

Forfatter: Drachmann, Holger

Titel: Forskrevet

Citation: Drachmann, Holger: "Forskrevet", i Drachmann, Holger: *Forskrevet*, udg. af Lars Peter Rømhild, Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, Borgen, 2000, s. 650. Onlineudgave fra Arkiv for Dansk Litteratur: <https://tekster.kb.dk/catalog/adl-texts-drachmann14val-shoot-idm140708758642848/facsimile.pdf> (tilgået 25. april 2024)

Anvendt udgave: Forskrevet

der også i denne roman polariteten i scenekunsten. Den er for øvrigt ikke altid nem at distingvere: den kgl. teaterdirektør er åbenbart lidt af en satyr, mens syngepigen Edith er så kulturelt og moralsk stræbsom som nogen guvernante. Scenekunsten i romanen bør da betragtes lidt nærmere.

4. Scene og tribune

Forskr. er ikke som *Med den brede Pensel* en kunstnerroman, selv om hovedpersonen er billedkunstner. Det er knapt heller en digterroman, selv om Ulf og snart også Gerhard er digterisk produktive. Det er derimod et godt stykke af en teaterroman. Dette er ikke et dementi af påstanden om, at *Forskr.* først og sidst er en kærlighedsroman. Den elskede ses på tribunen, hvor hun synger. Og på det store teater prøver Ulf og Gerhard at gestalte en kærlighedshistorie, der i visse henseender svarer til den om Edith.

I Drachmanns eget liv og arbejde havde teateret fået en vigtig plads, og hans erfaringer har affødt noget af også denne side af romanindholdet. Ligesom romanen begynder med et besøg i Det Kgl. Teater og ender med en fantaseret scene, der kan minde om et patetisk syngespil, kan vi begynde med *teateret* – Det Kgl. Teater på Kongens Nytorv.

I den – relativt moderne – forestilling, som Gerhard bivåner her i bogens første kapitel, har skuespilkunsten ligesom dramaforfatteren åbenbart vanskeligt ved at finde sine egne ben imellem det nye og det gamle. Det nye kan associeres til Henrik Ibsen, men vel også til de lettere aflæggere blandt københavnske forfattere som Otto Benzon (*En Skandale*, 1884). Det gamle er den romantiske og efterromantiske tradition fra Oehlenschläger til Moltbech den Yngre. Svingende mellem det moderne og det romantiske var jo både, hvad man kalder »tiden«, og digteren Holger Drachmann i liv og værk. Og ikke mindst var han det som teaterdigter.

De dramaturgiske betragtninger af Ulf, som Gerhard læser den nat i købstaden, hvor han får adgang til Ulfs dramaudkast (2.1.8), er da også nok så heterogene, man kan vel endda sige del-

vis trivielle. Kernen i dem er dog interessant nok: en spænding imellem genrens objektiveringskrav – ingen fortæller og ingen direkte udtalelse til publikum her! – og på den anden side subjektivitetstrangen, troen på, at digterhjerterets udgydelse alligevel er den eneste bevægekraft. Dobbeltigheden er i øvrigt karakteristisk for den litterære »impressionisme«, som man har set *Forskr.* som en mærkelig eksponent for.⁹ Men her er Ulf's erklæringer altså tænkt som præliminærer til dramatisk digtning.

Faktisk var dramatikken den *sidste* genre, som den ganske genremobile Drachmann vovede sig i kast med. Fra 1880'erne stammer en række forsøg på at erobre scenen. Medens Gerhard i romanen begynder med et lyrisk eventyr- eller folkevisedrama sammen med Ulf og ender med et »lille moderne Toaktsstykke [...] som legende Solskin over en sydlandsk Kyst« (2.III.8, s. 567) var Drachmanns bane på Det Kgl. Teater nærmest omvendt: Blandt hans første forsøg var den mildt Ibsenske toakter *Puppe og Sommerfugl* (1882) og *Lykken ved Arenzano* (1884), og hans først efterhånden ekstremt succesrige eventyrspil *Der var en Gang* – havde en temmelig lang vente- og tilpasningstid før premiøren på Kongens Nytorv januar 1887. Drachmann valgte i denne periode at indtage en særdeles positiv og høflig holdning til teaterdirektøren, kammerherre Edvard Fallesen (jf. listen over modeller ovenfor), der på sin side kunne underrette digteren om, at Hs. Majestæt Chr. IX havde fundet behag i *Der var en Gang* – og viftede med en orden.¹⁰

Teaterets skuespillere havde Drachmann lært at kende under indstudering og opførelse af flere af sine stykker. Der er bl.a. berettet om en animeret fest for skuespillerne i digterens hjem i Roskilde i april 1883, efter at hans første helaftensstykke, *Strandby Folk*, var bragt til opførelse – for øvrigt ikke med øjeblikkelig succes.¹¹

