

Drachmann og socialismen

Af LEIF LUDWIG ALBERTSEN

Holger Drachmanns fuserastiske holdning til politik er almindelig kendt. Hans ytringer rækker fra socialistdigte i begyndelsen i 1870-erne, skrevet under pseudonymet Mark Cole, der kan være et anagram for Karl Marx, og frem til en versificeret reklametekst for et cigarmærke. Ind imellem svulmer en litterær produktion, sprængfyldt af uborgerlig elskov og borgerlig nationalfølelse, friskfyragtig og sentimental, et enfant terribles inkonsekvente eskapader.

Man plejer derfor at betragte Drachmann kronologisk, som et dynamisk menneske, hvis livsaldre afgrænses af dialektiske brud.

Efter Valdemar Vedels mere litteraturanalytiske studie fra 1909 er bøgerne om Drachmann blevet mere og mere biografiske sammenkædninger af skandaløse detaljer, registreret med positivistisk grundighed. Mest omfangsrige er Rubows trebindsværk (1940ff.) og Ursins tobindsværk (1953), men de omgives af en bræmme af mere beskedne værker og foregribes allerede af Vilh. Andersens undersøgelser.

Karakteristisk for denne meget traditionelle form for litteraturvidenskab er en bog som Poul Herrings *Drachmann-Studie* fra 1937, der med omhu afvejer erotiske småproblemer, og Lauritz Niensens undersøgelse fra 1942, der fremhæver, hvorledes forfatterens selvoptagetthed og godhjertethed måtte føre til overfladiskhed. Om Drachmanns fædrelandsfølelse noterer Nielsen ikke uden grund (s. 154): *Hvad det egentlig er, han har villet, bliver man ikke klar over.*

Nærværende artikel tør ikke love at bringe noget endegyldigt svar herpå, men mener dog at kunne pege på en vis sammenhæng i Drachmanns anskuelser henover livsaldrene, herunder i hans holdning til den af den unge digter med flammeiver dyrkede socialisme.

Paul V. Rubow har (i *Holger Drachmanns Ungdom* (1940) s. 45) mindet om, at den unge digters radikalinski-manerer kostede ham køberne til hans malerier, men betragter vel snarest dette som et utilsigtet ulykkestilfælde for så vidt, som han overskriver afsnittet i bogen *De første, usikre Sange*. Større indføling viser Ursin, der lader sit kapitel *Sturm und Drang* slutte med overgangen til socialismen og i det følgende ana-

lyserer Drachmanns arbejde i politik, hans erhvervede kendskab til underklassen, hans deltagelse i bl. a. vælgermøder, kulminerende i det problematiske dictum under et offentligt møde med Christen Berg (Ursin I s. 58): *Mit Program er dette: Nyd Øjeblikket.*

At sige sligt på et vælgermøde uden at have til hensigt at sabotere det med æstetisk ironi tyder på en så altoverskyggende kærlighed til den spontane effekt, at enhver tillid til en blot temporær principfasthed endsige partidisciplin hos en sådan sanger må bortfalde. Digtere gør ofte mere skade end gavn i partipolitik, og det imponerer, at Christen Berg ifølge anekdoten har haft situationsfornemmelse nok til at gribe bemærkningen op og omforme den i konstruktiv retning. (: *Nyt Øjeblikket*).

Med større held end i sådanne øjebliksbemærkninger har Drachmann imidlertid skitseret sin mening om fremtiden og vejen til fremtiden ved hjælp af utopier. På et punkt, hvor han har vanskeligere ved at være spontan, nemlig ved udformningen af sine værker, herunder deres slutning, viser det sig, at han tenderer mod bestemte typer af fremtidsvisioner og samtidig skildrer sig selv som den, der ikke formår at have del i dette nye. Bag et slør af pseudonymer og roller fremstår en elegiker, der føler personlig afmagt, hvad angår viden om den politiske udviklings væsen, og kompenserer med vildt æstetiske revolutionsskitser for dog at udtrykke sin følte solidaritet med dette nybrud. Drachmann synes at have vidst, at han i en revolutionær situation uhjælpeligt ville stå på det gamles side, som han netop ikke holdt af, og revner derfor åndeligt talt i sit forsøg på at holde sammen på sine kærligheder.

