

# DRAMATIKK OG ESTETIKK – GJENSYN MED *LE FILS NATUREL*

Solveig Schult Ulriksen

I 1757 utga Diderot sitt første teaterstykke med den fulle tittel *Le Fils naturel ou Les Epreuves de la vertu, avec l'histoire véritable de la pièce*. Stykket ble utgitt sammen med *Dorval et moi ou les Entretiens sur le Fils naturel* – tre samtaler om teateret generelt og om stykket spesielt, som dels innrammer og dels ledsager det. Disse samtalene utgjør Diderots første teaterteoretiske tekst, skjønt allerede libertinerromanen *Les Bijoux indiscrets* fra 1748 rommer en skarp kritikk av samtidens teater og den nedarvede estetikk og praksis det baserer seg på (kap. 35, "Entretiens sur les lettres"). Det var neppe grunnen til at *Les Bijoux indiscrets* ble lest av Diderots samtidige, men en som festet seg ved kapitlet og fant grunn til å gjengi store deler av det for sine lesere, var Lessing, som skulle få så mye å si for forståelsen og ikke minst formidlingen av Diderots nyskapende teatersyn og dramatikk. Han oversatte Diderots teatertekster alt i 1760 og ga senere stor plass i sin *Hamburgische Dramaturgie* (1767-1769) til den mann, som, sier han, for en stor del har bidratt til å forme hans egen smak.<sup>1</sup>

*Les Entretiens sur le Fils naturel* har, som tittelen sier, form av en dialog som utspiller seg i rammen av en omgivende og overgripende fiksjon. Fiksjonen rommer en prolog – Diderot-Jeg's møte med Dorval, stykkets hovedperson og dets fiktive forfatter, der han som eneste tilskuer inviteres til å overvære stykkets første fremførelse. Deretter følger selve stykket, så en epilog, en kort fortellende tekst som innleder samtalene mellom Diderot og Dorval. Til sammen utgjør tekstens forskjellige deler et enhetlig og sammensatt hele, som Diderot senere kaller "en slags roman": "[...] fordi jeg ikke hadde til hensikt å presentere verket for teateret, tilføyde jeg noen tanker om poetikk, musikk, deklamasjon og pantomime og ga det hele form av en slags roman [...]"<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> I forordet til 2. utg. av sin oversettelse av Diderots teater, 1781, gjengitt i fransk oversettelse i *Diderot*, Paris, Comédie-Française, coll. Grands Dramaturges, 1984. I *Hamburgische Dramaturgie* omtales Diderot i 84.-89. Stück.

<sup>2</sup> "[...] mon dessein n'étant pas de donner cet ouvrage au théâtre, j'y joignis quelques idées que j'avais sur la poétique, la musique, la déclamation et la

I ettertid har selve stykket vært neglisjert og knapt lest, mens de tre samtalene har vært betraktet isolert og løsevet fra det stykket de tar sitt utspring i, og stadig vender tilbake til. *Les Entretiens* og den mere frittstående *Discours sur la poésie dramatique*, utgitt sammen med dramaet *Le Père de famille* (1758), utgjør en koherent og til dels revolusjonerende dramateori som skulle få betydning for teaterets utvikling både i og utenfor Frankrike. Det er knapt for mye å si at her legges grunnen for et fremtidens teater, slik vi langt på vei fortsatt kjenner det. Det er da også teaterteoretikeren Diderot som i ettertid har fått all oppmerksomhet, mens hans teater gjennomgående har vært betraktet som uinteressant og uspillelig, eller ganske enkelt vært totalt glemt, slik det var tilfelle med den muntre og underfundige komedien *Est-il bon? Est-il méchant?* (1775-1784), som hverken ble spilt eller utgitt i forfatterens levetid. Den ble bokstavelig talt hentet ut av glemselen i 1951, av Henry Dumay og teatergruppen L'Equipe ved S.N.C.F. (tilsv. NSB), senest spilt – og med stor suksess – på Comédie-Française i 1984. Særlig *Le Fils naturel* har gjennom tidene hatt dårlig ord på seg og frem til de senere år vært avskrevet som overdrevent patosfylt, moraliserende og sentimentalt. Det fortjener bedre, som en rekke iscenesettere i '80 og '90-årene har vist, nettopp ved at de har satt opp stykket sammen med dets ledsagende, kritisk distanserte kommentar og slik respektert den enhet som teksten fra forfatterens hånd var ment som. Moderne iscenesettere har vært fascinert av tekstens mangefasetterte, refleksive form, synliggjort dens egenartede struktur og gitt Diderots utskjelte stykke nytt scenisk liv.

