

Holger Drachmanns Venezia

Af JØRGEN BREITENSTEIN

I

Venezias litterære eksistens begynder længe før romantikken. Dens livsglæde og frimodighed i det 18. århundrede kender vi fra præsident de Brosses, fra *Candide* og fra Rousseaus *Confessions*. Den klassicistiske by, hvis hovedperson er Palladio, fremtræder mest repræsentativt i Goethes *Italianische Reise*. Endelig er der det romantiske Venezia, mærket af sorg og forfald; forudsætningen for en sådan opfattelse er tabet af byens selvstændighed. Denne betragtningsmåde er foregrebet i Mme de Staëls *Corinne*; det er Byron, der har gjort den klassisk¹.

I Danmark finder vi det klassicistiske Venezia i private optegnelser af Jens Baggesen og Schack Staffeldt og især hos arkæologen Georg Zoëga, men det får ikke noget egentlig litterært udtryk. Romantikens Venezia kendes fra forskellige af vore digtere; det berømteste og mest typiske eksempel er den venetianske del af H. C. Andersens *Improvisatoren* (1835), som slutter sig meget nærmere til *Corinne* end til Byron².

Men sin største betydning for den danske litteratur får Venezia først fra 1876, da Holger Drachmann første gang kom hertil. Han er den eneste af vore digtere, der har udtrykt en virkelig personlig og original opfattelse af byen. Men samtidig følger han netop i sit syn på Venezia meget tydeligt – og bevidst – i Byrons spor.

Denne efterfølgelse på et så sent tidspunkt kan umiddelbart virke overraskende. Vi skal i det følgende søge at gøre rede for karakteren af Byron-indflydelsen. Men påvirkningen fra den engelske digter er kun ét element af Holger Drachmanns syn på Venezia. Og samspillet, summen af disse elementer er det vor egentlige opgave at skildre. Udgangspunktet bliver de tekster, som afspejler det første besøg i Venezia; derefter omtales senere arbejder, som viser en blanding af de oprindelige venetianske indtryk og andre oplevelser, især melodramaet *Renæssance* og fortællingen *Venezias Nat*.

De trykte kilder til Drachmanns første ophold i Venezia er de venetianske digte fra 1876, hvoraf de fleste findes i *Sange ved Havet*. – *Venezia* (1877); prosaskildringerne *En Erindring fra Venedig* i *Det nittende Aarhundrede* (jan.–febr. 1877) og *Et Brev i Vildt og Tæm-*

met (1881); *Den store Serenade i Venezia i Ungdom i Digt og Sang* (1879); digtet *Venezia i Italiensk Billedbog. Udgiven af Vilhelm Bergsøe* (1881); indledningsdigtet til oversættelsen (1882) af Byrons *Don Juan*. Hertil kommer forskellige, delvis meget vigtige, utrykte tekster mellem Drachmanns papirer i Det kgl. Bibliotek; der skal i de enkelte tilfælde gøres rede herfor.

Holger Drachmann kom til Venezia på et tidspunkt, da han var ganske særlig modtagelig for nye indtryk; efter sammenbruddet af hans første ægteskab. I *Et Brev* har han selv – naturligvis uden at nævne grunden – tydeligt sagt det: »Du er menneskelig retfærdig nok til at kunne forstaa, hvor en saadan By maatte virke paa et modtageligt Sind, som *den Gang* i det mindste behøvede saa meget som muligt Indtryk udenfra.« På samme sted taler han selv om den overordentlige modsætning, byen rummede: »Derfor har jeg nu dette mægtige, straalende, og dette afdøde, sørgmodige, et uendelig sammensat Indtryk af den forunderlige Stad . . . Et Indtryk, blændende og betagende som Byen var, da Glæden svingede sin Piniekogle over den; et sørgmodigt, som Byen blev, hver Gang Festblussene slukkedes eller Maanen skjulte sig i Adriaterhavet«³. Denne modsætning svarede helt til den sindsstemning, digteren bragte med. Kun fordi han fandt den i Venezia eller kunne indlægge den deri, fik byen så stor betydning for ham. De citerede linier er nøglen til en forståelse af Drachmanns første rejse til Venezia. Det er deres tema, vi atter og atter møder. Forfatteren af *Et Brev* har på dette sted valgt sine ord med omhu. Et positivt og et negativt Venezia står over for hinanden. Men det positive har to forskellige sider, som antydte af ordene »Festblussene« og »Maanen«: det festlige, selskabelige liv og den ensomme betagelse af det natlige Venezias strålende skønhed. Det negative er den desillusionerede tristhed, der bliver tilbage, når glansen svinder, det er »dette afdøde«, Venezia som dødens by.

Det var karneval, da Holger Drachmann kom til Venezia. Den første samling af hans venetianske digte, i *Illustreret Tidende* 16.7.1876, har titlen *Fra Carnevalet i Venedig. Mosaiker*. Den er dateret februar 1876 og har som motto to linier fra Byrons *Beppo*: »The carnival was at its heigh[t], and so / Were all kinds of buffoonery and dress«⁴. Af de fra *Sange ved Havet* kendte tekster findes her, i en lidt afvigende form, *Venezia*, *Karnevalet* og *En Maske*⁵. Derefter følger to digte, som ikke blev medtaget i bogen. Det første, der begynder: »Campanilen ringer«, står i stil og især i tankegang Byron nærmere end noget

andet af de venetianske digte. Gondoliererne skal ro ham til den skønne med det bundløse hjerte; men pladsen ved den falskes side er optaget: »*Traditore!* . . . O, gid Fanden . . . / Pietro, Beppo, ro mig til en Anden!« Dette digt ville i den færdige samling have givet en for stærk disharmoni og holder heller ikke kunstnerisk målet. Det andet digt, »Den sidste Nat gled en Baad forbi«, er blot tre strofer ret banal nattepoesi.

