

# Om indlæggene i Drachmanns ‘Forskrevet –’ (1890)

og om en aflægger

*Af Lars Peter Rømhild*

I romaner i den gamle stil – fra *Don Quixote* med dens noveller til *Wilhelm Meisters Lehrjahre* med dens digte og dens »Bekendtnisse einer schönen Seele«, og videre frem i det 19. århundrede – er der ofte indlagt beretninger og digte. Holger Drachmanns romaner og fortællinger slutter sig til denne tradition; især har han ry for at lægge mange af sine digte mere eller mindre velmotiveret ind i sine romaner.

Det hører til definitionen på indlæg, at de kan fjernes fra hovedteksten/romanen, uden at dennes handlingstråd kommer til synligt at mangle noget; Drachmann har måske også været i tvivl om, hvilke han ville inkludere i *Forskrevet –* (1890), og har atter fjernet et par stykker (optrykt som Tillæg i DSL’s udgave 2000). Men indlæggene i hans store roman har oftest en god forbindelse til de bærende kærlighedshistorier i romanen.

I *Forskr.* er der en rigdom af sådanne indlæg, som de teknisk hedder. Hvis man tæller liberalt, bliver det henved 30. De har ret forskellig status i forhold til hovedhandlingen, alt efter om de er refererede eller citerede, og om de er forhistorier til denne eller frie fantasier eller fiktioner eller digte af Ulf eller Gerhard.

De allerfleste af indlæggene tilskrives enten Ulf eller Gerhard; til enkelte er de i fællesskab ophav – således det skuespil, der refereres og citeres i forbindelse med dets tilblivelse i 2.I.8-10.<sup>1</sup> Det står på flere måder så centralt i romanen, at vi giver det en separat behandling til sidst i indeværende gennemgang.

De øvrige indlæg gennemgår vi nu forholdsvis sporadisk. Vi vil her ikke skelne mellem dem, der er formidlede som skriftstykker (breve eller manuskripter), dem, der er fortalt mundtligt til en (anden) romanperson, og endelig dem, der alene henstår i romanforfatterens gengivelse af en persons forestillingsforløb. En sådan formel inddeling vil i en vis udstrækning, men ikke helt, falde sammen med en grovere substansinddeling – for øvrigt heller ikke selv uden overgangstilfælde – som her foretages. Vi deler da i l.a) beretninger, der meddeler (for)historier om roma-

nens hovedpersoner, l.b) beretninger, der meddeler iagttagne begivenheder og handlinger vedrørende personer, der i øvrigt ikke figurerer i romanen, 2) digte og 3) prosaformede drømme og visioner. I alle tilfælde er spørgsmålet: om og i givet fald hvordan de er relevante for romanens hovedsager. Vi ønsker nemlig at imødegå påstanden om, at Drachmann blot dryssede ældre uvedkommende skrivebordsprodukter ud over sine romaner. Ud fra det bevarede romanmanuskript synes der kun undtagelsesvis at være tale om separattekster, der senere er indføjjet i hovedteksten. Dette udelukker dog ikke, at nogle indlæg *kan* have haft en eksistens forud for og uafhængigt af romanen, men så er de i de mindste ikke føjjet ind ved en improvisation, men planlagt og overvejet.

l.a) Nemtest forsvares relevansen selvsagt af de indlæg, der mere eller mindre samlet giver *forhistorier*. Her er det interessant, at vi ikke får nogen sådan om Gerhard; han er i nogle henseender det ubeskrevne blad, om end der sporadisk gives antydninger om hans barndom og om en tidligere erotisk forbindelse og et illegitimt barn. Anderledes Ulf og Edith. For Ulfs vedkommende er det dog igen skåret ud af den trykkefærdige roman og fordelt på de to næsten samtidige tidsskriftpublikationer: »Den første Kærlighed« og »Der er en Ø i Livet« (nu i Tillæg i DSL-udgaven). På deres oprindelige plads i romanen (1.I.14) fremkom de som den konfession, hvormed Ulf besvarede Gerhards fortrolighed og selvafsløring med »Jeg drømmer«. Ulfs ungdomsbiografi drejer sig om de første faser af hans erotiske erfaring; heri er allerede lagt op til noget af hans senere bohemelev som fortabt søn, men især må man forstå de sarte glimt af hans første kærlighed (pigen, han blev gift med og skilt fra!) som antydninger af hans senere lod som mislykket erotikker. Allerede i sonetten ved det første syn af Edith i Elysium (1.I.5, s.57) gør Ulf en kobling af Edith med den tabte elskede – og med Gretchen i det ofte påberåbte Faust-drama; og i den for Ulfs vedkommende mest afgørende og fortvivlede scene i romanen, hvor han forsøger at voldtage Edith, hedder det (2.III.6, s.561): »Det var hans Ungdomskærlighed, som han greb efter« – et meget sigende stykke psykologi, dvs. hvis man havde læst hans selvbiografiske beretning til Gerhard, hvad den trykte romanteksts læsere i 1890 altså ikke havde!

De havde derimod læst Ulfs brevlige beretning til Gerhard i Paris (1.II.10) om hans håbløse forhold til Edith, endende med den fatale opdagelse af, at hun er »holdt« af grosserer Philip Halvvig. Det er en bredt skildrende og velberegnet retarderende beretning af en af de skelsættende afsløringer i romanhandlingen.