Den psykologisk mest indfølelse skildring af det utopiserende digterhjertes problematik blev allerede givet af Georg Brandes i to artikler fra 1883 og 1896 (Samlede Skrifter III (1900) s. 73–118). Drachmanns revolutionære oprørsånd, hans frihedskærlighed er ifølge Brandes et løsen iblandt flere, en af de mange dekorative poetiske muligheder. Således veksler digterens kåde og vitale epoker med overanstrengte og konservative, selvbevidste med selvransagende, internationale med nationale. Denne folkets ven hengiver sig på folkelig vis til naiv romantik, ja til romantisk tilbudelse af naiviteten, til vrængen ad alskens grå teori.

Drachmann er for sanguinsk til at tage videnskaben alvorligt; han vil hellere beruse folket end belære det (Brandes *ibid.* s. 109). Således bliver hans politiske effekt af tvivlsom art:

Mandigere vilde det være at sige til det arbejdende Folk: Kom til os! vi véd vel langtfra nok, men dog mere end I, og vi vil rive Eder ud af Uvidenheden! Vi vil Eders Bedste og vi kender det; vi véd Besked om Maalet og de nærmeste Midler; vi er Mænd og vi vil føre Eder! – Men til at tale saadan udfordres Tro, Tro paa sig selv og paa Videnskaben, og Drachmann er en Tvivler i dette Ords egentlige Forstand, en tvedelt Natur.

Har Drachmann anden kerne end den æstetiske? Han begyndte med at sætte internationales program på vers for få år efter at udgive den af alle højrekræfter tiljublede bog *Derovre fra Grænsen* »ikke to Uger efter den provisoriske Finanslovs Udstedelse« (Brandes *ibid.* s. 100). Som bekendt blev striden mellem Drachmann og Brandes fikseret på dette punkt, idet sidstnævnte hævdede, at bogen var et usselt bestillingsarbejde fra højreside. Drachmanns *Replik i Dagbladet* for 11. 12. 1883 (cit. i Rubow: *H. D. 1878–1897* (1945) s. 132) fremhæver herimod, at bogen er

det eneste af mine Arbejder, der faktisk er naaet ud til alle Sider, jeg kunde næsten sige, gennem »alle Lagene«.

Altså et spørgsmål om taktik? Snarere en relativt undskyldelig længsel efter succes, efter breddevirkning, efter at kunne tale til det folk, som man vil tjene, omend samtidig et nyt eksempel på, at Drachmann var uendelig kluntet, når det gjaldt at beregne en ytrings effekt hen omkring et par hjørner. Brandes teoretiserer i den kæmpende socialismes anliggende; Drachmann producerer naivt kunst, som om revolutionen havde fundet sted.

At han ikke var en snedig øjentjener, giver hans liv talrige beviser på; skandalen på hans 60-års dag, der forvirrede ham selv overmåde, er et af de tydeligste. Over for den traditionelle skildring af, hvorledes den unge hedspore efterhånden bliver til en i al fald politisk sat borgermand, en fremstilling, der i sin trang til kronologisering i for ringe grad fremhæver de kontinuerlige temaer i Drachmanns produktion, kunne således i traditionen fra Brandes tænkes stillet skildringen af den evigt begejstrede æstet uden logisk kohærens, men trods plattuder med indføling i mange gode menneskelige værdier, spontaneitetens velmenende poet, den store sprogekvilibrist.