I digtet *Karnevalet* hedder det: »En Løg er den hele sorgløse By, / En tre Nætters flygtig Spas, . . . Et broget, uendeligt Kanevas«, og sidste strofe munder ud i opfordringen: »Spring ud – ud i Karnevalet!« Men denne hengivelse til lystigheden går ikke helt af sig selv. En »Nordbo« opfordres til at glemme alvorlige sager og lade »fare Tanker paa Dit og Dat«: »Her er for Grubleren ingen Plads«⁶. I *En Maske* har digteren fundet en karnevals-veninde, i hvis spor han følger. Digtets trykte form har udslettet modsætningen mellem livsglæde og reservation; den træder derimod frem i et udkast i hans notebog, som her for første gang gengives:

Den Ene paa Tøfler klaprende,
Den Anden med Støvler paa,
Beggeto leende, plaprende,
Og lykkelige som Faa.

Den Ene brunet, den anden blond,
Spraglede Tørklæder slynged i Haaret,
Af Livslyst et udtømmeligt Fond,
Og af Glædens Vinger som baaret.

Forresten en Særk og en Stump af et Skørt
De fortjente vel næppe fem Lirer om Ugen,
Men i Venezia spiser man Brødet tørt
Og er sletikke nordisk forslugen.

De vil tage Dine Penge om Du byder dem deraf.
De vil le og glædes med Dig en Stund,
De vil følge Dig om Du sletintet dem gav,
Naar Du blot er elskværdig og ikke holder Mund,

De vil følge Dig i alle Dine Lyster,⁷

Den trang til at »holde Mund« midt i det glade selskab, som her er antydet, genfindes i *En Erindring fra Venedig*. I de sydtyske maleres knejpe søger forfatteren »imod Sædvane« en krog, hvor han kan sidde uforstyrret i sine egne tanker. Man protesterer: han skal jage alle erindringer på flugt, »transalpinere« det, der trykker ham. Hvad enten der er en dame med i spillet, eller det er »Verdens reformatoriske Ideer«, han spekulerer på, vil han finde trøst i Conegliano-vinen. Han svarer ikke, men gør sin skyldighed ved at tømme vinkrukken; derefter forlader han selskabet, fordi han selv føler, at hans munterhed er forceret. Denne scene er med de samme detaljer skildret i digtet *Vino Conegliano*; men her får den en anden slutning. Digteren afslår at drikke med denne motivering: den kilde, som kan køle hans tørst, må springe af et højere væld: »Lad os mødes paa Tinderne, dersom I kan, / – Mens sana, véd I, in corpore sano –«⁸. Kun i *Campagnilen ringer*, der nærmest må opfattes som en stiløvelse uden særlig personlig tilknytning, er hengivelsen til karnevalet ubetinget. – Mere privat har Drachmann i et brev til Kr. Arentzen fra 1.3.1876 talt om det venetianske karneval: »I min Længsel og mit Vemod »købte« jeg mig de første Dage jeg var her (Karnevalets Slutning) en Venetianerinde til min Adspredelse. Jeg opdagede imidlertid snart at jeg hverken var liderlig eller overfladisk nok til slig Adspredelse, og jeg gav hende Løbepas til hendes store Forbavselse. Ovenikøbet var hun en skikkelig Pige, der snart skulde giftes med en Skomagemester, hun benyttede sig ikke engang af min Splcen til at trække mig op. Men jeg er som sagt ikke anlagt for dette«⁹. Dette stemmer helt med det vidnesbyrd, digtene giver.

Hvis han skal vinde sin sjælelige harmoni tilbage, må styrken hentes hos højere magter end vin og selskab. Han søger tilflugt i ensomheden, i et drømmende, eventyrligt, ofte månebeskinnet rige. I dette Venezia spiller den lille ø S. Elena med sit forfaldne kloster en vigtig rolle. I *En Erindring fra Venedig* omtales den bl. a. med disse ord: »jeg havde ligget i Græsset og drømt; – thi drømmer man i det hele taget i Venedig, saa drømmer man i dobbelt Forholdovre paa den øde Laguneø, hvor Vandet skulper op ad de forvitrede Mure, og hvor Pinjerne suser under Aftenbrisen, Pinjerne, Cypresserne og Oleanderbuskene i den lille, overgroede Klosterhave.« Det samme billede af klosterøen finder vi i det berømte digt, der bærer dens navn¹⁰.

Men det er *månen*, som er dronning i denne by. Gang på gang kaster den sit altforvandlende skær over kanalerne. »En Aften – det var

blændende klart Maaneskin, og Venedig lignede mere end nogensinde en fortryllet Stad i Æventyrbogen», hedder det i *En Erindring*¹¹. Men digteren ved selv, at denne tryllende skønhed er flygtig, næsten illusorisk. I digtet *Maanereflexer* fremstilles månen som en yndig, koket, sejrbevidst skønhed, der har mennesket til bedste: snart kaster hun sit funkende skær over Marcuskirken eller dogepaladset, snart lader hun det hele svinde bag en sky¹².

Men i to andre digte ser vi direkte overgangen fra den sværmeriske betagelse af det natstrålende Venezia til en dyster erkendelse af byens sande natur. I *Ved »Sukkenes Bro«* tales der først om den glød, den umættelige lyst, det månebelyste Venezia vækker i digterens hjerte: han vil omfavne byen, knuge dens former til sit bryst. Og Venezia, personificeret, vinker til ham, kommer ham i møde, han rækker efter hendes skød – og så sker overgangen: han spørger: »Men hvi er Din Haand saa isende kold?« Han svarer selv: »Du er død, Venezia, død!«¹³ Denne kontrast genfinder vi i digtet *Venezia* fra 1881, hvor byen ligeledes er personificeret. I de første strofer skildres atter månelysets skønhed: »Der drømmer en Sang, Venezia, / derude, hvor Sølvmaanen steg«; senere ser vi byen bleg og ormædt, enke og skøge: den ottende strofes slutningslinier lyder: »Ved Natten bedst du syner, / da føler du / din Magt endnu, / og Øjet ildfuldt lyner. / Om Dagen er du gusten – / saa er de fleste Fryner.«¹⁴

På denne baggrund må man se Snehvide-digtet: barnets ligbegængelse får, i disse omgivelser, et mærkeligt skær af nødvendighed og selvfølgelighed. Den historie, der berettes i *En Erindring fra Venedig*, får også døden som udgang, og den skal efter fortællerens egen kommentar opfattes som specielt venetiansk: denne tragiske affære forekommer ham at knytte sig således til mindet om Venezia, at han ikke kan tænke på byen uden tillige at tænke på den. »Venezia er de Dødes By«¹⁵.