Det skjedde ved Jean Dautremays oppsetning av *Le Fils naturel* (Petit Odéon, 1981-82), der iscenesetteren, rett nok i en tilrettelagt versjon, valgte å fremføre simultant stykket og samtalene om det, og slik ikke bare tydeliggjorde tekstens enhetlige karakter, men også lot tilskuerene gripe samtidig det som ved lesning bare fremkommer suksessivt: det refleksive spillet, eller om man vil, spillet i spillet, og den stadig vekslende bevegelse mellom de forskjellige deler av teksten. Iscenesetteren Alain Bézu, som i 1974 satte opp *Jacques le fataliste*, valgte en annen fremgangsmåte, da han i 1993 i en og samme forestilling presenterte "romanen *Le Fils naturel*" i alle sine deler:

---

pantomime; et je formai du tout une espèce de roman [...] *Discours sur la poésie dramatique, Oeuvres complètes*, bd. 3, s. 35, utg. Roger Lewinter, Paris, Le Club français du livre, 1969. Alle sitater er hentet fra denne utgaven. Mine oversettelser.

prologen, stykkets fem akter med Diderot som skjult tilskuer på scenen, epilogen og etter pause *Les Entretiens*. Også i Alain Bézus oppsetning synliggjøres den uløselige forbindelse mellom dramatikk og estetisk refleksjon og stykkets nyskapende og eksperimentelle karakter i lys av den gjennomgripende teaterreform som det i samtalen argumenteres for. Det interessante ved Bézus forestilling var ikke minst at han lyktes i å vise at et moderne publikum kan la seg gripe av stykkets emosjonelle konflikter, som det også viste seg mottagelig for tekstens iboende ironi. Diderots påstått uspillelige stykke ble spilt og mottatt ikke som en kuriositet, men som godt teater. Nu tror jeg nok at det nettopp er formen som appellerer til dagens iscenesettere, det Alain Bézu kaller tekstens "kaleidoskopiske struktur"<sup>3</sup>, der forfatteren går inn i fiksjonen, samtaler med sine personer og henvender seg til tilskueren i et finurlig pirandellisk spill. Diderot treffer her, som i andre av sine tekster, en interesse i vår egen samtid. Vanskeligere er det å tenke seg at dramaet *Le Père de famille* skulle kunne gjenopplives på scenen. Det hadde derimot betydelig suksess i samtiden – større enn det har vært vanlig å tro – først på provinsteatrene, senere i Paris og på utenlandske scener (deriblant København og Stockholm).

At *Le Fils naturel* fikk en kjølig mottagelse blant Diderots samtidige, er knapt egnet til å forundre, så radikalt var bruddet med tidens konvensjoner for dramaturgi og spillestil. Et nytt teater og en ny genre skulle etter hvert ta form og overta tragediens plass; her er vi ved begynnelsen. Dette var en tid for reformer og nytenkning med stadig sterkere kritikk av gamle, tradisjonelle kunstformer. Debatten gjaldt særlig teateret og tragedien som så lenge hadde hatt en dominerende plass på franske scener. Det var en alt mer utbredt oppfatning at klassisismens teaterestetikk med sine skarpe genregrenser og strenge regelverk hadde overlevet seg selv, at bleke imitasjoner av 1600-tallets tragedier ikke sto i noe forhold til en ny tids samfunn med andre verdier, andre interesser og en annen smak. "Revolusjonene i Athen og Rom", skriver Beaumarchais i sitt sterkt Diderot-inspirerte *Essai sur le genre dramatique sérieux* (1767),

<sup>3</sup> *Magazine littéraire*, nr. 397, 2000. Se også Pierre Frantz' tilskuernotater, "Jouer aujourd'hui *Le Fils naturel*", i *Diderot ou l'invention du drame*, Paris, Klincksieck, 2000.

hva angår de meg, som er en fredelig borger i en monarkistisk stat i det attende århundre? Hvilken virkelig interesse kan jeg ha for en død tyrann på Peloponnes? for en ofret prinsesse i Aulis? I alt dette er det ingenting som vedkommer meg, ikke noe moralsk anliggende som sier meg noe.<sup>4</sup>

Når så tidens nye dramatikere velger sine emner, personer og miljøer fra sin egen tid og sitt eget samfunn, får det nødvendigvis følger for såvel dramaturgi, språk og stil og, ikke minst den sceniske fremføring. De konkrete, materielle forhold ved franske teatre slik de den gang var, gjorde hindringene formidable. I tillegg kom selvsagt vekten av en prestisjefylt, århundre gammel tradisjon.