Siden de sidste indgående analyser af Drachmann er foretaget, er der imidlertid sket nogle almindelige bevidsthedsændringer, der pud-

sigt nok gør Drachmann mindre politisk disparat, end han hidtil har syntes. Man sætter ikke mere mekanisk socialismen lig med pacifisme og internationalisme, som man havde gjort det på Drachmanns tid; selvom en socialist også i dag anser den klassekamp for det centrale, som Drachmann aldrig nåede at vie synderlig opmærksomhed, afviser han næppe i samme grad som tidligere forsvaret af den etniske integritet, som det kunne føles nødvendigt lige over for det tyske kejserriges imperialisme. Selvom det ikke kan være denne undersøgelses opgave at præstere det umulige og retfærdiggøre Drachmann over for kravet om kritisk borgerlig realisme, kunne det dog måske være rimeligt at formidle mellem de politiske modsigelsesfuldheder, som man hidtil har postuleret i digterens væsen eller (som Brandes) i hans diktation. Til den ende vil vi kaste et blik på de udsyn, Drachmann foretager ind i fremtiden, ikke mindst i visse værkers utopiske eller visionære slutninger, for at se, hvorvidt der ved siden af de hyppige individuelle flugtforsøg som med en ballon lodret op bort fra denne grimme verden også forekommer fremtidsskitser, der har blot nogen pædagogisk karakter og således kan siges at udtrykke forfatterens stræben mod dennesidig symbiose, mod filosofisk/politisk helhedssyn.

Det er i *Gamle Guder og nye* fra 1881, udgivet under mærket Svend Trøst, at Drachmann ytrer det af Brandes forkætrede *Vi har for meget læst*. Drachmann bringer som fjerde og sidste afdeling i bogen en samling *Folkets Sange*. Man kunne nu tænke sig denne scene placering som et individualismens parentetiske appendiks; en sammenligning med andre bøgers bevidst formede slutning viser, at den tværtimod skal opfattes som en individualismens slutsten og postulerede overvindelse. Vel taler Drachmann her som andetsteds ret så floskuløst om tidens usselhed; vel har mulden stundom en betænkelig lugt. Men der stilles spørgsmål, som Brecht senere er blevet bekendt for at have gentaget, om forholdet mellem historiens helteminder og dem, der skabte den:

Kranse der laa over Heltens Grav;
 hvem havde Slagene slaact?
 og hvem havde Kransene faaet?

Der polemiseres imod, at det bebrejdes landbefolkningen, at den tilstræber *smudsig Vinding*. Det hedder:

Jeg lære vil af Videnskab,
 hvad den mig lære kan,

og doceres et fredeligt fremskridt uden *Revolutioner med Mord og Brand*. En evolution i socialdemokratisk regie, som den dog i nogle generationer har været til en slags gavn for landet. Når han i 1884 i *Dybe Streng* skildrer *Gennembruddets Mænd*, sker det med tilsvarende opfordring til at genføde Danmark nedefra ad parlamentarisk-ublodig vej. Stormvejret og stålet forbeholdes tilsyneladende den individuelle fribytter som i digtet *Ande-Dam* i Svend-Trøst-samlingen fra 1892 *Unge Viser*. Er der overhovedet en forbindelse mellem de brave slutvisioner om folkelig opkomst og indledningsdigtenes stadig hyppigere aristokratiske klage over tidens *Smaakrav* som i *Vølund Smed* fra 1894? I indledningen til *Brav-Karl* fra 1897 hedder det ligeud: *Der er ej Resonans i dette Land*. Digtet kulminerer med en ed, men en sådan effekt er mestendels forbeholdt eliten.

Slutningen af *Melodramaer* fra 1895 skildrer omvendt i et efterspil den unge vandrer, der vågner og opfordres til at drage til byen og etablere et kulturcenter:

et Centrum burde rejses, med Arnested og Hygge
for hver fribaaren Sangfugl . . .

Der kan således i al fald registreres en tydelig mentalitetskløft mellem, hvorledes Drachmann indleder nogle af sine værker, og hvorledes han lader andre af dem ende.