Men Holger Drachmanns Venezia har endnu en dimension. Mod hele denne fantastiske verden med dens overvældende modsætning mellem liv og død, skønhed og forfald, betagelse og desillusionering indtræder en reaktion. Undertiden udtrykkes den meget spagfærdigt: »Alt drømmer i Venedig, naar man selv vil drømme med. Det er maaske ikke ganske sundt. Der løber altid noget ind med i Drømmene, som en kraftigere Natur helst maa se at holde udenfor. Men til syvende og sidst kommer det da heller ikke an paa, altid just at være i Panser og Plade«¹⁶. Også disse linier er fra *En Erindring*. Hvordan denne

fortælling ender, har vi netop set. Men i en håndskrevet version deraf fortsætter Drachmann med endnu nogle bemærkninger, i en mere rationalistisk ånd, til sin tragiske venetianske kærlighedshistorie: »Men man skal vogte sig for at bringe sig i et saadant Tilfælde, hvor man slaar Plat og Krone om Livet. At købe maaske en Maanedes Lykke med sit Liv, det er dumt. Thi hvad er Lykken? Det er at være rask og arbejde. Vi Læger kender idetmindste ingen anden. Gør Du?»¹⁷

Også denne nøgterne stemning er synligt til stede i Venezia. Det er *havet*, der spiller denne rolle, Adriaterhavet, hvis rensende og forfriskende kraft kontrasterer mod den drømmende by med kanalerne og den stillestående lagune. Således i digtet i Bergsøes bog, hvor byen i sidste strofe fremstår »som rensat af Havets Vind«, mens digteren »aander den styrkende Brise« fra Lidoen – og i indledningsdigtet til *Don Juan*, hvor vinden ligeledes blæser ind fra »Adria, det kække«, som har en »mægtig Evne / til Selvfornyelse« og sejrer over dynd og slim, tristhed og forfald¹⁸.

I to tekster er billedet af Drachmanns Venezia fuldstændigt, med alle de farver, vi i det foregående har betragtet hver for sig, og endnu flere. Den ene er *Et Brev*, som var udgangspunktet for de foregående betragtninger. Han skildrer her først Venezia som en dykkerklokke, en sunken stad, der med sine paladser og kirker, broer og både – og 130.000 døde mennesker står på havets bund. Så ser vi et balkonvindue i et gammelt forfaldent palads: ud af det kigger et blegt kvindehoved. Dette ansigt fortrækker ikke en mine, gør ikke en bevægelse, som røber frygt eller interesse. Hendes bleghed skyldes på én gang fornemhed og hunger; hendes væsen er drømmeri, uvirksomhed, en stille, selvfortærende lidenskab, *morbidezza*. Hun drejer en oleandergren mellem fingrene og lader tankeløst bladene falde i kanalen et for et. Men Venezia har også sit liv: om aftenen tager Marcuspladsen, kunstigt oplyst, som en stor sal, imod de stærkt pudrede, festligt klædte venetianske damer. Og så, når lysene er slukket og menneskene borte, går månen op over Venezia. Indtrykket er umådeligt. Det er som en skov. En åndeagtig højtidelighed, en ubeskrivelig mængde af dragende længsel fylder denne nat. Digteren skriver et digt, som kommer hans stemning meget nær, siger han. Men denne længsel er ikke helt sund. Derfor råder han sin korrespondent til rolig at lukke brevet og sine øjne. Selv vil han tage en fil frem og bearbejde sit digt med den. Det er et instrument med en velgørende klang; den holder sentimentaliteten borte. –

Vi har dette digt. Det er *Præludium*, som er stillet forrest i den venetianske del af *Sange ved Havet*. Det svarer ret nøje til prosaskildringen. Det er nat, men der ses tilbage til den dag, der er gået. Nu er det Venezia selv, der, falmet og bleg i dagslyset, står på balkonen og ørkesløst kaster blomster ned i det langsomt glidende vand. Også det festlige liv på Marcuspladsen har sit sidestykke i digtet. Når det bliver aften, henter Venezia sine ældgamle smykker frem fra deres gemmer, og i brudedragt træder hun frem foran de strålende spejle. Og så – begiver hun sig ud at sejle, under Venezias månebelyste himmel. Byen er fortryllet, månen ved ikke, om den drømmer eller er vågen, der høres et åndekor af smeltende bløde stemmer. Men digteren reagerer imod fortryllesen. Digtets to første linier genoptages som indledning til dets afsluttende del: »Dagen har været saa trykkende hed. / – Gondolierer, ro til!» Havbrisen vifter fra Lidoen, digteren vil stævne mod havet. Ånder og skygger er slet ingen omgang for ham. Han hilser Adriaterhavet, bølgerne, som han har kendt fra sin – og deres – spædste barndom. De har kaldt, og han følger deres stemme.

Dette havs befriende, fortrolige nærhed er nødvendig for digteren. Adriaterhavets friskhed over for det stillestående lagunevand er et motiv, vi genfinder i *Adria!*, som afslutter den venetianske digtkreds. Her har det fået en anden betydning; det er ikke blot digteren selv, men også hele tiden, som har brug for fornyelse: »Vi trænger, vor Tid, til en Renselsesfest / For alle de Stillevands sivende Pytter«. Men *Adria!* er samtidig, både efter sit indhold og sin placering i samlingen, et afskedsdigt til Venezia. Derved fremkaldes unægtelig det indtryk, at digteren føler sig befriet ved at forlade denne by, som han skyldte så meget¹⁹.