Ediths forhistorie (i København) er fordelt på to stemmer, som begge fortæller til Gerhard. Den første og største del er Halvvijs beretning om, hvorledes han traf og bistod den purunge provinspige, hjalp hende til syerske-arbejde, tabte hende af syne, genfandt hende som tribunesangerinde og blev hendes elsker. Det fortæller han på den højspændte togrejse til Roskilde med Gerhard (1.III.23-24). Lakunen midtvejs i det fortalte forløb udfylder Edith selv i samtale med Gerhard nogle enerverende timer senere (1.III.29): altså hvordan hun blev tribunesangerinde – og hvad hun synes om mændene.

I Halvvijs tog-snak (1.III.23) indgår også i begyndelsen noget om fru Funchs forhistorie, men næppe så samlet, at det tør regnes for et indlæg. Derimod er flere personers »efterhistorie« samlet i den beretning om revolutionsuroen i købstaden, som udgør anden halvdel af Ulfs lange – sidste, i hvert fald i romanen sidste – brev til Gerhard (2.III.11); her begynder udryddelsen af Ediths gamle forbindelser, og Ulfs egen forestående død er tydeliggjort, men hvis man tænker, at vejen så endelig må være fri for Gerhard, finder dette *ikke* bekræftelse i romanen – undtagen som drøm og død!

1.b) De foran nævnte beretninger har selvsagt stærk tilknytning til romanens hovedhandling og elskovstematik. Det har et par fortællinger, som Ulf debiterer med, tilsyneladende slet ikke. Det er iagttagelseshistorier. Først fortæller han (i 1.I.9, s.105 ff.) Gerhard om en kunstners bitre ægteskabshistorie; vi får i romanforløbet aldrig brug for de omhandlede personer selv – men historien om dem er et foregribende skræmmebillede af, hvordan det siden er nær ved at gå Gerhard: Det er kunstnerens uforligelighed med det borgerlige – eller hans ødelæggelse ved det – i ægteskabelig ramme.

Så fortæller Ulf en rejseerindring fra sin ungdom til Gerhard, fru Funch og Annette (1.I.12, s.126-29): Han så, hvordan en ung pige måtte droppe sin fattige håndværkerkæreste til fordel for en økonomisk håbefuld kræmmer. Det er, inden Ulf – og læseren – kender Ediths afhængighed af grosserer Halvvig, men tematikkens relevans turde være synlig. Endnu klarere bliver det i Ulfs efterfølgende digtudformning af episoden: »Agnes vom Graben« (s.129 f.), en episk-dramatisk ballade i folkelig – sentimental? – smag. Den forklaring, som Ulf bagefter giver Gerhard, rejser netop spørgsmålet om det traditionelle, evt. kollektive, folkelige og det individuelle forfatterskab – relevant for Gerhards senere drøm om at overbygge kulturkløften med kvalitetsproduktion for tribunen.

2) Hermed har vi allerede taget fat på *digtene*. Af dem er der ikke mindre end femten stykker. Det sidste er – ligesom skuespillet – en urtekst af Ulf, der er suppleret af Gerhard. Af de øvrige skyldes syv Ulf og seks Gerhard, medens Overgaard tegner sig for ét digt.

Overgaard er med den første gang i Elysium, hvor de tre mænd med vers indbyder Edith og to med-sangerinder til Nachspiel hos traktør Lind. Deres tre sonetter (1.I.5, s.57-59) udgør en smuk trinfølge. Ulf begynder med det dybest bevægede, der ender med en fortvivlet-munter kynisme à la Heine. Gerhard dementerer kynismen i sin elegante opfølgning; den beholder Ulfs rim og demonstrerer for så vidt, at grafikeren ikke savner versifikatorisk håndlag – eller chevalereske følelser, hvis ord rigtignok først indløses meget senere. Overgaard producerer endelig en vittig coda, der indeholder den konkrete invitation.

Digttrilogien opstår som en art improvisation. Tilsvarende gælder for de fleste af romanens indlagte digte, hvis tilblivelse fortæller, før de hid sættes. Men færre af romanens digte fremtræder i lighed med sonetterne som *lejlighedsdigte* i snæver forstand, som helt situationsbundne. Som et sådant kan man vel anføre Ulfs improvisation »Inat er jeg det Skabtes Herre« under hjemturen af juninat-udflugten (1.II.2, s.163) med dets øjebliksstemning af overmodig kådhed, fortvivlelse og forsonlighed; det er karakteristisk for Ulfs væsen, langthen vel også for hans skæbnevej i den samlede romanhandling. Som Ulfs lejlighedsdigte er personlige, er også hans drikkeviser »Bourgogne« det; han fremfører den med akkompagnatører i »Invalidehotellet« (2.I.4, s.412 f.), hvor både fremførelsen og de i romantypografien hidsatte noder markerer, at her nok er selskab, men ikke improvisation. Drikkevisen, hvis stævnmøde med vin-djævelen genkalder både Don Juan og Faust, udmunder i forelskelse og moderation. Det ligner ikke just den kort forinden celebrerede Bellman, men det viser, at sangeren er dødsmerket, og det forbereder hans bekendelser til Gerhard (i næste kapitel) om hans fortvivlede, brændende forelskelse i Edith. Hun er tabt for ham og borte, men han er nu hos hendes – tror han – forældre.