Rett nok hadde særlig Voltaire avstedkommet visse reformer i datidens scenekunst i retning av større "realisme" i dekor og kostymer, men det var fortsatt slik at et stort antall tilskuere var plassert på selve scenen med de negative konsekvenser for utviklingen av scenografi og spillestil en slik praksis måtte medføre. Et redusert scenerom i en smal, opprinnelig rektangulær og mørk ballspillsal (jeu de paume), der tilskuerne både så og hørte dårlig, medførte at skuespillerne avleverte sine replikker mer eller mindre stillestående i en halvsirkel helt foran ved rampen, alltid oppreist og alltid vendt mot publikum. "Våre tragedier", skrev Voltaire, " er ofte ikke annet enn lange konversasjoner i fem akter." Det spilles for lite og snakkes – dvs. deklameres – for mye på scenen. Det er en vedvarende kritikk, enten den kommer fra Voltaire, andre reformforkjempere som Rémond de Sainte Albine (*Le Comédien*, 1747), den fransk-italienske skuespilleren Antoine François Riccoboni (*L'Art du théâtre*, 1750) eller Diderot. De uttrykker alle den samme kritikk av tragediens deklamasjon og stiliserte spillestil, som i minste detalj var underlagt faste regler for hvor høyt man kunne løfte hendene, hvor langt armene kunne føres ut fra kroppen, hvor dypt man kunne bøye seg, etc. Særlig rammer kritikken den tradisjonelle, svulstige, nærmest syngende deklamasjonen. Her er f.eks. hva Riccoboni skriver om deklamasjonen ved Comédie-Française:

---

<sup>4</sup> Que me font à moi, sujet paisible d'un Etat Monarchique du dixhuitième siècle, les révolutions d'Athènes et de Rome? Quel véritable intérêt puis-je prendre à la mort d'un tyran du Péloponèse? au sacrifice d'une princesse en Aulide? Il n'y a dans tout cela rien à voir pour moi, aucune moralité qui me convienne. *Oeuvres*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1988, s. 125.

Man begynner lavt nede på skalaen, uttaler med affektet langsomhet, trekker ut alle stavelser uten å endre stemmeleiet, hever plutselig stemmen ved pausene og beveger seg så raskt tilbake til utgangspunktet. I lidenskapelige øyeblikk er stemmen høy og voldsom, men hele tiden med den samme modulasjon – slik deklamerer man i Frankrike. Det forbausende er at denne måten å si replikkene på, er oppstått nettopp i Frankrike og har holdt seg uforandret så lenge. Det folk i verden som aller mest etterstreber ynde, letthet og eleganse, har på teateret innført monotoni, tunghet og affektasjon. Jeg mener ikke å angripe dagens skuespillere, slik har det alltid vært i Paris. (*L'Art du théâtre*, Paris 1750, ss. 22-23)

Og slik deklamerte man i tragedien ennu 40 år senere, ifølge den norskfødte skuespilleren Michael Rosing, som jeg ikke kan dy meg for å sitere:

Franskmanden har en Maade at declamere paa, som jeg i Evighed aldri kan tro er rigtig, han glider over mange skønne Stæder, som om de vare satte af Digteren for ingen Ting, og denne Maade havde ogsaa denne Mand, ogsaa med eet Brød han ud som en Biergstrøm, naar man minst vændter slig en Oversvømmelse, og naar man troer, han er nesten falden i Søvn, for Øjnene lukte sig, Personen rørte ikke et Lem, og midt i denne Stillhed farer han ud som en gal Mand. De fleste av Mandfolkene tale i dyp, huul Stemme, det er nok den franske Tragediestemme! og i deres hæftige steder brøle de som en Stud, der har faaed en Kniv i Halsen. [...] Den der her ikke kan glemme all natur, brøle som et Stud, trække Vejr som en trangbrystet Hest, der ogsaa har Snive, skiere uophørlig Luften igiennem, og slaa seg dygtig for Brystet og Hændene over Hovedet, bære sig ad som om man var daarekistegal, gaaer ubemerkt, og med Mishag bort.<sup>5</sup>