Hvilken betydning har Byron haft for hele denne opfattelse af Venezia? Til belysning af dette spørgsmål findes et overordentlig interessant utrykt og hidtil ubenyttet dokument, som her skal meddeles. Det er et fragment af manuskriptet til *En Erindring fra Venedig*. Der findes bevaret dele af s. 1–2 samt s. 5–6. Indledningen var i manuskriptet meget længere end i den trykte tekst, og den sluttede således (s. 5–6):

[5] for andre. Men jeg holder mig her til Venedig.

Der har under og efter den melankolske Lord været saa mange Byronianere, og Tiden er skredet frem med saa mange andre reellere Fordringer siden da, at jeg i Grunden bur-

5 de skamme mig og begrave denne min Svaghed i Tavshed. Men

- Sagen, og med den mit eneste Forsvar, er, at der virkelig er Blod mellem Britten og mig, selvom det kun for mit Vedkommende er en Brøkdæl. Det drev mig naturlovsmæssigt til at følge ham paa alle hans æventyrlige Veie her i Æ-
- 10 ventyrets Stad. I Dogepaladset og paa Rialtobroen, i Gondolen henover den store Kanal og blandt de armeniske Munkke paa S. Lazarus' Klosterø, overalt saae jeg det blege, marmoragtige Ansigt, den normanniske Profil, disse store, fornemme »Bliv mig fra Livet«-Øine, der kunde smile som
- 15 et Barns, og der, som et Barns Blik, syntes at begære den hele Verden, for at slaa den i Stykker som et Legetøi. Venedig er Byrons By. Man synes, naar man er her, at Byen formelig er bleven til som et Lune af denne ene Mands theatraleske Geni, en Tumleplads for hans aristokratiske
- 20 Tilbøieligheder – den hele Marmorstad som et fortsat Karneval gennem Paladsernes rige Sale, og saa S. Lazarusøen histovre, som et Bods og Bedringshjem, naar Lorden gav Plads for Digteren.
- Alt i Alt, Frue; lad en Poet, han være sig større eller
- 25 mindre, men blot en ærlig Poet, komme til Venedig, og han vil ikke kunne undgaa at blive paavirket heraf. Jeg havde altsaa byroniseret, og nu pavserede jeg. Jeg trak Veiret og tænkte mig om, og jeg sagde til mig selv: Godt! Du har givet efter for Din gamle Svaghed, men lad
- 30 os nu være fornuftige! Jeg væltede min Koffert ud, kastede Damehandsker og Damevifter tilside, og tog mine smaa//
- [6] Manuskriptpakker frem. De var ikke vokset synderligt siden min Ankomst til Venedig, og ved at gennemløbe dem fandt jeg hverken Spor af Begyndelse til en »Beppo« eller
- 35 endnu mindre til en »Don Juan« i dem. Ikke en Gang den Omstændighed, at de i den sidste Uge havde været i saa nær Berøring med Damehandsker og Vifter, havde paavirket dem i sidste Retning. Jeg saae min Reisebørs efter. Den havde ikke Spor af noget tilfælles med en engelsk Lords.
- 40 Jeg ringede, og lod Hotellets Opvarter bringe mig min Regning. Da »Alt var afgjort«, som det hedder, var der endnu mindre Slægtskab mellem min Børs og Herrens til Newstead Abbedi. Jeg pakkede min Koffert, satte mig ovenpaa den, og maatte med et stille Suk erklære for mig
- 45 selv, at jeg kun var kvartblods.²⁰

I Byrons fodspor vil digteren altså have vandret i Venezia. Og i hvert fald på ét afgørende punkt ligner Byrons venetianske oplevelser Holger Drachmanns egne: modsætningen mellem selskabelige forlystelser og ensomhed, mellem karneval og kloster, har vi fundet udtalt, men klar i den danske digters ophold i Venezia. For Drachmann har parallellen mellem S. Lazzaro og S. Elena været indlysende. At han i sit liv i Venezia og i sit syn på byen fulgte sine personligste tilskyndelser, er klart nok. Og idet han gjorde dette, blev han uvilkårligt ledet til at handle og føle som Byron – fordi deres naturer var beslægtede. Men som han i de tidligere omtalte tekster vender sig imod sine egne venetianske drømmerier, således er der også her en reaktion mod denne byroniseren, som han har hengivet sig til. Den har ikke givet noget nævneværdigt litterært udbytte, siger han. Strengt taget med urette. Det kan være sandt, at Drachmanns karnevalsdigte ikke står mål med *Beppo*. Men de bedste af de venetianske digte gjorde enhver beskedenhed helt ubegrundet. Meningen var naturligvis på forhånd at fremkalde den nøgterne stemning, der melder sig igen ved *En Erindrings* tragiske afslutning. Og selve denne nøgternhed er, som vi har set, alvorligt ment.

Den intime samhörighed mellem Byron og Venezia var for Drachmann en oplevet virkelighed. Det bekræftes af flere andre tekster. *Den store Serenade i Venezia* er et forsvar for den venetianske Byron. Først skildres en serenade, der gives en nat i Venezia. Det fremhæves, at den, der synger og spiller, ikke er en enlig elsker, som i smug kommer sejlene i en gondol med en citer skjult under kjolen; det er et mandskor, der er alvor og smerte, mandighed og kølighed i sangen, den søger ikke »en leflende / Lyst i Patriciernes Gade«. Dette er en forberedelse til billedet af Byron, som har samme tendens. Man ser ham i nattelyset stå ved vinduet i et forfaldent palads, »ensom og stolt og bleg og stum«. Og nu deler koret sig i to. Første Halvkor taler digterens sag: vel har han »'syndet mod mer' end Synder selv«, men han var stolt som et fjeld og blød som en blomsterklædt dal. Hans dommere kendte ham næppe, han selv kun halvt. Andet Halvkor mener at kende ham vel. Ved denne trappe lå hans båd fortøjet, og her listede han frem i halvmørket, skjult i kappe og hætte – en gentagelse af figuren fra digtets begyndelse. Hans synd vil overleve hans sange. Første Halvkor vil ikke tale om en digters synd. Vel husker det hans lampebehængte båd med kvinder og vin om bord og han selv henslængt som Sardana-pal; men det mindes også den længsel mod lyset, som er skildret hos

den »græske Mø«, herskerens elskede i Byrons *Sardanapalus*. Efter at Andet Halvkor påny har opholdt sig ved hans udskejelser, får sympatien det sidste ord: der fremmanes et navn og et ansigt, som retfærdiggør Byron: Teresa Guicciolis.