Men Drachmanns velbefindende i de højere kredse holdt som bekendt ikke. Han blev overmåde rasende på kammerherre Fallesen, da denne – og teatercensoren Erik Bøgh – ikke havde villet antage to nye skuespil til opførelse: det ene af dem, *Esther* (trykt 1888), har en sagnhandling med tætte berøringspunkter med *Forskr.* I tre artikler i *Morgenbladet* 9., 12. og 19. februar 1889 angreb

digteren teaterlederen som en sleben, men magtsyg herre, indifferent over for dramatisk-litterære og skuespilleriske kvaliteter. Drachmann hævdede, at han havde givet Fallesen en advarende, men privat opsang allerede i sommeren eller forsommeren 1888. Fallesen svarede blot i *Berlingske Tidende* 11. februar 1889 med at citere fra en lobhudlende omtale, Drachmann havde givet ham i en artikel i *Berlingske Tidende* 23. februar 1887.

Poul Herring har i sine upublicerede *Drachmanniana* (1946, på Det Kgl. Bibliotek) fremdraget yderligere nogle manuskriptudkast af Drachmann, der ligger i forlængelse af polemikken mod Fallesen i februar 1889. De har synlige berøringspunkter med skildringen af konferensråd Brynjulfsen ved Gerhards audiens hos teaterchefen i *Forskr.* (2.II.2). Magtkampen i denne scene gentager jo imidlertid til en vis grad den, der fandt sted i Paris efter Gerhards lynbryllup (1.II.5). Brynjulfsen senior er genkendeligt og klart nok fremstillet efter model – vi har kun ét Kgl. Teater, der i perioden kun havde chefen Fallesen; men dermed er ikke alt sagt om Brynjulfsen senior. Gerhards svigerfar er en fortræffeligt tegnet karakter, i sidste instans jo en fiktionsperson: han har en langvarig og ganske vigtig rolle i handlingen. Han har hverken suveræn magt i hjemmet eller på teateret. Han er intelligent og svag for smukke piger. Han er far til Ulf, og samtidig er han den, der har forkastet Ulf. I romanen er han på én gang den centrale repræsentant for bourgeoisiet og for det etablerede, i slet forstand rutinemæssigt kørende Kgl. Teater. Så længe han sidder i chefstolen, vil nationalscenen ikke for alvor blive fornyet. Men det ønskes måske heller ikke af publikum med dets dødvægt af 600 abonnenter og distræt-bornert bourgeoisie ifølge romanens skildring (1.I.2 og 2.III.2).

Af skuespillerkorpset, dets talenter såvel som dets nykker, gives der en skildring fra Gerhards synsvinkel i 2.II.14-15 og 2.III.2. Også her er der tale om genkendelige portrætter. Allerede i teaterchefens monstring 2.II.2, s. 467 har hovedstadens læsere vidst at sætte navne på:

»én Karakterskuespiller«: Emil Poulsen (1842-1911).

»én komisk Kraft«: Olaf Poulsen (1849-1923).

»en Sanger, som gør Skuespillertjeneste«: Peter Schram (1819-95).

De kommer igen som aktorer under indøvelsen af Ulf og Gerhards stykke i 2.II.15, hvor Olaf Poulsen betegnes som »Theatrets største Kraft« (s. 525), og Emil Poulsen foruden stadig at være »Karakterskuespilleren« (s. 525) får prædikatet »Theatrets Haltefanden« (s. 526) – han var bevægelseshæmmet pga. en ryglidelse. Modeller for de øvrige medvirkende på scenen kan i dag næppe identificeres med sikkerhed (selvom mindst en aktrice følte sig stødt over skildringen). Derimod kan der næppe være tvivl om, at der med den diskrete og intelligente sceneinstruktør (2.II.14, s. 519f. og senere) er tænkt på William Bloch (1845-1926).

Karakteristikkene savner ikke en selektiv positiv sympati, men blev flere steder i pressen og teaterpersonalet opfattet som et særlig utilladeligt og grimt træk ved romanen.

*

Der er et stort spring herfra til den anden art af scenisk optræden, der har plads i romanhandlingen. Det er *tribunen* med sangerinderne – vi vil snarest kalde det for cabaretkunstens sted. I romanen hedder det »Elysium«, og det er her, Edith er ansat og synger. Det er velkendt, at Drachmann byggede skildringen over etableret Kehlet (senere Lorry), Allégade 9 på Frederiksberg, og at romanens heltinde er en idolisering af hans illegitimt elskede, sangerinden Amanda Nilsson; også andre i miljøet i romanen – som citherspilleren Achlaitner – har haft identificerbare modeller, jf. ovenfor s. 645f.