Bortsett fra Rosings "norske" metaforer, er dette helt på linje med det Diderot skriver i *Les Bijoux indiscret* femti år før. Og på bakgrunn av disse forhold måtte *Le Fils naturel* nødvendigvis fortone seg som revolusjonært og lite spillbart for tidens teatersjefer og skuespillere. Stykket inneholder såkalte "scènes muettes", scener uten tale, der det Diderot kaller "pantomime", bevegelse, det mimiske og gestuelle, overtar som scenisk uttrykksmiddel, simultanscener med

<sup>5</sup> Fredrik Schyberg, *Den store Teaterrejse. Michael Rosings dagbog og breve fra Pariserreisen i 1788*, København, Gyldendal, 1943, ss. 156-57 og s. 163.

tablåliggende effekt, der personene er involvert i forskjellige gjøremål og langt på vei opptrer som i en salong eller den dagligstue som skulle bli rammen for senere tiders teater. Det er da også betegnende at da stykket første gang ble spilt i 1757, var det på hertugen av Ayens private teater i de salongomgivelser det forutsettes å utspille seg i. På Comédie-Française ble det spilt en eneste gang i 1771, før forfatteren av grunner man nok kan ane, trakk det tilbake.

Det grunnleggende premiss for stykket er at historien som dramatiseres, er sann og gjengir noe som virkelig skjedde. Prologen begynner slik:

Sjette bind av *Encyklopedien* var nettopp kommet ut, og jeg var reist på landet for å hvile og hente nye krefter, da en hendelse, hvis omstendigheter og involverte personer i seg selv vekket interesse, ble et alment samtalemne i trakten. Man snakket ikke om annet enn det sjeldne mennesket, som på en og samme dag hadde hatt den lykke å risikere livet for sin venn, og mot nok til for hans del å ofre sin kjærlighet, sin formue og sin frihet. Denne mannen ønsket jeg å treffe.<sup>6</sup>

Alt her er ment å gi det følgende autentisitet: redaktøren av *Encyklopedien* og forfatteren Diderot garanterer for personen og forfatteren Dorvals virkelighet. Diderot-Jeg møter Dorval, får høre hans historie og samtidig at Dorval på sin gjenfundne fars bønn har dramatisert historien i et skuespill, der fortidens hendelser spilles og gjenopplevs av familiemedlemmene. Farens ønske er at stykket hvert år skal fremføres rituelt i og av familien som en vedvarende påminnelse om det som har hendt.

Den felles historie utspiller seg mellom to menn og to kvinner og gjenforteller med stor emosjonell intensitet den hemmelige og forbudte kjærlighet mellom Dorval og Rosalie, som er vennen Clairvilles tilkommende. Dorvals karakterstyrke, hans rettskaffenhet og lojalitet settes på prøve (det er den "épreuve de la vertu" tittelen viser til). Konflikten mellom kjærlighet og vennskap kulminerer med hans selvovervinnelse i midten av stykket, men det er først ved hjelp

<sup>6</sup> Le sixième volume de l'*Encyclopédie* venait de paraître, et j'étais allé chercher à la campagne du repos et de la santé, lorsqu'un événement, non moins intéressant par les circonstances que par les personnes, devint l'étonnement et l'entretien du canton. On n'y parlait que de l'homme rare qui avait eu, dans un même jour, le bonheur d'exposer sa vie pour son ami, et le courage de lui sacrifier sa passion, sa fortune et sa liberté. Je voulus connaître cet homme. Lewinter, bd. 3, s. 33.

av den sterke og uredde Constance, Clairvilles søster, at han får kontroll over sine følelser, gjenfinner seg selv og sin moralske frihet. Dorval bruker deretter sin innflytelse på Rosalie for å føre henne tilbake til Clairville; selv kan han ta imot Constances utstrakte hånd og gifte seg med henne. Når den "fortapte" far, Lysimond, åpenbarer seg i slutten av stykket, får Dorval og Rosalie vite at de er bror og søster. Stykket er slik rituelt i mer enn en forstand; det gjelder også å avverge, mane bort en incestuøs kjærlighet, å rense begjæret som stadig vil kunne gjenoppstå. Slik må man forstå Lysimond, når han sier:

Jo mer jeg ser henne (Rosalie), jo mer jeg oppdager hennes skjønnhet og godhet, jo større forekommer meg de farer dere var utsatt for. Men Himmelen som våker over oss i dag, kan når som helst overgi oss til oss selv. Ingen kjenner sin skjebne.<sup>7</sup>

Disse begivenheter var det som etablerte den nu, får man tro, lykkelige familie. De spilles altså i ettertid av personer/aktører, som befinner seg i en ganske anderledes situasjon, reelt og emosjonelt. Dette doble tidsperspektivet betyr at det alt i utgangspunktet kastes et tvetydighetens, eller kanskje heller mistankens lys over det som sies og gjøres på scenen. Er det nu så sikkert at det var slik det var? Er ikke noe lagt til eller trukket fra? Forandret i lys av den aktuelle situasjon personene befinner seg i? Og hva er forholdet mellom de påstått faktiske begivenheter og deres sceniske fremføring, mellom salongens virkelighet og teaterets fiksjon? Spørsmålet reises alt i begynnelsen av den første samtalen, og Dorval vedgår uten videre at hans stykke hverken er, eller kan være, en restituering av fortiden, som dertil fortolkes og gjenopples forskjellig av de involverte personer.

I *Le Fils naturel* og *Les Entretiens* er Dorval person, forfatter, iscenesetter, skuespiller og samtalepartner. Det er hans styrende nærvær som i første rekke skaper tekstens enhet. Han presenteres som melankolsk og innadvendt – "et bilde på en ulykkelig sjel" – med sterke følelser og lidenskaper og med strenge moralske krav til seg selv. Han er langt på vei en "rousseauistisk" skikkelse, som han også har åpenbare likhetstrekk med den senere Werther. Og fordi vi her

---

<sup>7</sup> Incestuøs kjærlighet som avverges i siste øyeblikk, synes nærmest å ha vært en litterær topos på 1700-tallet, særlig tror jeg i teateret. Et like ofte forekommende topos er det foreldreløse barn av uvis opprinnelse, som gjenfinner foreldre og gjerne også rang ved stykkets slutt. I *Figaros bryllup* gir Beaumarchais til beste en munter parodi på begge dele.

beskjeftiger oss med "romantikkens utspring", er det verdt å merke seg naturskildringen og Dorvals narturopplevelse i begynnelsen av annen samtale. Naturen er, sier Dorval, "entusiastens hellige sted" og "kilde til all sannhet". Entusiasmen – "en-theos", som har gud i seg – er en forutsetning for dikterisk skaperkraft. Naturen frigjør Dorvals poetisk energi – han henrykkes og føres bokstavelig ut av seg selv, i den grad han til sist nærmest synes å tale i villelse. Denne "entusiastens poetikk" viser på den måten sin egen begrensning, for ikke å si fallitt. Det forhindrer ikke at Dorval fra dette punkt i teksten blir en emblematiske figur, et bilde på det poetiske geni, som Diderot i senere skrifter distanserer seg fra, med krav om bevissthet, refleksjon, kunstnerisk innsikt og kontroll.

Diderot får altså i all hemmelighet være tilstede ved stykkets første fremførelse. Han sitter gjemt i en krok av salongen – bare Dorval vet at han er tilstede – og er tilskuer til og taus iakttager av sitt eget stykke, på samme tid innenfor og utenfor fiksjonen. Det er første gang denne "fordoblingen" kommer til uttrykk i Diderots fiksjonstekster, et slags dobbeltsyn som er så karakteristisk for ham, og som han beskriver i en velkjent passasje i brev til Mademoiselle de la Chauv (trykket som appendiks til *Lettre sur les sourds et muets*, 1751). Der heter det:

Det forekommer meg at man på en gang må være innenfor og utenfor seg selv og på samme tid innta iakttagers og den iakttattes rolle. Men det er med tanken som med øyet; den kan ikke se seg selv. Det er bare Gud som vet hvordan vi går fra premiss til konklusjon. [...] Et monster med to hoder på samme hals ville kanskje lære oss et eller annet nytt. Vi får bare vente på at naturen, som kombinerer alt, og som gjennom århundrene frembringer de mest forunderlige fenomener, vil gi oss en tohodning som betrakter seg selv, og hvis ene hode observerer det andre.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Il m'a semblé qu'il faudrait être tout à la fois au-dedans et hors de soi, et faire en même temps le rôle de l'observateur et celui de la machine observée. Mais il en est de l'esprit comme de l'oeil; il ne se voit pas. Il n'y a que Dieu qui sache comment le syllogisme s'exécute en nous. [...] Un monstre à deux têtes emmanchées sur un même cou nous apprendrait peut-être quelque nouvelle. Il faut donc attendre que la nature qui combine tout, et qui amène avec les siècles les phénomènes les plus extraordinaires, nous donne un *dicéphale* qui se contemple lui-même et dont l'une des têtes fasse des observations sur l'autre. Lewinter, bd. 2, s. 575.



Forestillingen om et slikt tohodet monster, hvor det ene utløser handling og det andre er distansert og observerende, synes å være et organiserende prinsipp for Diderots fiksjonstekster, hva enten det gjelder *Le Fils naturel*, romanen *La Religieuse*, *Jacques le fataliste* eller komedien *Est-il bon? Est-il méchant?* I hver av dem er det den samme rollefordeling: en forfatter som overlater forfatterrollen til en fiktiv forfatter, som igjen samtaler med, eller på forskjellig vis forholder seg til en person som oppebærer handlingen. Det er også første gang Diderot setter i scene hele dette komplekse spillet mellom fiksjon og virkelighet som er så typisk for ham, der fiksjonen presenteres som sann, og der handling ledsages av en distansert, ironisk kommentar. Det skjer i *La Religieuse* (med *La Préface-Annexe*) som ble til kort tid etter, i *Jacques* og i *Est-il bon?*, der vi finner den samme *mise-en-abyme*-effekt som i denne første teksten, der skuespillet *Le Fils naturel* er innskrevet i et annet stykke som motsier det og trekker det i tvil. *Les Entretiens* er ikke bare en kritisk kommentar til stykket; her skisseres også en rekke andre mulige forløp, andre versjoner av den samme historien. Dorval forteller f.eks. at Clairville, som i ettertid har fått alle ønsker oppfylt og er lykkelig gift med Rosalie, har skrevet en parodi over stykkets tredje akt: "Det var utmerket – all min sjelekval ble fremstilt i et fullkomment komisk lys." Som for å hevne seg, skriver Dorval en tragisk versjon av historien som ender med hans selvmord. Disse mulige versjonene ødelegger, som alle lesere av *Jacques le fataliste* vil vite, enhver illusjon. Og ikke nok med det, Dorval må som nevnt innrømme at han hverken kunne eller ville oppfylle farens ønske om å gjengi fortiden slik den var. Enkelte scener er tilføyd, andre skrevet om av personene selv i lys av historiens lykkelige slutt og deres nuværende situasjon. Videre er Dorvals skuespill omformet i funksjon av dets sceniske fremføring, det er da også forestillingen som virkelighetsfremstilling – med andre ord, representasjonens problem – som står i sentrum for samtalene: forskjellen mellom en faktisk og en tenkt hendelse, mellom virkelige personer og fiktive personer, mellom det de faktisk sier, og det de antas å si. Det det rett besett gjelder, er en representasjonens krise, der konvensjoner for litterær og dramatisk fremstilling er i ferd med å bryte sammen og ikke lenger står i forhold til en ny tids virkelighet.

Diderot (og Dorvals) anliggende er den iscenesatte, visuelle forestilling, der den litterære tekst, som så lenge hadde vært teaterets

målestokk, er detronisert. Han er, om ikke den første, så den som klart argumenterer for en teaterestetisk dreining, fra teateret som tekst til teateret som forestilling. At forestillingen er teaterets endelige mål, det hadde Molière naturligvis gjentatte ganger fremhevet. Men ser man på 1700-tallets debatt om fremføringspraksis og spillestil, er det som om han knapt hadde eksistert. Det skyldes ganske enkelt genregrensene – så lenge genrene var skarpt adskilte, og komedien stadig ble betraktet som frivol underholdning, hadde komediespillet liten eller ingen innflytelse på det seriøse teater. Slik fortsatte den unatur i diksjon og retorisk-deklamatorisk spillestil som alt Molière i *L'Impromptu de Versailles* gjør så blodig narr av.