Her genfinder vi altså den dobbelthed i Byrons Venezia, som Drachmann tidligere havde skrevet om. Det er muligt, at digtet er påvirket af Georg Brandes' kapitler om Byron i *Naturalismen i England*. I et brev til Brandes fra 4.12.1877 takker Drachmann ham for hans billede af den engelske digter. Han taler om sit eget slægtskab med Byron og nævner Teresa Guiccioli²¹. Kap XX af *Naturalismen i England* behandler først den udsvævende del af Byrons liv i Venezia og den deraf inspirerede *Beppo*, siden hans kærlighedsforhold til Teresa Guiccioli og de heraf flydende værker. Brandes fremhæver Myrrha og taler om den nye kraft, hun skænker den af nydelsesliv svækkede hersker; han nævner også, at Teresa er modellen til den græske pige²².

Indledningsdigtet til oversættelsen af *Don Juan* er hverken fra formens eller tankens side helt vellykket. Dets grundtanke er den sjælelige identitet imellem Byron og Venezia, som Drachmann prøver at påvise igennem en skildring af byen. Havet fremhæves nu meget stærkt; det skal være et symbol på friskhed, frimodighed og sorgløs livslyst. Som modsætning hertil Venezia ved middagstid, grell, gul, gusten, sumpet, tyngt af al for stor erfaring: det er »Verdenssmertens Ebbe«. Selv Alperne inddrages som et billede på »Friedslængsler«. Endelig det månebeskinnede Venezia, hele rummet fyldes af tungsind, og »Historiens Havørn aksler sine Vinger« (!). Digtet er nærmest at forstå som et kompromis mellem Drachmanns egen opfattelse af Venezia og de ting, der nødvendigvis måtte med, når byen nu endelig skulle males som et portræt af *Don Juans* digter. Den tilgrundliggende subjektive sandhed forflygtiges ved at blive ført ud i enkeltheder, hvor den ikke er naturlig.

II

Både som personlig oplevelse og med henblik på de litterære resultater er Holger Drachmanns første ophold i Venezia det vigtigste. Men det har også stor interesse at følge den senere udvikling af hans forhold til byen. Og desuden kaster flere af de tekster, vi i det følgende skal omtale, nyt lys over den første rejse.

I foråret 1884 kom Drachmann efter otte års forløb igen til Ve-

nezia. Men han var blevet en anden – og følte sig ikke mindst som en anden. Et indblik i hans stemning i denne tid får vi i et brev, der er skrevet i Nice 2.3., ikke længe før han kom til Venezia: han føler, at han ikke længer er ung. »Jeg har tabt mange Illusioner siden jeg sidste Gang var iblandt Olivenskov og Orangehaver. Italien og Sydfrankrig har ikke længer noget gyldent Æventyr at byde *mig*«. Det er ikke »den unge Poet, den sprudlende Fantasi, den lidt melankolsk-forrykte Sanger fra Halvfjerserne, der denne Gang er ude paa Rejse«²³. Ud fra den samme modsætning skrev Drachmann prosaskitsen *Venezia. En Rejsefantasi*, der stod i Ude og Hjemme 1.6.1884. Her har han – som i sine romaner – spaltet sig i to, den, han var i Venezia for otte år siden, og den, han er nu. Den første genoptager digterens gamle, sammensatte syn på byen: han er betaget af det eventyrlige syn, som det natlige Venezia er, og hævder, at denne »Maaneskinsdrøm . . . slet ikke behøver at være tung af Syner eller syg af 'blege Skyggers Spøg'«. Venezias skønhed kan vel undertiden virke ængstende og knugende, men man kan dog redde sin »sunde nordiske Natur« frelst ud af dette møde. Med ord, der gentager det tre år tidligere digt *Venezia*, fortsættes der: »Ved Dagen ser Venedig ud som en sminket Kurtisane – men man kan jo sove om Dagen og lade være at se paa hende. Om Natten stiger hun, ligesom sin Stammer, op af Bølgen, ung og skøn og frisk«. Og det er ungdommens ære og ret at hylde skønheden. Men den anden digter-halvdel, den ældre, er syg, træt, irritabel, men alligevel ikke helt uimodtagelig for Venezias fortryllelse. Hvad han ærgrer sig over, er især de gamle venetianske patriciere, der skildres som kræmmersjæle, livsglade, brutale og hensynsløse. Han identificerer dem med deres paladser: »Med gothiske, fantastiske Spidsbueøjne, med afmaalte, køligt fornemme Renæssanceblikke stirrede disse til Sten forvandlede Aristokrater . . . ned paa Folket, ned paa Flokken, der sang i den belyste Barke og lyttede i de mørke Gondoler. Mon ikke mangan en af dem havde Glæde af disse Toner endnu? . . . *Saaledes* omtrent maa man have sunget paa Loredan's, paa Dandolo's, paa Bembo's og Maniu's Tider«²⁴. Venezias historie, hedder det lige frem, er den tidlige og mellemste middelalders ågerhistorie. Det er dette »Kræmmer- og Bloddespoti«, der har ødelagt folket i Venezia, gjort det servilt, ligegyldigt, letfærdigt, dovent og fejgt. Dette dystre syn på det venetianske købmands-aristokrati hører ikke fra første færd med til Drachmanns syn på byen. Der er ingen spor af det i teksterne fra 1876 og 1877²⁵. Temaet er antydnet i *Den store Serenade i Venezia*

fra 1879 og tydeligere i *Venezia* fra 1881, hvor der bl. a. tales om »Kræmmersvig / og blodig Aagerrente«, ganske som i *En Rejsefantasi*. I byens historie har Drachmann utvivlsomt ment at finde en forklaring på det indtryk af død og forfald, der var den ene side af hans Venezia. Men denne tanke er sikkert først blevet ham klar, da han efter sin hjemkomst fortsatte med at tænke på og læse om den by, der havde gjort så dybt indtryk på ham.