Det ville være nemmest at sige, at cabaret'en er det positive modbillede til Det Kgl. Teater i romanen. Det er heller ikke ganske galt, men det er dog en sandhed med modifikation. Billedet af Elysium, både af Ediths kolleger og af publikummet af studenter, officerer og borgerfolk, er ikke pletfrit. Og andre cabaret'er i romanen står i et tvivlsomt, frivolt-erotisk lys; det er Annettes og ikke Ediths steder: dels den parisiske café-chantant, der besøges

på Gerhards bryllupsrejse (1.II.6), dels kanondamernes amatørscene, hvor Annette optræder for bl.a. Gerhard (i 2.II.8). Og dog er et cabaret-teater *for folket* Gerhards drøm. Dens realisering er antydnet i romanens sidste kapitel, men om denne tribune har succes, oplyses ikke. I virkeligheden var Drachmann i tiden omkring romanens fremkomst optændt af tanken om at skaffe støtte til en sådan scene.¹² Forsøg på at skabe en kvalificeret litterær cabaret gjordes flere gange i 1890'erne, med Drachmannsk inspiration på »Nationale» i København ved nytår 1892 og ved samme tid af Herman Bang i Kristiania, men uden succes.

I romanen vises noget om, hvad Drachmann har følt som grundlaget under en tribunekunst, en sang- og folkescene efter hans drøm. Det er musikudøvelse og sange om kærlighed, sange i private lag – noget, som spillede en ganske stor rolle dengang, dvs. før fonografens, grammofoonens og radioens tid. Her er først episoden, hvor Achlaitner med sin cither spiller og akkompagnerer Edith og Gerhard på Linds restauration (1.III.14); det er tyskøstrigsk tradition. Siden (2.I.3-4) er der »Invalidhotellet» med Bellman og en enkelt fransk vise (Bellmans musik var også delvis af fransk oprindelse). Man kan godt sige, at det er en noget ramponeret besætning, der her lægger sig i selen, men der er ikke tvivl om, at Drachmann har taget den store humoristiske, erotiske og dionysiske svenske sangskrivers værk ganske seriøst som ægte folkelig brugskunst; digteren idealiserer jo ikke disse fortabte spillemænd, men det, de har mellem hænderne, er Drachmanns ideal af forment livskunst, versekunst og musik. (Se også om Bellman i afsnittet »Islæt» nedenfor).

Det er interessant, at det folkelige eller formentlig folkelige her går forud for det nationale. Omvendt prioriteres der til gengæld i slut-tableau'et med krigen og Ulf/Gerhards sang, fremført af Edith og Gerhard. Det skal vel fremstå som en forening af det store teaters patetiske syngestykke og cabaret'ens hjertesang, og som en virkelighedsforestilling. Det er en umulig drøm. Det var digterens teatertanker vel også. Og dog kunne Drachmann på en større scene og i fællessangens repertoire have held til at nå folkeligt repertoire: takket være den rette komponist og instruktør-be-

arbejder har *Der var en Gang* – som bekendt fået en umådelig og langvarig genklang i landet.

5. Islæt

Forskr. er ikke blot en teaterroman, men også en meget litterær roman, og dette på to måder.

For det første er den som nævnt (ovenfor s. 642f.) lidt af en meta-roman, altså en roman, der tematiserer sin egen art og næsten også sin tilblivelse.

For det andet er *Forskr.* gennemvævet med citater fra og allusioner til anden digtning. Man taler nu generelt om den slags som »intertekstualitet«, men det er ikke på det mest generelle niveau, at dette forhold er mest interessant – i en vis uinteressant forstand betjener vi os alle af citater og tekstgenbrug. Det er heller ikke de mest tilfældige sporadiske citater, der behøver størst opmærksomhed. Men nogle områder af citater og hentydninger har en sådan frekvens og vægt, at de har del i værkets udsagn på en måde, der overstiger, hvad punktcommentarerne kan sige (oftest blot til identifikation). I *Forskr.* er de vigtigste knyttet til Ulf og betegnes med forfatternavnene Goethe, Byron-Heine-Musset, Bellman; der er også andre af interesse, bl.a. Heines raffinerede lærling Emil Aarestrup, men lad os først tage disse tre komplekser i øjesyn.

Goethe: Den af digteren forkastede »Prolog«, der er optaget i denne udgaves Tillæg, peger på (dobbel)romanen om *Wilhelm Meister* som en art model for *Forskr.*; men det er for sin personlige regning, at Drachmann har taget et vers fra *Faust, Anden Del* til motto for romanen, en subjektiv forklaringsretning, hvor *Meister*-hentydningen var objektiv. I Drachmanns og flere forudgående og følgende generationer af danske forfattere var det en selvfølge at kende Goethes *Faust* og måske kunne dele af den udenad.¹³ Inde i romanen er det særlig Ulf – i en tidlig fase sekunderet af Gerhard – der gør brug af Goethe, nærmere bestemt af *Faust*. Her er det første del af stykket: *Der Tragödie erster Teil* (1808), der holder for.¹⁴ Det er Goethes stormfulde og urolige renæssancefigur med