Men ved siden af denne kombination af vred individuel præambel og harmonisk kollektiv epilog står de værker af Drachmann, der i slutningen lader verden gå under i bål og brand og individualiteten flyve til himmels. *Alkibiades* fra 1886 med undertitlen *Grækere i Forfald* slutter med, at *Loftet og Væggene styrter sammen; Alt begravnes i Røg og Luer*. Det er individualitetens amoralske fandenivoldskhed som i omkvædet *Alle saa gaar vi rabundus* (nemlig under pesten, fra *Unge Viser*). Vel kan denne undergang sommetider udvides til et *Commune Naufragium* som i digtet med denne titel i *Broget Løv* fra 1901, men også her er vellysten udtryk for en anarkistisk æstetik, en elitær pyromani. Tilsvarende støder vi på drømmen om heltedøden, således som den slutter *Tarvis* fra 1891.

I denne sammenhæng må man betragte de visioner, som Drachmann 1890 lader sin roman *Forskrevet* – ende med. Brandes taler bidsk om, at det er Danmark, der er forskrevet til undergang (Saml. Skr. XII (1902) s. 192). Danmark vækkes i bogen til national selv-

bevidsthed under et tysk angreb omkring århundredskiftet. Hvordan reagerer da repræsentanten for klassekampen, socialdemokratiet?

Hvor er Socialdemokraterne? – dér er Socialdemokraterne – Masser, Masser – Hurra!

Til Arbejde, Liv eller Død.

Og de gaar frem under Fanen; den er rød – med et hvidt Kors i.

Således foregribes f. eks. det tyske socialdemokratiske reaktion ved begyndelsen af første verdenskrig. Det nationale overskygger og lader glemme klassekampen, en vægning af idealerne, der, hvis vi endelig vil arbejde med politiske etiketter, minder mindre om socialisme end om nationalsocialisme. Det er imidlertid netop ikke vor hensigt på dette sted i afhandlingen af fikserne på en sådan etikettering, der vel også måtte betegnes som anakronistisk. Her som ofte andetsteds er folket staffage for enerens dekorative undergang; Drachmanns store roman er hverken i første række eller ud fra et sideaspekt forsøg på nogen objektiv kritisk realisme.

Verden går jo også under (det er en selvfølge, at Danmark ikke kan vinde kampen), for at de store elskende kan forenes. Denne parvise himmelflugt i Wagner-stil afslutter allerede eventyrdigtet i *Østen for Sol og vesten for Maane* fra 1880 og genfindes i *Vandenes Datter* året efter, hvor de elskende svæver i *en vældig, vandklar Globus* midt i åen, der er blevet til en rivende flod. Medens heroismen i denne roman problematiseres, idet den unge helt mister lysten til at slå og hellere vil være sårplejer, er sådanne civiliserede refleksioner bandlyst fra Volmers og Toves hentågende forening i slutningen af *Gurre* (1898) eller de valhallavisioner, med hvilke *Hallfred Vandraadskjald* (1900) ender: livet bærer allerede døden i sig.

Den store helts undergang kræver kosmisk sympati. I slutningen af *Kirke og Orgel* (1904) forbereder et skybrud i det ydre skybruddet i det indre, inden alt styrter sammen i erotisk ekstase. De sidste linjer fortjener at citeres på grund af det genfødselstema, individualismens teatraliske undergang her slår dialektisk over i:

Men fra alle de sammenfiltrede, vredne, brudte, knuste Dele – pegede en mat-sølvhvid Dobbeltstøbe – to ranke Orgelpiber – en mandlig-stærk, en kvindelig-slank – opefter i en talende Forening – – opefter mod en lyseblaa Aabning i den dragende Uvejrhimmel. –

Og det syntes, som om den døde Kirkes Orgel sang den gamle Kirke-Mesters glade Foraars-Kantate:

»Mein gläubiges Herze,
frohlocke, sing', scherze –
mein gläubiges Herze!«

Drachmanns værker er ved siden af meget andet også gentagne forsøg på at erklære individualismens dæmoni for endelig død og overvundet.