Over for lejligheds- og selskabsdigtene kan man opstille romanens øvrige digt-indlæg i to grupper. Den ene er vi-præget, relativt udadvendt, og kan kaldes *programdigte*. Den anden er jeg-præget og kan få betegnelsen *konfessioner*. Igen med et forbehold: i dybden er alle romanens digte bekendelser og betoelser, konfessioner. Men altså – det er vor længst muligt fastholdte påstand – bekendelser af Ulf henholdsvis Gerhard, ikke af Drachmann på tværs af dem.

Med programdigtene tales der – ofte oppositionelt – om tiden; de er med til at tegne tidsromanen. De andre er suk og sang af de to tilbedere, replikker i kærlighedsromanen.

Udadvendt tidsdigt og konfession på én gang er Ulfs »Treuga Dei«, det forreste digt i romanen (1.I.2, s.28 f.) og det, hvorefter den oprindelig skulle have haft titel. Det digtes i kafeen, hvor Overgaard netop har introduceret den hjemkomne Gerhard til det generations- og parti-delte klientel. Ulf gør sin entré, oprevet og halvhysterisk; han tegner sig i digtet som den desperate skønhedsdyrker, der er offer for tidens blodige fejde; men han taler også for andre i en elskovs- og skønhedsfattig tid, og han appellerer til »Klærk og Kriger, Store, Smaa« om at stille sig bag kravet om våbenfred. Digtet er ikke uden humor eller selvironi (»Jeg var mindre stor end lang«), ligesom det middelalderlige kostume og i hvert fald dets titelbegreb er at tage med lidt distance. Men dets adresse til samtidssituationen er alvorlig nok. Man bemærker, at her ikke er tale om at stille sig på oppositionens side, dvs. Venstres – hvis repræsentanter Ulf dog placerer sig hos i kafeen; Ulf klager i digtet ikke over eller imod magten, men jamrer over politiseringsstriden: han er ikke anti-Højre, men anti-politisk.

Opposition kommer derimod til orde i to program- og provokationsdigte midt i værket. Det første skyldes Gerhard, som forsøger at gøre den fraværende Ulf kunsten efter med improvisations-skrivning. Digtets overskrift er »Vi vil luften ud« (1.III.19, s.319). Tidspunktet for, at Gerhard tager til orde for forandring og udluftning, er for så vidt godt nok – morgenen efter hans skandaleoptræden ved svigerfaderens middag. Det føles dog lidt kunstigt, at han denne morgen fuld af dramatiske beslutninger vil lade sig bestorme af to (!) bladredaktører fra Venstre, som nu vil have noget med hans navn under. Overgaard får prosaskitsen »Jeg drømmer« (hvorom senere), mens det er Nøragers blad, der bringer det nyskrevne digt. Forfatterens, altså Gerhards, opbruds- og forandringslyst er ægte nok, om end digtet næppe har stor æstetisk værdi.

Så er der mere at beundre i »det Nøragerske Organ« ved en langt senere lejlighed, da man kan læse det af Ulf signerede digt »Vi vil Guder!« i spalterne (2.III.8, s.567-69). Året er 1890, og Gerhard læser det som en hilsen fra Ulf, nu dødsens patient hos sin søster Edith i hendes onkels og tantes købstad – medens Gerhard har haft definitiv fiasko med et »lille moderne Teaterstykke«. I dobbelt forstand er det således ord fra dybet – men mærkeligt fulde af munterhed og anråbelse af en ny-gammel dionysisk gude- og helteslægt: »lattermilde Guder / med den epheu-kranste

Lok«. Dette er billedbogen, Edith blader i for den dødsmærkede digter, men det er også et program. Måske synes vi snarere, at digtet varsler det svenske nitital end den danske halvfemserdigting: »vi vil atter Aander, Feer / i en billed-broget Flok«. Det er ikke en klerikal restauration, men en hyldest til Afrodite og Dionysos: »Gaa tilside, sorte Præster / med jert sorte Hjærnespind!«. Det er den klassiske drøm, rejst endnu en gang på gravens rand: græciteten *als Erzieher* – og befrier?

Romanens sidste program- og opmaningsdigt med begyndelsesordene »Op, alle Mand!« (2.III.12, s.592 f.) er placeret inde i Gerhards afsluttende visionsdrøm om angrebet på København. Det synges af Edith og Gerhard, lige før de dræbes af en granat. Den første strofe er digtet af Ulf som »Begyndelsen til Krigssang« (2.III.10, s.576), han har efterladt til Gerhard. Denne har da digtet resten, dvs. strofe 2-4, der udfolder Ulfs anslag om »vort Sprog, vor Jord, vort Liv!«. Det er således en patriotisk sang, der ligesom den drømte situation omkring den skal markere den nationale enhed, der »kvæler Kævl og Kiv«. Det er for så vidt det positive komplement til Ulfs klage over spliden i »Treuga Dei« (og til hans oplevelse af revolutionen i købstaden). Det er en enhed efter Højres ideal, men det er altså i drømmens og dødens tegn. Og fremførelsessituationen med Gerhard og Edith, der synger og dør, men aldrig forinden ret fik hinanden, giver en særlig accent til det gentagne omkvæd: »men faldt et Folk i Kærlighed, / staar Folket op paany!«.

