er der store forskelle. Omgangsformerne veksler alt efter hvilken stand der fremstilles. Når adelen skildres, kan mand og kvinde tale sammen alene, men der er ikke den frihed og fortrolighed der ofte præger selskabeligheden i det borgerlige drama, der opstod i

tæt kontakt med tidens salonkultur. I Goldonis salonteater, 'théâtre de société' med Jacques Jolys udtryk,<sup>18</sup> hvor han skriver *for* (og ikke blot om) adelen, er der noget lidt stift og afmålt i personernes optræden, et træk man genfinder i den samtidige venetianske maler, Pietro Longhis billeder. De franske genremalerier fremstiller derimod ofte den nyskabte naturlighed.

I købmandsborgerskabet og småborgerskabet må en ung pige i reglen ikke tale med en mand alene eller færdes alene på gaden (enkerne nyder en større frihed). Tænk på Det kongelige Teaters opførelse af *Klammeri i Chioggia* (*Le baruffe chiozzotte*), et af Goldonis mesterværker: til venstre og til højre er der to huse: to familier, og pigerne skændes med hinanden fra vinduerne!

Her drejer det sig om fattige fiskere, men også i borgerskabet er Pantalone, familiefaderen par excellence, imod at hans kone (det er i reglen den anden) modtager besøg, har en salon. Hun kan blive hjemme, man kan modtage nogle få venner, gå i teatret et par gange om året, og det er alt.

*Familien*: En følge af den nye følsomhed er at familien bliver idyllens sted. I indledningen til Diderots *Le père de famille* eller til Sedaines *Le philosophe sans le savoir* skildres familieidyller, ganske vist ofte med en skygge svævende over indledningsidyllen. Familien bliver stedet hvor de skønne følelser skulle kunne virkeliggøres. Faderen er børnenes ven (moderen spiller en tilbagetrukket rolle). Fortrolighed og enkel livsstil kendetegner forøvrigt "den borgerlige familie" i Frankrig allerede fra århundredets begyndelse, og lignende træk findes i England og Tyskland (i det mindste fra 1740'erne med Gellerts teater). Hos Goldoni findes den slags fremstillinger ikke. Pantalone styrer familien strengt.

Den svage fader findes overalt, men han kan i Frankrig ofte være sympatisk. Hos Goldoni er han for det meste kun latterlig. Mellem fader og børn hersker der i Frankrig og England ofte varme og fortrolighed. Dette er allerede tilfældet før Diderot, men hos dennes familiefader (*Le père de famille*) kan faderen direkte sige til sin søn:

Jeg har aldrig krævet noget af Dem uden at begrunde det; jeg har ønsket at De skulle samtykke i at adlyde mig (II,6).

I Fieldings *The Fathers* (skrevet i 1735-36 og opført 1778) modstilles ligefrem den strenge og den milde fader, og der er den sidste, sine børns ven, der går sejrrig ud af mandjævningen.

---

<sup>18</sup> Jf Joly, Jacques: *L'altro Goldoni*. ETS, Pisa 1989.

Hos Goldoni er det meget anderledes. Ofte bliver de unge som nævnt lovet bort til et ægteskab uden at vide noget om det. Fædrene kan, ja skal drage omsorg for deres børns fremtid, men de vil ikke stå på alt for fortrolig fod med deres børn og accepterer ikke ulydighed. Familiefædrene vil have ro, vil have madro! Idyllens sted er snarere vennekredsen, det sluttede selskab af mænd, hvorfra kvinderne helst skal holde sig borte, og tilsvarende for kvinderne, kvindekomsammen. De to køn har hver deres sfære.