Endnu et venetiansk motiv optræder i denne *Rejsefantasi*: den natlige gondolfart på Canal Grande opfattes som en ligbegængelse, hans ungdoms. Digteren hører stemmen, der siger: »Vi tager Kappe og Kaarde, Luth og Baand, Maske og Barret med os og begraver det der ude, mellem Venezia og Murano. Du kjender jo dog Kirkegaards-Øen! Den gemmer i sit Skjød Elskovs Smil og Graad, Sansernes Tummel, den hede Længsels Fryd, den korte Lykkes lange Skygge, Selvbefredelsens Tusmørke, hvori de skønneste Sange blive til«²⁶.

Prosaskitsen afsluttes med et hjemvé-digt, en hyldest til Danmark, der aldrig er sunket så dybt som Venezia. Denne hjemlængsel er naturligvis en forudsætning for stemninger og ideer i *Venezia. En Rejsefantasi*²⁷.

Det venetianske maleri spiller en forbavsende ringe rolle i teksterne fra 1876 og 1877. Forklaringen er dog ligetil: Venezia opslugte ham på anden måde fuldstændig, og desuden var han travlt beskæftiget med at skrive. En passage i *En Erindring* er oplysende i så henseende²⁸.

Men i løbet af 1880'erne blev Drachmann stærkt optaget af det moderne maleris stilling i forhold til renæssancens. Det er først og fremmest i romanen *Med den brede Pensel* (1887), han har fremført sine tanker herom. Bogens tema er vanskeligheden eller umuligheden af i den disharmoniske, viljesvage, fattige nutid at frembringe betydelig malerkunst. En del af grunden til den samtidige kunsts svaghed er den akademiske, anti-koloristiske tegne-tradition; dette må dog i virkeligheden nok nærmest opfattes som et blot symptom. I modsætning hertil står renæssancemaleriet og især det venetianske. Klarest udtrykkes denne tankegang af den store tyske kunstner, som bogens hovedperson, den danske maler Christensen, møder i Rom. Nutiden med dens pauvre sociale forhold, siger han, har ingen kunst. »Spørg Venezianerne, spørg Tizian – den Mand, som det er værd at tjene med Hatten i Haand! Kunst er enten dér, hvor Luxus, Rigdom, et harmonisk udviklet, skønhedsadlet Liv byder de højeste aandelige og materielle Betingelser – alt det, som man nu *affekterer* at kunne und-

være, nu da Livet er blevet en haard og pinlig Nødvendighedstilstand for de fleste – eller ogsaa er Kunst dér, hvor den som hos Rafael og Michelangelo forener Gudsdyrkelsen af den ideale Skønhed med Inspirationen gennem den religiøse Tro. Vor Tid, som ikke byder én sammenhængende Overbevisning, der blot nogenlunde kan svare til Middelalderens kirkelige Tro, den skulde nødig sætte Ordet 'Kunst' som Betegnelse paa alt det sammenplukkede Materiale, den maa hente fra et Liv levet i lutter hastige, trivielle eller ækle Indtryk²⁹. Det er – man behøver næppe at sige det – med den første af de her stillede betingelser, der tænkes på den venetianske kunsts milieu. Christensens egen skæbne er et eksempel på de hæmninger, nutiden skaber for det kunstneriske talents udfoldelse; og det er ham, der ved en anden lejlighed reflekterer på samme måde: »Der var Michelangelos Sibyller, Rafaels Madonnaer, Rembrandts Saskia, Frans Hals' Dorthé . . . Tizians nøgne og paaklædte – ja hvad var det for nogle? Havde det været hans *Hustruer*, saaledes som Peter Poul Rubens havde malet sine? eller hans *Modeller*, *Elskerinder*? Havde Renæssancen et saadant uhyre Plus forud for os sammensatte og sammenknebne Nutidssinker, at den kunde staa rolig og harmonisk paa den rene vitale Skønhedsglædes Grund, dyrke det Sanselige uden lystne Abefornemmelser, og skabe det Aandelige, idet den gengav det rent Legemlige, medens vi nu render omkring og leger Tagfat med det 'Aandelige' – og i de fleste Tilfælde maa nøjes med at faa et Produkt af Dannelsesanstalten, Pensionatet, den respektable Familiedressur . . . ?³⁰ Også her synes der altså med skildringen af renæssancens harmoni først og fremmest at være tænkt på Tizian. Et andet sted ytrer Christensen, med henblik på sine muligheder som maler, at han gerne vendte tilbage til kong Hans' tid, om just ikke i Danmark³¹. Venezia er sikkert stadig med i hans tanker. Hans store lærer på Akademiet i København udbryder, foran et af sine egne værker, der netop siges at være påvirket af Paolo Veronese: »'Naa ja! I Pokkers Skind og Ben . . . hvem kan *male*? Det kunde de Gamle – Tizian – Paolo – Rembrandt! Basta!'³².

Hovedstationerne på Christensens store rejse er London, Paris og Rom; især de to sidste bidrager til at udvikle hans syn på malerkunstens stilling. Hvorfor ikke Venezia? Vel især fordi det dog er det nittende århundredes malerkunst, specielt i Danmark, der er bogens emne. Og for denne var det Rom og Paris, der havde betydning. Venezia som moderne by, som milieu falder uden for bogens proble-

matik. Desuden har Drachmann måske på dette tidspunkt følt, at han havde udtømt emnet. Det har dog fået en beskeden plads. Christensens veninde, frøken Helene Borg, er i Venezia, og han genopfrisker sine egne minder derfra i et brev til hende. Han taler om månenætter, om Tizian og Tintoretto, om Byron, om duften af violer og oleander – som i *St. Élena*. Men det hele i al korthed – og med den blanding af begejstring og sky reservation, som er Christensens væsen³³.