I moderne øren er digtet sikkert blandt de værste af Drachmanns *schwungfulde* fædrelandssange, men digteren må have følt det anderledes, da han anbragte det som (næsten) slutsten i romanen, og det greb flere anmeldere dengang. Man kan i hvert fald sige, at det samler flere person- og tema-tråde i bogen, og spørgsmålet om dets ideologiske troværdighed må ses i lyset af, at det er indsat i en drøm om det umulige. Til dette hører også den traditionsrige forestilling, som hele romanen baserer sig på, at den store kærlighed er umulig, eller rettere: at den store kærlighed og døden er ét. Det plejer der ikke at stå i fædrelandssange eller andre programdigte.

Vi har endnu tilbage at se på »konfessionerne« blandt de indlagte digte. Med forbehold for de lag af konfession, der også fandtes i programdigtene, tydeligst i »Treuga Dei«, drejer det sig om fem digte, nemlig først Ulfs opstemte »Juninat« tidligt i romanen og derpå fire sene, nedstemte digte af Gerhard, der er samlet i et kapitel.

»Juninat« (1.II.1, s.152-54) er det digt, som Ulf oplæser for sin følgesvend Skyggen *forud for* den animerede natlige køretur med Edith,

Natalie og den improviseret indbudte Gerhard. Det er da ikke en skildring af denne tur, men et dityrambisk stemningsudbrud som forberedelse. Digtet er i frie vers à la Goethe og vel især Heine – og med en diktion, der næsten foregriber Johs. V. Jensens lidt senere prosadigte («Ved Frokosten» m.fl.). Det er en beruset digters tiljubling af den lyse juninats skønhed og frihed. Jubelen sammenlignes med nattergalens elskovssang, og det træffer centrum af romanen, at Ulf ender med at lade elskoven flyde over i et dødsønske, samtidig med at han siger navnet: »Kom, Edith! lad os dø – / siden det er umuligt at leve!«. Skyggen har god grund til mistænksomt at spørge vennen: »Hvem er den Edith?».

Gerhards fire digte (i 2.II.13) bliver til i hans triste og slidsomme vinter, efter at han selvforskyldt har tabt Edith, i hvert fald af syne, hvad der en tid bragte ham på sammenbruddets rand. Digtene repræsenterer nu en mere stabiliseret tilstand af resignation, sorg og erindring. Det er første gang, vi ser den versproducerende Gerhard som intimyriker. I deres rækkefølge repræsenterer digtene måske hans livs- og kærlighedshistorie, i hvert fald hvis det første, korte og dunkle »Bægret« handler om hans begær efter en ikke uberørt kvinde og hans fastholdte erindring. De to næste digte er romancer, hvor metaforikken eller symbolikken er udfoldet i forløb. »Den raske Ungdom« er en fantasi om ham selv, i ungdomsårene en erotisk erobrer og bortkaster, nu tilbage og adskilt fra en kvinde: »og hun var bleg, og han var graa«; han vover et ungdommeligt spring over det vand, der skiller dem, men drukner undervejs til hendes kys. »Den høje Hest« begynder med billedet af en ung, flot erobrer – denne gang i middelalderlig eller renæssance-kostume på den høje hest; sidste strofe klipper over til nusituationens ensomhed og resignation: »Kom, Ydmyghed, Du stille Ven« – nu er der kun os to! Komplementet hertil giver det sidste digt: »Den snevre Kreds«. Fra vinduet i sit tagkammer har Gerhard kigget ud over den store by i mørkningen. Men i sit lille lampeskær, »ind ad Hjærtets Rude«, ser han et vidt rum af minder, der lyser og fylder. Den positivitet, der er eller kommer tilbage efter tabet, er en rent indre. Digtene er små, sentimentale udbrud, og som sådanne er de utvivlsomt også ment til vidne om, hvad Gerhard gemmer bag det jernhårde arbejde for at afvikle forskrivningen og overleve kærlighedstab. Men det er nok de indlæg i romanen, man mest kan mistænke for at være hentet ud af Drachmanns egen skrivebordsskuffe. De ligner ikke den faste eller frontale Gerhard. Men så er sagen vel også, at Gerhard nu er under betydelig opblødning.

3) Gerhard bliver som Ulf en digter og drømmer. Som drømmer har han nok mere vægt end som digter. Vi vender os til de drømme – »Visioner og Syner«, som undertitlen lyder på Drachmanns bog *Den hellige Ild* (1899) – som de to hovedpersoner i *Forskr.* tilskrives.