I naturlig fortsættelse af denne nydagsvision står slutningen af *Hr. Oluf han rider* – fra 1906, hvor *den Sommerdag lys og lang* som i folkevisen bortvifter al nattens troldtøj. Drachmanns ofte fade og altid salgbare dæmoni er projiceringer af hans individualisme i dens undergangsstemning, dens erotiske blodrus, og disse opgejlede rædsler får deres modstykke i det sunde folk, tidligt i de brave sømandsskikkelser, efterhånden i en mere almen forestilling om det daglyse og daglige.

Forfatteren kan måske have indset, at det også var æstetisk-anarkistiske, individualistiske, landsknægtagtige oplevelser, han forbandt med sin opfattelse af f. eks. de engelske socialister, og at han ikke fornemmede andet i denne nydelsesagtige revolution end den lyst, der vil evighed. Og denne syndflodslust står netop i modsætning til forestillingen om jordens nye, solbeskinnede forår.

Drachmann viser i al fald en indsigt i sin egen problematik, som man har været tilbøjelig til at overse: han er vidende om sit epigonale islæt.

Ud fra erkendelsen af det epigonale mister de eskatologiske brava-der i vitalitet, viser de sig at være rørende teaterdekorationer. Ved at inddrage epigonproblematikken stiller Drachmann sig i forlængelse af Gjellerup med de drømmende øjne, der debuterede under epigonpseudonymet, eller Ploug, der i 1883 i digtet *Til Samtiden* havde understreget dette

Epigoner vi ere . . .

og i sit ufuldendte dødsdigt *Hejmdal* 1894 priste den akutte ophævelse af klassekampen (*Fortidens skillende Murværker brast mellem Hytter og fornemme Sale*) i kampens utopiske højtid. Drachmann vier romanen *Med den brede Pensel* fra 1887 *Til den kommende Mester*, som næppe er ham selv, og taler heri gentagne gange om epigoner (s. 18, s. 42, vel også s. 235f.).

Med den brede Pensel er i flere henseender et fortvivlet værk. Humoren er gyselig, til tider så fæl (s. 54), at forfatteren selv gør opmærksom på det; at vi har for meget læst, hviler knugende over en generation, hvis sidste tilgang til det aristokratiske er portrætskildringen. Imidlertid findes der i denne roman detaljer, der netop via det maleriske peger frem til senere og mere markante, om man vil: politiske ytringer, i omtalen af fremtidens land hinsides havet (s. 138):

Saa dukkede den sidste Eftermiddag – og da var Stemningen orangegul – en duftblaa Øs afsnuppede Kegle op af Havet. Man gled ind i en Fjord. Bjærgland højnede sig. Langs Kammen paa en Højde løftede sig Søjler, Monumenter, Spir, Tage – og nedenunder langs Vandlinjen Bygninger, en Skov af Master, og lange Broers tusinde Krydsben. . . . Det var Edinburgh og dens Havnestad Leith.

Denne skildring af den skotske kyst gribes op i slutningen af *Den hellige Ild* fra 1899, hvor den bliver fremtidens løsen. Man vil erindre situationen; fortælleren møder pludselig Ulf fra *Forskrevet* –, sammen ser de ind mod land:

Det er Nord-Skotlands fjældhøje Kyst. Solen daler med en bred, gylden Velsignelse – ned gennem Skyerne – spredende sit Lys over violette Bjærges Kupler, Kegler, Tinder . . .

Sammen indser de to mænd, at de hører til den hellige ilds brigade, at dette visionære lys som en *Folke-Religion* vil vække underklassen på mellemdækket, sammen mindes de Robert Burns:

Aar tilbage søgte jeg ham – lidt længere sydpaa, ved Firth of Forth, udenfor Skotlands Hovedstad. Havets Brus mod Fjældsiderne var det samme som her.