Med utgangspunkt i det enkle faktum at "et skuespill er mindre skapt for å leses enn for å fremstilles" (*Entretiens*, Lewinter, s. 116), får scenens egne virkemidler en sentral plass i Diderots refleksjoner. Han retter oppmerksomheten mot de konkrete, rent materielle forhold ved tidens teater, som alment og stadig sterkere kritiseres: teatersalens arkitektur, scenerommets beskaffenhet, bruk av kulisser og dekor, og – mere tradisjonsbestemt – tidens kostymer som ingenting har å gjøre med den person skuespilleren er ment å fremstille, men som derimot angir vedkommendes rang og posisjon innen truppen. Dette siste forundrer for øvrig både Rosing og hans reisefelle, skuespilleren Joachim Preisler, under deres Parisbesøk, stadig i 1788. Først i 1756 med arkitekten Soufflotts nye teater i Lyon skulle fransk teater få en teatersal man kunne være bekjent av, og som var bygget til det bruk. Og i 1759 ble tilskuerplassene på scenen endelig avskaffet, langt på vei takket være Voltaires innsats. (Det måtte riktignok en annen manns penger til, greven av Lauragais, for å erstatte skuespillernes tap av innbringende billettinntekter.) Diderots reformer går altså langt ut over "oppfinnelsen" av det som i ettertid er blitt hetende borgerlige drama, og som han selv kalte "den seriøse genre", med vyer for en senere "borgerlig familietragedie" ("tragédie bourgeoise domestique").

Foreløbig får denne dreiningen fra det tekstlige til det visuelle en serie konsekvenser. Særlig viktig er at Diderot, som en av de første, ser iscenesettelsens betydning. Forestillingen skal utgjøre et integrert, enhetlig hele, hvor alle deler er avveide i forhold til hverandre og til helheten. *Les Entretiens* innfører begrepet "enhetstone" ("unité d'accent") i betydningen stilens og det sceniske miljøes enhet – en enhet

som i siste instans fordrer en iscenesetters samlende og ordnende autoritet. Begrepet utvikles videre i *Paradoxe sur le comédien* (1773-78, utgitt 1830, norsk oversettelse 1976) og får betydning for senere tiders sceneinstruksjon og regi. På dette punkt er Diderots teaterteori forbløffende moderne, idet han går ut over de regler for ensemblespill som tidligere teoretikere hadde formulert, og foregriper en oppfatning som først ble almindelig akseptert langt senere. I samme perspektiv inngår Diderots tanker om "pantomimen", alt det i spillet som ikke er tale, det gestuelle og det mimiske som mer uttrykksfull enn talen, og med sterkere virkning på tilskueren. Ut fra en oppfatning av teateret som en "naturtro" og "sann" gjengivelse av virkeligheten, må Diderot nødvendigvis være opptatt av forholdet mellom sal og scene. Han innfører tanken om en "fjerde vegg", implisitt i *Les Entretiens*, eksplisitt i *Discours sur la poésie dramatique*, i form av en oppfordring til skuespilleren om å spille som om sceneteppet stadig skiller sal og scene: "Tenk Dem en stor vegg mellom Dem og salen og spill som om teppet ikke ble hevet" (*Discours*, Lewinter, bd. 3, s. 453). Det er knapt nødvendig å påpeke forbindelsen til senere tiders teater. Selve fundamentet for Diderots estetikk er analogien eller identifikasjonen mellom scenekunst og billedkunst. Derav betydningen av det sceniske tablå, scener der personene grupperes slik de kunne tenkes fremstilt i et maleri, og som igjen krever en iscenesetters hånd.<sup>9</sup>

Alle disse idéer hadde fremtiden for seg og skulle prege europeisk teaterhistorie i lang tid fremover. Men det er unektelig et ironisk paradoks at Diderots teater som hans største litterære ambisjoner var knyttet til, skulle bli ham til så liten ære. I så henseende er de senere års oppsetninger av *Le Fils naturel* en liten revansj.

<sup>9</sup> Inngående behandlet i Pierre Frantz' utmerkede bok, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.