Den første bliver skrevet ned af drømmeren selv; der er Gerhards pro-sastykke »Jeg drømmer«, som han læser højt for Ulf (1.I.13, s.133-43), illustrerer, lader publicere (1.III.18, s.317 – jf. 2.I.6, s.427). Der hentydes oftere til drømmen, drømmeteksten og raderingerne, bl.a. i Gerhards mærkelige opvågningsdrøm i Ediths gemak (1.III.30, s.374). Og den bliver udgangspunkt for et drømmeforløb til slut (2.III.12, s.583-85), som vi vender tilbage til. »Jeg drømmer« er den eneste af romanens drømme og visioner, der præsenteres som et skriftstykke eller overhovedet som kommunikeret af den drømmende. De øvrige er bevidsthedsforløb, som kun romanforfatteren kender. I de fleste faktiske drømme – og dagdrømme med – er drømmeren jo selv en (hoved)aktør: i drømmerens egen gengivelse derfor »jeg« – således i »Jeg drømmer«. I referat eller dækket direkte tale bliver det »han«: således i de tre senere drømmeforløb. Drømmeren oplever samtidighed, nu; derfor bruges præsens – i de to sidste drømmeforløb mindre markant, fordi den forudgående vågentilværelse også er fortalt i præsens.

Gerhards nedskrevne »Jeg drømmer« tager Ulf først for en udspekuleret allegori, men Gerhard oplyser ham om, at der er tale om en faktisk drøm – en afsløring, der svarer til, måske svarer på, Ulfs afsløring for Gerhard i det foregående kapitel af, at »Agnes vom Graben« ikke er oversættelse af en anonym *Bänkelsängerlied*, men hans – Ulfs – originale digtning. Tingene kommer indefra og på første hånd. Ulfs mistanke til »Jeg drømmer« kan bl.a. bero på, at drømmen udspilles i en ret traditionel eventyrverden (om end vagt lokaliseret i retning af det sydtyske, og forsynet med nogle overraskende moderniteter som Wagnersk musik). Hovedpersonerne hedder Henrik (nemlig Gerhard) og Margarita, næsten som i *Faust*, og deres kærlighedshistorie ender også skrækkeligt – dog ikke fordi Margarita er en fattig pige: hun er tværtimod kongedatter; men Henrik er dobbeltgænger til prinsessens legitime forlovede og bliver prinsessens brudgom, uforskyldt, men hjerteligt begæret. Derpå følger skrækkelig opdagelse og den legitime Henriks afstraffelse af usurpator Henrik og prinsessen. Der er flere handlingsomslag, men enden er, at de skal ad en smal – afbrudt? – bro over en afgrundsdyb flod i mørket. Margarita trækker ham fremad – over eller i afgrunden – »indtil jeg aandeløs styrter med det Skrig: Margarita! slip mig! / Og med det Skrig vaagner



jeg...« (s.143). Forløbet har visse overbevisende drømmetræk, således slutningens fald og opvågningen, men især vil det forekomme romanlæseren, at det opviser nogle af bogens store temaer: dobbeltgængerens, jf. Gerhard og Ulf, og deres rivalisering; erkendelsen af trods »hendes« sympati ikke at være den retmæssige, jf. Halvvig, afsløringen, udjagelsen; sammenfletningen af kærligheden og døden; og endelig – måske – angsten for det kvindelige begær.

De øvrige tre drømme kommer i værkets sidste Bog. De to fortsætter det farlige elskovens flugt- og flyvetema, den dødelige himmelflugt tilbudt af den elskede:

Ulf sidder ud på den fatale nat efter premiere-fiaskoen fuld og hallucineret på trappen foran Ediths havehus; han gentager her (2.III.6, s.555) en strofe af sit gamle digt »Agnes vom Graben«; men nu kommer han fra logi hos Skyggen og fra en tydeligt poesiproduktiv tilstand (s.557), hvor han har følt sig omfavnet og tiltalt af »en hvid Skikkelse« – Gretchen? Edith? en glædespige? i hvert fald en elskovsfuld »Skærtorsdagsnattens unge Heks«. Hendes lange monolog går ud på, at Ulf og hun begge er udstødte af kirke og samfund; hun kender kun én religion, elskovens, hun, den unge heks, er ikke i nogen djævels (eller Mephistopheles'?) vold, skal ikke til Bloksbjerg, men op i rummet at favnes – hvis han vil med – af Ulf: »Kom! kys mig! – og føl den eneste Friheds Lykke: at dø! – – – « (s.558). Der går en zigzaglinje herfra, af angst, jalousi, aggression, til Ulfs indtrængen hos Edith og hans voldtægtsforsøg, som hun myndigt bremser. Her er hans kortslutning til mindet om hans tabte første elskede og til dødsbilledet af Gretchen – en sort, fortvivlet, håbløs erotik.

Et nøjagtigt modstykke hertil, eksklusive slutningen, er Gerhards næstsidste drøm (2.III.12, s.583-85). Også den fremkommer af en digterisk tilstand, »en underlig halvdrømmende Dvale, som hans Læge spøgende plejer af kalde hans 'clairvoyante' Tilstand«. Gerhard går tilbage til en situation i »Jeg drømmer«: Han og hun venter foran døren til brudegemakket. Men nu er hun Edith, ikke Margarita, og de har deres nuværende omstændigheder og prøvelser med sig. Dem opremser Gerhard for hende i en lang resignerende tale, der er bevæget af forestillingen om, at »Lykken er ikke Besiddelsen men Længslen« (s.584), men som udmunder i, at Ulfs skygge spærrer døren til brudekammeret for ham. Edith spørger »med en sælsom Stemme«, om det kan passe med den forhindring, og så åbner hun døren – til et stort mørke, hvori »hun svinder mere og mere«.