Romanen ender med dette udblik, forsåvidt i den traditionelle banal-heroisme, skulder ved skulder som i slutningen af den lidet muntre ridderroman *Kitzwalde*. Men det kan være rimeligt at minde om, at Drachmanns visioner, hans forjættede land her gentagne gange konkretiseres, er et faktisk, virkeligt, socialt landskab, en havneby med dens rygende skorstene på baggrund af bjerge med romantiske ruiner. Drachmann har også malet dette vue, det er et af hans få bedre billeder, med påskriften *Leith-Skotland 91* (46 × 63 cm, privateje). Som forgrund en båd, beslægtet med den berømte fra *Dæmpede Melodier*, solskær på et par bølger og ned gennem fabriktågen, den berømte bjergsilhuet som violet folie.



Leith, arbejdsbyen mellem bjerg og hav, bliver således en gentagen symbiose mellem utopi og virkelighed, men af den tåreblændte digter på det vildene hav set par distance, belyst af en lille solstråle, ikke gennemlevet. Det lyder så kønt, hvad Ulf siger til Holger: *Vi hører til Pionerne ved den »hellige Ild«s Brigade*. Men det er blot en trøst, et fordelagtigt arrangement af fakta. Drachmann er netop ikke i stand til at favne den nye tid, han kan skyde den gamle i grus, han kan ane og profetere og skildre det aristokratiske storslåede flammedød midt i en ussel verden. Han ser ind mod Skotland, medens

det dyb-blaa Nordhav ruller i tre, fire mægtige Dønninger, som Takterne i en Wagnersk Overture, ind imod det stolte, stolte Land.

Han er ikke derinde selv. Det er måske givtigt at inddrage denne følelse af epigonal magtesløshed i beskrivelsen af Drachmanns ståsted. Hans kunst bliver den digters Wagnerske evighedskunst, der ikke selv har adgang til fremtiden. Netop et værk som det ovenfor omtalte *Alkibiades*, der ender i bragende undergang, havde han betegnet som et forsøg på et »wagnersk« *Drama* og fortsætter (i brev nr. 499 (*Breve til og fra H. D. III*) 29.1.1885 til Jacob Hegel):

At jeg selvfølgelig kun drager denne Parallel med stærke Forbehold, og at jeg ingenlunde er nogen Ildtilbeder af den wagnerske Musa, det behøver jeg vel ikke at sige. Men *bort* maa vi fra Ibsen og Franskændene.

Når Drachmann vælger den autonome kunst fremfor den engagerede (og derved i nogles øje engagerer sig til højre), kan det også skyldes følelsen af epigonal afmagt, ikke mindst allerede der, hvor han faktisk havde ytret sig socialistisk.

Han havde jo vakt falske forestillinger med sine *Digte* i 1872, tilegnet *min Ven Dr. Georg Brandes* og indeholdende digte som de berømte *Engelske Socialister*. Allerede her har vi senere grænse-situationers apokalyptiske miljø: mudrede vande, ild, tåge, rugende skyer, damp. Det er i den nat, der er dødens og drømmens, at man sidder og ryger tobak ved de ulmende gløder fra kulbålet. Den iltre teoretiker for socialismen spytter djærvt ind i flammerne, ja kaster sin kasket samme vej. Og den borgerlige poet bliver æstetisk fascineret og ender sit digt med et dæmonisk spørgsmålstegn. I samme lille hefte står digtet

King mob, der foregriber den kraftløse tyske lyriske naturalisme med sine hånende anførselstegn omkring mondæne gloser og skatter til franskmændene med sin glæde ved svineriets mytiske rædselskabinetter:

Dybet har slugt ved en osende Praas
Verdenhistoriens røde Romaner . . .