*Økonomi:* I sine teoretiske skrifter var Diderot gået ind for at teatret skulle fremstille 'relations' og 'conditions', dvs. familierelationer og erhverv. Men kun det første realiserede han. Ganske vist priser han og Sedaine gennem deres ræsonnører handelen som en ikke vanærende bestilling (den adelige kunne i Frankrig ikke være købmand), men på scenen ses veldædighed, altså hvordan pengene gives ud, ikke hvordan de tjenes. Og selv om pengene gives til veldædige formål (fattige osv.), så er pengenes retning ud af huset, den samme som hos adelen, hvis repræsentative ødsle livsstil netop skulle sikre en social position (og derfor ikke var helt så irrationel som den måtte tage sig ud i et borgerligt perspektiv.<sup>19</sup>

Goldoni fremstiller erhverv: især handel (Pantalone er en købmand, hvis økonomiske soliditet forøvrigt veksler gennem de forskellige stykker). Ødselhed eller anden irrelevant adfærd straffes med økonomisk ruin (jf Holbergs *Den politiske Kandstøber*). Hans positivt skildrede småborgerkvinder sidder og arbejder, trækker perler på snor, syr, laver kniplinger osv. Man ser hvordan pengene tjenes, og hvordan man skal holde på dem. De positivt skildrede personer er kreditværdige: de er ærlige, men de lader sig ikke snyde og forfalder ikke til ædelmodighed uden en fast økonomisk basis. I sidste stykke *Trilogia della villeggiatura* (Landliggertrilogien) redder en mand sin ven fra økonomisk ruin, men uden at sætte en skilling på spil! Det samme gælder onkelen i *La casa nova*, der heller ikke risikerer meget ved at hjælpe de unge. Ren opofrelse og rene ædle følelser findes ikke hos Goldoni, men skulle man vælge en klog og pålidelig ven kunne valget udmærket falde på en af hans personer.

Et udblik til Frankrig viser at borgerskabets erhvervsproblemer ikke er helt fraværende. Molières *Den Gerrige* kunne såmænd, hvis man trak visse overdrivelser fra, være et ret godt billede derpå. Voltaires *La femme qui a raison* fremstiller hvorledes en god borgermand snydes af sin kone der får gift deres søn

---

<sup>19</sup> jf note 16.

og datter adeligt, medens hendes mand ville have dem gift med en kommis i forretningen, et fornuftigt valg i borgerligt perspektiv. Borgeren og hans værdier står her latterliggjorte i en komisk belysning, men de latterliggjorte værdier er de selvsamme som Goldoni lovpriser!

## **Konklusion**

Det er nu på tide at perspektivere disse iagttagelser. Et første spørgsmål er, hvor man finder borgerlige værdier, forstået som klassebestemte: i Frankrig eller hos Goldoni?

Lad mig for det første gentage: jeg mener ikke at man i Frankrigs borgerlige teater finder en borgerlig ideologi, hvis man herved forstår en egentlig klassebevidsthed i modsætning til adelen. Det franske borgerskab beundrede adelen og overtog snarest dens værdier.

Tænker man på klassebestemte værdier er det hos Goldoni man finder dem: især omsorgen for økonomien, erhvervelsen af penge og goder. Fraværet af en samlende ideologi, af almene humanitære ideer, af lighedsideal, finder man hos Goldoni. Også derved er han nok mere borgerlig end Diderots franske drama. I flere henseender står hans værdisystem en Holbergs nærmere. Oplysningstidens ideologi blev skabt i en ret snæver, men kulturelt dominerende kreds af 'filosoffer', en blanding af adelige og storborgere, der ikke havde megen berøring med de slidsomme franske provinsborgere.

Men forstår vi ved borgerlighed en fremstilling af privatsfæren som et isoleret sted for lykke, så bliver det franske teater borgerligt (og denne sidste betydning af begrebet var fremherskende indtil det 18. århundredes sidste del). Goldoni lukker derimod ikke familien af imod erhvervslivet, og den er ikke lykkens sted.

*Forklaringsforsøg:* Dernæst er det nærliggende at søge en forklaring på Goldonis påfaldende særpræg. Man har forsøgt at se på borgerskabets stilling i Venezia. Den var relativt svag, siges det, og efter en første periode med tro på borgerskabets dyder skulle Goldoni have resigneret, sideløbende med borgerstandens og Venedigs forfald.