Disse to drømmeforløb, Ulfs og Gerhards, er poetiske højdepunkter i

romanen, den trodsige og den vemodige kalden. De er klart tilordnet to forskellige mandskarakterer i to vidt forskellige situationer, men synes begge at udmunde i umulighed, i en art Eros-Thanatos. En alt for håndfast udlægning af deres visionære poesi vil man dog vare sig for.

En sådan risiko løber man næppe ved Gerhards påfølgende, sidste drøm, der også slutter romanen. Det er den, der inkluderer fædrelands-sangen »Op, alle Mand!«. Rædselsdrømmen om Københavns nye bombardement og den fjendtlige belejring har afgjort træk af en hårdslående, suggestiv realisme; men det er også en ønskedrøm: om parti- og klassestridens ophør (endda om rivaliseringens – von Norden er med), kort sagt om den fælles offerbevidsthed, når landet trues på livet; den folkelige eller dog folkeligt adresserede, fælles sangkunst af Ulf & Gerhard og Edith; Gerhards og Ediths forening – i døden, der i denne bog og den lange tradition bog den er den højeste elskovs indebyrd.

Fra dette punkt er der ingen opvågning af drømmen, ingen fortsættelse af romanen.

— — —

De(t) omfangsrigeste indlæg i *Forskr.* er Ulfs og Gerhards middelalderdrama, der dels fremtræder i referat (inkl. et tilløb, som Ulf har ført i penen), dels i citat. Det fylder størstedelen af 2.I.8-10. Forud for det står (s.438-40) Ulfs aforistiske skrift om dramaturgien. (Gerhards senere brev til Ulf med rapport om prøvearbejdet på teatret hører emnemæssigt sammen hermed, men tilhører dog romanens primære handlingsplan og kan derfor ikke på samme måde have status som indlæg.) Disse tekster er vigtige i værkets karakter af teaterroman.<sup>2</sup> De har overhovedet tæt sammenhæng med digterens interesse for teateret og for dramaproduktion, hvorom et par bemærkninger til at begynde med.

I et koncept til en udtalelse i sin hidsige strid med Det Kgl. Teaters direktør Fallesen, eller i hvert fald en (utrykt) tekst foranlediget af denne strid, som Poul Herning har citeret,<sup>3</sup> røber digteren således i 1889, at han i sit store konglomerat af en kommende bog, dvs. det, der blev til *Forskr.*, havde tænkt sig at inkorporere hele skuespillet *Tusind og en Nat*. I stedet blev dette trykt som selvstændig titel i 1890. Digerens forbitrelse mod Fallesen og teatercensur Bøgh skyldtes, at skuespillene *Esther* (trykt i *To dramatiske Digte*, 1889) og bemeldte *Tusind og en Nat* ikke var blevet antaget til opførelse. Det første værk er Drachmanns tredje bearbejdelse af et sagnstof, nu henlagt til den hollandske kyst; skuespilteks-

ten er vitterligt meget ubekvem i dramaturgisk henseende, så interessant den ellers i flere andre henseender kan forekomme. *Tusind og en Nat* er derimod så koncentreret i konflikt, spænding og løsning, at det godt kunne være antaget; det blev faktisk spillet på Dagmar-teatret i begyndelsen af 1892.

Begge stykker har i figuropstilling og visse motiver en klar berøring med *Forskr.* I stykket om de nederlandske kirkebyggere, *Esther*, er makkerparret Kurt og Gotfred Springforbi således en art fortegnelse til Gerhard og Ulf: den seriøst grublende kunstner og den gudsforgæede boHEME, den sidste dog uden Ulfs desperation. Kurt er delt – også erotisk – mellem det magtfulde materialistiske borgerskab og den drømte undine med de grå øjne, hende, der er den store kærligheds og dødens kvinde. I *Tusind og en Nat* rykker vi frem til en mandlig rivalisering om en *out-cast*-pige, en Edith i orientalsk kostume. Denne Suleïma står mellem Kalfiffen Harun al Raschid, der har reddet hende og fået hendes første kærlighed, og den kække, for tiden fattige Osman, der får hendes anden kærlighed; Osman er til at begynde med en helt, siden en ydmyget nar. Opstillingen er ligesom Edith mellem Halvvig og Ulf/Gerhard i romanen.

Det drama, som Drachmann i stedet indsatte i romanen, i dels refereret og dels citeret form, placerer han hverken i nederlandsk kunstner/håndværkermiljø og sagnmiljø eller i en *1001 Nat*-eventyrverden, men i en dansk folkeviseverden. Stykket har for så vidt ikke mindre afstand til den københavnske og provinsielle samtidsverden i *Forskr.* Men skuespillets personkonstellation og konflikt gennemspiller de centrale motiver i romanen mere fuldstændigt end både *Esther*, der må være konciperet samtidig med, at projektet med *Forskr.* kom i gang igen, og *Tusind og en Nat*, som digteren altså først synes at have tænkt anbragt i romanen, men derpå lod trykke separat i 1890.