Når senere i *Værkstedet* fra *Gamle Guder* og nye understreger, at vi sluger ej som forhen de »røde« Romaner, har slige kehrtvendinger som bekendt frydet højre og gjort Brandes bitter. Men vi må spørge, om der ikke allerede i *Digte* 1872 herskede en distanceret, æstetiseret, borgerlig-epigonal glæde ved anarkiets røde blod på det hvide marmorgulv, ved de helvedes grinagtige frækheder, ved revolutionen som ren happening. Drachmanns forhold til det politiske er vistnok fra første færd famlende, søgende; han aner noget, men gribes af de ydre effekter og indser selv dette.

I sine *Unge Viser* viede han sidste afsnit til emnet *Proletarer*. Spiller Drachmann her som andetsteds en rolle dygtigt? Allerede pseudonymet Svend Trøst kunne give betæneligheder. Nu kan det vel have været nærliggende for Drachmann at sprede sin overvættede produktion på flere navne. Og fra Ingemann til Andersen Nexø har man mindedes den brave væbner fra folkevisen, der løsnede plankerne på Randers bro og kastede dem i Gudenåen mellem Niels Ebbesen og hans forfølgere, uden at denne nationalhelt er vokset op til andet end et vakkert klingende navn. Nuvel, også som næsten halvtredsårig kan man med ærligt sind skrive unge viser, men er det da rimeligt, at de ender i visioner af forfatterens jordefærd og stenen i *Kirkegaardshaven*, gammelmandsordspil om stene for brød og om sten, der smelter af rørelse?

Proletarer omfatter otte digte: *Rot jer sammen* prædiker solidaritet på afstand i en uheldig blanding af første og anden persons personlige pronomen. *Byg op!* ser kampen for det nye i sin konstruktivitet, men paa *Naturens Bud*. Velskreven er *Love*, der – men ud fra en slags forestilling om naturens grokraft – docerer:

Loven er til for at brydes –
at der kan skabes en ny!

Udråbstegnene bliver let til begejstret grimasse, jubilæumsglæde. Alt favnes ind; *Raad jer selv!* – handler nærmest om gymnastik og *Vi har os lært at nøjes* om fribytterdrømme. *Der gennemstrømmer mig*

en *Ild*, fortsætter forfatteren, nemlig en ild af solidaritet med *disse Smaa*, der sådan minder om hans egen ungdom. Tilsvarende ser han dem troppe op ved sin egen begravelse og slutter med et opråb *Til de »unge« iblandt os*.

Her som andetsteds prises således ikke socialismens ide, men dens mænd, ikke deres indsigt, men deres vitalitet, ikke mennesket som fornuftsvæsen, men ungdommens rørende frodighed. Det er næppe rigtigt med Brandes at sige, at Drachmann blot lovpriser folkets naivitet. Han søger også i folket et udtryk for fremtiden, en fremtid på nationalt grundlag, med social solidaritet, båret af underklassens styrke.

Han søger. Som forfatter kan Drachmann have ganske personlige motiver, en længsel efter egen udødelighed. Han kontrasterer de mange skildringer af aristokratisk ragnarok med spage, meget lidt sikre billeder af den socialdemokratiske fremtidsstat, men hans indsigt svarer til de såkaldte sande socialisters i 1840-ernes Tyskland, der troede, at revolutionen var et øjeblikks følelssag. I afsnittet *Proletarer fremhæver* han imidlertid afsluttende, at han har sunget noget, som egentlig var andres, yngres opgave. Han er sig bestandig denne distance til fremtidens bærende kræfter vemodigt bevidst og ved, at hans prægtige klange er efterklange, der måske kan overleve, fordi de var velmente. Denne store lyriske begavelse lader anc en viden om en fremtid, der næppe kerer sig om lyrik. Allenfalls om Robert Burns?