– I denne roman har Drachmann samlet sine tanker om kunstens afhængighed af de åndelige og materielle vilkår i nutiden og i renæssancen. Men forskellige dele af dette spørgsmål havde han allerede tidligere berørt. I *Derovre fra Grænsen* (1877) hedder det om en sønderjysk pige, at en stor, rigtuddrustet kunstner fra renæssancen måske kunne have gengivet hendes udtryk; en moderne maler ville stå magtesløs over for opgaven³⁴. *Rejsebilleder* (1882) og *Skyggebilleder* (1883) strejfer flere sider af problemet: kunsten i Danmark vantrives på grund af sin for ringe økonomiske og sociale stilling; middelalderens kunst var naturligere og mere værdifuld end den moderne³⁵.

Forskrevet (1890) fortsætter ved enkelte lejligheder disse overvejelser. Malerkunstens stilling i samtidens Danmark omtales påny, fra samme synspunkt som i *Med den brede Pensel*. Renæssancens liv holdes i denne bog i flere tilfælde op som et spejl for nutidens. Henrik Gerhard ærgrer sig over sin egen nervøse reaktion på sit mislykkede ægteskab: en nederlandsk maler ville have let ham ud: »Sæt Kruset for Munden – elsk din Kone – mal hende – bank hende . . . mal bare godt – og lad Fiolen sørge!«³⁶ På andet sted gøres denne bemærkning: »Da man ikke er i Renæssancetiden – da Blodet er tyndt, hvormeget Vinen end flyder – . . . saa bliver vor selskabelige Udfoldelse en Fantasilæg«³⁷.

Det er på baggrund af disse synspunkter og tanker, man må betragte *Renæssance* (1894), melodramaet om Tintoretto. Tilegnelsesdigtet åbner med en modstilling af Tintoretto's tid, da »Livet var ét Arbejd og én Fest«, og nutiden, der skrider tungt både til arbejde og til fest³⁸. Denne modsætning tales der ikke mere om, men den kan siges at være usynlig til stede i hele værket. Den venetianske maler har fået de egenskaber, som for Drachmann var forbundet med ordet renæssance: sundhed, frimodighed, produktiv kraft og i almindelighed en storslået livsstil.

Dog er der en vis selvmodsigelse i digterens tankegang. Det var jo nemlig ikke hans mening at skildre en storhedstid i Venezias historie.

Tværtimod kritiseres republikkens styre meget hårdt; der tales om »Statens Herligheds-Rester – den skimlede Herlighed«; en samlende dom lyder således: »Ingen tror længer paa dets Styrke – men siges maa det ikke! Staten forvaltes af Embedsmænd – som er mosgroede – fra Dogens Hue til Sekretaires Skosnude. Ingen Luftning – intet frisk Pust – ingen Frihed – ingen Bedrift! Til de øverste Lag er Skimlen naaet... og dernede – dér ler Folket endnu... og lader Sumpen brede sig«. Det er nedgangens tid, siger Tintoretto i et pessimistisk øjeblik, højden er forlængst nået, vi falder alle. Men så gør han en betydningsfuld tilføjelse: kunsten holder stand længst, selv har han som kunstner bevaret sin rankhed, og endnu dukker han sig ikke. Men han forudser her, at også kunsten vil rådne op³⁹. Billedet af Veneziass politisk-historiske forfald svarer helt til tilegnelsesdigtets angreb på digterens egen tid: »Den falder sammen, rundt om os, i Stumper, / fuld af Ideer, uden Ideal: / magt-grisk om Magten den sig sammenklumper / og ruger paa den Ret, den sammenstjal«⁴⁰. På dette punkt kommer så – i tilegnelsesdigtet og i skuespillet – det, som er værkets idé: kunstneren inspireres, ja reddes af sin kærlighed, igennem den opnår han sin »Renæssance«. Ordet bruges i denne betydning i digtets slutning og kan også i bogens titel delvis opfattes således. For at anskueliggøre denne kontrast mellem kunstneren og samfundet måtte Drachmann søge efter en periode, der var præget af politisk forfald, men hvori kunsten endnu blomstrede: en sådan tid troede han naturligt at finde i Venezia i det sekstende århundredes anden halvdel. Kun på denne baggrund forstår man valget af netop Tintoretto til hovedperson.

Grundtanken i *Renæssance* fremføres direkte af Tintoretto selv: for at male et fremragende billede må han elske sin model⁴¹. Denne idé genfindes i forskellige værker fra Edith-tiden og senere. Hervør-Alvilde i *Vølund Smed* (1894) har samme betydning for den nordiske smed som Teresina for den italienske maler⁴². Motivet er allerede antydet i *Med den brede Pensel* og genfindes, som vi skal se, i Drachmanns sidste venetianske værk. Og Teresina er jo som bekendt netop Edith⁴³. Men det ligger nær at forestille sig, at digteren i tankerne også er vendt tilbage til sine ældste oplevelser i Venezia. Der kan i fiskerdatteren Teresina være mindelser om den unge pige, der nævnes i *St. Elena*. Også Madonna Lætizia kan tænkes at være skildret efter model. Vi vil vende tilbage til spørgsmålet i forbindelse med *Venezias Nat*.

Teresina er et barn af det venetianske folk, som nu kan glæde sig over nogen sympati fra digterens side. Der er sket en vis forandring siden 1884. Dengang opfattedes folket som usselt, ødelagt af patricierne, nu blot som letsindigt, uansvarligt og forsømt. Hadet til overklassen er derimod uændret fra *Venezia. En Rejsefantasi*. Mod den er kritikken af republikkens styre vendt; og skurken i *Renæssance*, den letsindige, skrupelløse Andrea Balbi, er dens repræsentant. På denne måde kunne Drachmann forene sin tidligere opfattelse af specielt venetianske forhold med de igennem forbindelsen med Edith aktualiserede »folkelige« tendenser. – Men det intrigefyldte, slet styrede, patricisk dominerede Venezia har også en anden modsætning i stykket: de friauliske alper, hvor maleren hviler ud i landlig, idyllisk fred. Det er en egn, som også Drachmann har hyldet, i bogen om *Tarvis* (1891).