Det folkevisedrama, der blev indlagt i romanen, og den ret refererende form, hvori Drachmann valgte at præsentere Ulfs og Gerhards skuespil, fylder ganske vist mere end noget andet indlæg i *Forskr.*, men dog meget mindre end det tidligere påtænkte. Overhovedet er Drachmanns ændringer af sine planer, så vidt vi kender dem, til fordel for den færdige roman. Endelig lå det senmiddelalderlige og folkeviseprægede *décor* som fiktionsverden sikkert digteren nærmere end det orientalske eventyr (trods Oehlenschläger). Det har ofte plads i hans lyrik, lejlighedsvis også i andre genrer. Størst lighed med det skitserede drama af Ulf og Gerhard i romanen har hans sene drama *Gurre* (1900), også med en voldsom jalousi-

handling, men simplet bygget ud fra det kendte folkevisestof om Valdemar og Tove.

Ulfs dramaskitse begynder med nogle folkevisestrofer – autentiske, fra »Stolt Elselille« (DgF 220 A, strofe 1-6 og 15, idet navnet »Iffuer« dog er udskiftet med »Hagen«, måske en Nibelungen- eller Wagner-association).<sup>4</sup> Det er kun et anslag; historien er anderledes hos Ulf. Og handlingsgangen smykkes videre frem i II og III akt, som især er Gerhards arbejde, med vers og sange, ofte i den Christian Wintherske nibelungenstrofe.

Figuropstillingen og personkonflikterne handler om forelskelse, mere eller mindre voldelig elskov og bitter rivalisering ved det umoralske dannerhof. I centrum står jomfru Else, dronningens bedste terne. Hofnarren er håbløst forelsket i hende, men hun sværmer for den kække ridder Hagen, der imidlertid er dronningens elsker. Ærkeskurken, en sand teater-skurk, er kongen – ved Gerhards audiens angående stykket hos teaterchefen forudsætter denne »Studier efter Shakspeare« deri (2.II.2, s.467), og kongen kan virkelig minde om Claudius, ligesom jomfru Else i en vanvidsscene genkalder Ophelia, begge fra *Hamlet*.

Kongen disponerer selvsagt over jomfru Else, som han i et lune lader gribe og tager med vold. Hagen har forgæves søgt efter hende, men indhentes af *man-eater*-dronningen. Narren gemmer sig og tåler, men benytter en senere lejlighed til at befri jomfru Else. Hagen foranstalter en opstand, han dropper dronningen og dræber kongen. Jomfru Else får sin Hagen, og de drager på pilgrimsfærd sammen med den tredje i bundtet, den stakkels nar, der må trøste sig og sin status med, at Hagen præsenterer sig selv som »Kærlighedens Nar«.

Ulfs friskfyragtige tilløb, nogle muligt virkningsfulde episoder og et par kønne strofer kan næppe friholde læseren fra en fornemmelse af litterær-dramatisk kitsch. Noget anderledes tager stykket sig ud, hvis man ser det som spejlinger og fantasier af Ulf og Gerhard. De er begge forelskede i Edith som Narren og Hagen i jomfru Else. Hagen er kommet i kløerne på en sexbegærlig herskerinde, jf. Gerhard og Annette. Narren har mest af Ulfs skæbne, Hagen tænkes især som Gerhards drøm; men begge forfatterne har vel kunnet tænke den ydmygede og tabende såvel som den sejrende elsker som egen mulighed.

Den mindst interessante er på en måde jomfru Else – hun er offeret og den hengivne, som de andre kredser om; det er en meget partiel, man kan næsten sige naiv drøm om Edith, der i en vis analogi er en underklasseepige. Mest interessant at tolke er kongen. Han svarer til Halvvig (særlig i

Ulfs skinsyge forestilling?) som den, der *har* og råder over pigen, som de andre vil elske. Han svarer til Kaliban-Svanning ved sin voldelige seksualitet. Men han har mere af magten og måske faderen i sin figur. At han lader dronningen more sig med Hagen, er en meget grov udgave af troubadour-forhold; snarere ligner det Brynjulfsen senior (den gamle satyr) i hans relation til steddatteren Annette – i hvert fald Ulfs hadefulde forestilling om sin far.

At dramafigurerne er ret skabelonagtige, bliver en fordel, når vi skal forstå, hvorledes de til dels forrådes af skuespillerne i teateropsætningen (2.II.14-15). Men det er især en fordel, når vi skal udfylde dem og deres konstellationer og konflikter med det psykologiske stof fra romanhandlingen.

---

Fra indlæggene i *Forskr.* springer vi til romanens forhold til en aflægger. Fra et strukturelt-æstetisk spørgsmål til et mere litteraturhistorisk, der dog her stilles med særligt hensyn til romanverden, personer og plot.

Fra ét synspunkt indskriver Drachmanns roman fra 1890 sig i en lang række af moderne krise- og kunstnerromaner på tydelig, men ikke totalt selvbiografisk basis. Om *Forskr.* i dette perspektiv har spillet en rolle for den ene eller anden efterfølger, kunne fortjene undersøgelse. Her skal blot nævnes ét tilfælde, som er velkendt:<sup>5</sup> Tom Kristensens roman *Hærværk* (1930); det fortjener at ses med prioritering af Drachmanns værk.