Jeg tror dog ikke at forklaringen alene skal søges her. Og selv om Goldoni eventuelt skulle have fortvivlet over borgerskabets manglende fremdrift, så er der en række træk som en sådan fortvivlelse ikke forklarer. Det drejer sig om de værdier -- og deres nedslag i teaterteknikken -- som jeg lige har gennemgået.

Venezia var den by der i det 18. århundrede havde flest teatre, og meget

tyder på at publikum var delt ideologisk: dele af det var mere præget af oplysningstidens ideer end den del som Goldoni henvendte sig til. Det kunne måske gælde for det publikum som hans rival Chiari dyrkede. Jeg har i korthed nævnt ham, og han var en rigtig franskinspireret oplysningspopularisator (men en elendig komedieskriver). Altså henvender Goldoni sig måske til et specielt venetiansk publikum, og når han skriver stykker for et andet publikum, fx for adelen eller for det parisiske teater, ændrer hans ideologi sig betragteligt.

Et andet forsøg på en forklaring kunne gå ud fra de forskellige familiestrukturer, som Emmanuel Todd har skildret dem.<sup>20</sup> Todd skildrer flere familietyper. I de følgende, til det uforsvarlige grænsende sammentrængning vil jeg kun tage to op, kernefamilien (la famille nucléaire) og stamfamilien (la famille souche). Kernefamilien er karakteriseret ved lighed i arv og liberalitet i forholdet mellem børn (sønner) og forældre. Denne familietype opløses efter hver generation. Stamfamilien derimod er en flergenerationsfamilie, kun en søn gifter sig, arven fordeles ulige og samværsformerne er autoritære (flere generationer lever under samme tag).

Todd har etableret sin model ud fra religiøse kategorier: i den første protestantisme, især i calvinismen finder vi i det hinsidige ulighed og autoritet: Gud frelser de udvalgte og dømmer resten til fortabelse, og Gud alene bestemmer, hinsides al jordisk retfærdighedsfølelse. Og den første protestantisme domineres af stamfamilien. Katolicismen er derimod liberal i forhold til det hinsidige: alle tilbydes frelse, blot de tager imod tilbuddet, og der insisteres på en elskende Gud. Tilsvarende er kernefamilien fremherskende i den daværende katolicisme. Vor himmelske arv er altså dannet parallelt til vor jordiske! Senere sløres dette billede; mange protestantiske retninger opgiver eller nedprioriterer prædestinationslæren, og denne dukker til gengæld op hos nogle katolikker (jansenisterne). Også i Frankrig findes stamfamilien repræsenteret, overvejende i oprindeligt protestantiske egne, altså i randområder, og der findes også helt andre familietyper.

Goldoni iscenesætter en "stamfamilie" (famille souche), der strækker sig over flere generationer. Arven fordeles uligeligt og forholdet far -- søn er autoritært. Her er det især spændende at Venedig havde romerret, og dermed principielt lige arv, men familierne gjorde hvad de kunne for at bevare stamfamilien (militærtjeneste, klostergang, men også frivilligt afkald fra brødræs

---

<sup>20</sup> *La nouvelle France* 1988 og *l'invention de l'Europe* 1990, begge Seuil, Paris.

side, således at kun en giftede sig). Goldonis teater kunne således opfattes som et indlæg i en presserende ideologisk debat.

Lighedstanken har derimod i Frankrig, i det mindste i området omkring Paris, "le bassin parisien" et grundlag i familiestrukturen, og denne struktur stemmer fortræffeligt overens med det franske 'borgerlige teaters ideologi', med venskab mellem fædre og sønner og med visse bestræbelser på at argumentere for lige arv.<sup>21</sup>

Dette er naturligvis kun et forslag til en forklaring af nogle væsentlige træk ved Goldonis teater. Jeg er nogenlunde sikker på beskrivelsen af disse træk. Forklaringer har det derimod med altid at blive draget i tvivl.

Michel Olsen, Roskilde universitetscenter.

---

<sup>21</sup> Dette har jeg behandlet i *Goldoni...*jf note 2.