Drachmanns beskæftigelse med Burns indtager ganske vist ikke nogen central plads i hans liv. Det er tværtimod Byron, han har viet et indgående oversættelsesarbejde. Og det er tilsyneladende Wagner, der er den ikke objektivt nødvendige og derfor desto mere afslørende association, Drachmann får ved synet af Leith. Wagner som det hav, der bølger ind imod fremtiden uden at være der, *Alkibiades* som et *decline-and-fall-drama* i Wagnersk storladenhed. Fremtiden, på udvandrerskibet såvel som hjemme, tilhører mellemdækket.

Hvis vi godtager de træk, der her er forsøgt draget frem: individualistens klage over tidens snæverhed og frydefulde skildringer af dæmoni, bulder, brag og undergang/himmelflugt kontrasteret med forsigtige og ganske ufilosofiske forsøg på også at solidarisere sig med – uden at kunne identificere sig med – et konstruktivt, socialistisk farvet folkeligt gennembrud, alt båret og hæmmet af æstetikerens tvingende tendens til spontant altid at foretrække det skjønne for det sande, synes der ikke at være så påfaldende bølgegeange i Drachmanns tildels for-

gæves forsøg på at omslutte alt det på engang, som han anser for positivt, at det forbliver nødvendigt som hidtil at se hans liv som en række epoker med skiftende fortegn.

Allerede hans tilsyneladende politiske virke i begyndelsen af 1870-erne var mere æstetisk-provokerende end anvendeligt for fremskridtets sag. Det kan synes underligt, at Brandes faldt for *Digte*, når de i dag som adskilligt hos samtidens franskmænd snarest bærer mindelser om rædselsromantikens sidste udskjelser, dekadencens glæde ved pøbelens rå kraft. Disse digte synes ikke mere som for Brandes præget af Internationales program.

I den henseende er Drachmann måske overfladisk: han er aldrig teoretiker og derfor aldrig heller taktiker. Taget stykke for stykke kan hans begejstring meget vel beskyldes for at være uden kohærens. På den anden side synes det at være muligt henover forfatterens livsaldre at erkende en sammenhæng mellem den elitære klage over samtiden i værkernes begyndelsesafsnit, individets teatraliske bortdragen fra denne verden i deres slutning og andre værkers udblik på en ny tid, der ikke mere har plads til landsknægtstypernes æstetiske privatrevolutioner, hvis man erkender, at Drachmann ved at skildre den nat, der er dødens og drømmens, gentagne gange hårdnakket lader denne individualisme gå under, og man sammenholder denne erkendelse med Drachmanns tydelige bevidsthed om sin egen epigonalitet.

Når solen bryder frem over Leith, blegner den hellige ild.

Anm. Det kontinuerlige i Drachmanns politiske anskuelser er for alment til, at det i den her givne forbindelse skønnedes givtigt at fiksere positivistiske detaljer i Drachmanns socialistiske indtryk. Det æstetiske i Drachmanns første møde med de socialistiske strømninger i 1871, hans eventuelle identifikation med Karl Marx, den vel noget tvivlsomme opfattelse af folketaleren i *Engelske Socialister* som et billede på Georg Brandes etc. analyseres grundigt af Aage Kabell i en kronik i *Aarhus Stiftstidende* for 17. april 1972: *Da Marx kom til os*, der i første række præges af det, som Kabell selv betegner som *målbevidst historiefortolkning*. Da Kabell *har vanskeligt ved at forestille sig . . . den gennemborgerlige Brandes . . . som socialist*, selvom denne jo dog har skrevet et vægtigt værk om Lassalle, og iøvrigt karakteriserer Marx som en udholdende romantiker, koncentrerer Drachmanns møde med socialismen apriori til det æstetiske plan. Vi har i det foregående forsøgt også at påvise andre, omend mindre saftige relationer. Set i det 19. århundredes perspektiv har også socialdemokratismen progressive aspekter, og til denne synes Drachmann på godt og ondt at have et mere nuanceret forhold, som det synes at have litteraturhistorisk relevans at forsøge en karakteristik af.