Som danskstuderende havde Tom Kristensen skrevet speciale om Drachmann, og han har da også siden vedstået, at *Forskr.* var den nærmeste forgænger for *Hærværk*, idet han dog sagde, at den figur, der i hans roman svarer til Ulf Brynjulfsen, den stolte og forhutlede digter Steffensen, ikke var en udspaltning af ham selv, sådan som Drachmanns bohemeskikkelse af *sin* digter.<sup>6</sup>

Begge romaner er i en vis udstrækning tidsskildringer; de rummer genkendelige offentlige modeller og hentydninger til den nærmeste fortids historiske begivenheder. Måske kan man videre sige, at Dagbladets redaktion og Bar des Artistes hos Kristensen udgør en vis analogi til Det kgl. Teater og Elysium hos Drachmann. I begge romaner er hovedpersonen gennem sit ægteskab knyttet til det højere bourgeoisie og bryder på en skandaløs måde ud af det. Ole Jastraus »projekt« i *Hærværk* er en alkoholisk selvdestruktion; noget lignende gælder ikke Henrik Gerhard, knap nok Ulf, der er dionysiker af en anden art.

Derimod har det Drachmannske makkerpar med deres digteriske og erotiske aspirationer – og forhindringen for sidstnævnte – nok afsat spor i Tom Kristensens roman om Jastrau og Steffensen, den udtørrede og den eruptivt geniale (et par ypperlige digte af Steffensen figurerer som indlæg). De er begge tiltrukket af den proletariske, i dette tilfælde kødelige og lidet begavede, pige Anna Marie; de er forhindret i at etablere eller genetablere et intimt forhold til hende, og dette skyldes Steffensens fader, storborgeren H.C. Stefani. Han har hugget hende fra sønnen og påført hende en syfilis. Dette er naturligvis en anden historie end den om den ædle Edith, som Ulf i sidste instans afskæres fra at få, da det viser sig, at hans fader også har avlet hende. Man behøver dog ikke at være freudiansk troende for at se den samme fatalitet med en fadertyran, der ødelægger sønnens kærlighedsmål i begge tilfælde.

Begge romaner kan siges at betjene sig af flere melodramatiske konstruktioner og elementer – oven i »familjehistorien« har Drachmann jo både mord og brand, eller i hvert fald voldtægtsforsøg, drab og (fantaseret) bombekrig, mens Kristensen nøjedes med en ildebrand, der et øjeblik ser ud som en mordbrand, men viser sig at være den store gevinst i forsikringslotteriet.

Imidlertid er *Hærværk* nok en roman om skribentmæssige, ægteskabelige og erotiske trakasserier, men ikke egentlig en kærlighedsroman som Drachmanns. Den er heller ikke som Drachmanns tragisk, dels fordi dens ledefigur er et skvat, dels fordi der uddeles redningsbælter til slut. Begge romaner markerer sig som skrevet af en lyriker derved, at mange passager i dem hæver sig til beåndet poesi. I *Forskr.* bliver man høj af erotisk betagelse, i *Hærværk* af alkohol, især whisky, i begge bøger suggereret i en visionær prosa.

## Noter

1. Vi noterer placeringen i værket med tal på bind, »bog« og kapitel. Således betyder 2.I.8-10: bind 2, Første Bog (romertallet) og heri kapp. 8-10. Denne disponering findes i førsteudgaven (1890) og dens nylige genudgivelse i DSL's serie *Danske Klassikere* (2000); fra sidstnævnte stammer de sidetal, vi oftest supplerer med, fx 1.I.5, s.57 f. De mellemliggende udgaver, såvel separate som dem, der er inkluderet i Drachmanns samlede eller udvalgte værker, er i ét bind, så at det, vi noterer som 2.I henholdsvis 2.II og 2.III, i stedet hedder Fjerde, Femte og Sjette Bog. Det er i øvrigt næppe problematisk at bruge disse udgaver; dog bemærkes, at de i en vis udstrækning har ændret anførelsesmarke-

- ringer (citationstegn, afsluttende tankestreg) i forhold til Drachmanns oprindelige system i 1890.
2. Om dette og andre aspekter af romanen står en del i efterskriften til DSL-udgaven.
  3. Citeret i Poul Herrings: *Drachmanniana* (maskinskrevet, 1946) på Det Kgl. Bibliotek.
  4. Drachmann viste ned gennem 1880erne megen interesse for folkeminder, som det bl.a. bevidnes af *Der var en Gang* og *Troldtøj* (1890) samt af hans korrespondance med Evald Tang Kristensen. Bind IV af *DgF*, med »Stolt Elselille«, var udkommet 1883.
  5. Se fx Bo Hakon Jørgensens bidrag om *Forskr.* i Povl Schmidt og Ulrik Lehmann (red.): *Læsninger i dansk litteratur, Andet bind, 1820-1900* (1998), s.281, eller Jørgen Breitenstein: *Tom Kristensens udvikling* (1978), s.107-09.
  6. Tom Kristensens artikel »Derfor skrev jeg Hærværk« fra BT 7. november 1964, se optrykket i Aage Jørgensen: *Omkring Hærværk*, (1969), især s.159.