Venezias Nat (1909) er skrevet tredive år efter de begivenheder, der er dens virkelighedsgrundlag. Alligevel er der visse sider af Drachmanns første ophold i Venezia, som her belyses klarere end i nogen af de hidtil omtalte tekster. Fortællingens emne er digterens kærlighed til Marietta, pigen fra S. Elena; han har gjort sig selv til en finsk maler med navnet Peter Adelsvård, og pigen kaldes Maria. Hvor meget i denne lille roman der er sandhed og hvor meget digtning, kan ikke helt afgøres; vi er henvist til at skønne ud fra en sammenligning med andre tekster.

Først efter læsningen af *Venezias Nat* forstår man helt Drachmanns tidligere citerede karakteristik af Byrons Venezia. Den hos den engelske digter fremhævede modsætning mellem et verdsligt-selskabeligt Venezia og et ensomt, bodfærdigt finder vi hos Holger Drachmann selv intetsteds så klar som i denne fortælling. Forbindelsen med Byron antydes også direkte i bogen, da Adelsvård inden sit første besøg på kloster-øen spørger sin gondoliere: »Jeg véd, at der er en Kloster-Ø, San Lazzaro, hvor Lord Byron studerede Armenisk. Findes der en Ø, hvor Lord Byron *ikke* har studeret Armenisk – og som *ikke* staar i Bædeker – og hvor kun Du og jeg kommer?»⁴⁴

Det verdslige Venezia er i bogen repræsenteret af den sydtyske maler-gruppe, vi allerede hørte om i *En Erindring*. Den omtales meget udførligere i romanen, og vi ser nu ikke blot gruppen, men også de enkelte kunstnere. Men Adelsvårds holdning over for den er den, vi kender fra *En Erindring*: en svingen mellem reservation og imødekommenhed. Tilknytning til denne kreds har også den noget kyniske, men i grunden ret sympatiske sydtyske læge dr. Feldner. Hos Feldner

genser den finske maler også fru Leontina Appel, gift med en af de sydtyske malere; hun har været Adelsvårds elskerinde og ønsket at blive hans model. Felldner og Leontina omtales ikke i teksterne fra 1876–77. Spørgsmålet er da: finder vi spor af dem uden for *Venezias Nat*? – Ved Adelsvårds første møde med »Apfelsina« ligger hun henslængt på en løjbænk, nøgen, kun med et let flor over sig. I samme stilling og med samme dragt skildres Madonna Lætizia i *Renæssance*⁴⁵. De to kvinder har desuden næsten samme placering i de to værker over for Adelsvård-Maria og Tintoretto-Teresina. Og begge er repræsentanter for et erotisk letsindigt Venezia. Denne gentagelse af figuren tyder på, at den er inspireret af virkeligheden. Navnet Lætizia (Letizia) bæres i *Venezias Nat* af en – ligesindet – veninde af Leontina. Med hensyn til Felldner selv kan bemærkes følgende: mellem Drachmanns papirer findes et stykke postpapir fra »Poliambulanza internazionale diretta dal D.r Federico Keppler«, i Palazzo Corner Mocenigo, Campo S. Polo, Venezia. På dette papir har Drachmann skrevet et par udkast til digtet *Foran en blaamalet Dør*, der findes i *Den blaa Grotte. Capri-Breve*⁴⁶. Disse breve og også digtet er skrevet i 1905; på samme rejse besøgte digteren Venezia, og man må da formode, at han har haft papiret med sig herfra. Romanfigurens fulde navn er Fritz Felldner, og navneligheden er således stor – Federico er jo den italienske form for Friedrich (Fritz). Man bemærker, at også Felldner har (en del af) et palazzo til sin rådighed. Det vides også, at Drachmanns hustru i Venezia i 1905 blev opereret »hos min gamle Ven Professor Keppler«⁴⁷. Det drejede sig om en underlivsoperation, og man mindes om, at Felldner netop er gynækolog⁴⁸. Tanken om identitet mellem Felldner og Keppler styrkes af den kendsgerning, at andre virkelige personer optræder i *Venezias Nat* med kun let ændrede navne: Marietta: Maria; Kronberg: Kronstadt. – Hvis denne hypotese er rigtig, bliver det næste spørgsmål: hvor langt tilbage går bekendtskabet med Keppler? I *Venezia. En Rejsefantasi* fra 1884 søger digteren læge, og denne betegnes som »en god Ven af mig her fra tidligere Tid«⁴⁹. At der også her er tale om Keppler, fremgår af Drachmanns breve fra 1884. Han fortæller her, at han og hans familie fik malaria: »En tidligere Ven her af mig, en sydtysk Læge, dygtig Mand (Dr. Keppler) skred energisk ind«⁵⁰. Det vil altså sige, at digteren allerede har kendt Keppler under det første ophold i Venezia i 1876.

Om dr. Keppler og hans identitet med Felldner kan der gives endnu en del oplysninger. En del af dem hidrører fra et tysk biografisk

leksikon over læger: Friedrich Keppler var født i Balingen i Württemberg i 1841, studerede i Tübingen, Würzburg og München og bosatte sig i 1875 i Venezia. I 1878 fortsatte han sin gynækologiske uddannelse i Berlin og oprettede derefter en privatklinik i Venezia. Keppler var en pioner inden for den operative gynækologi i Italien. Han døde i Venezia 25. februar 1908⁵¹. Desuden vides det, at Keppler foruden medicinske værker har udgivet flere skønlitterære skrifter: *Auf der Flucht. Lustspiel in 5 Akten* (München 1872); *Wilde Rosen. Lieder* (München 1873); *Vier Erzählungen* (München 1885). – Flere af disse enkeltheder stemmer med Felldners forhold i *Venezias Nat*. Også denne var digter⁵²; også han havde studeret i Tübingen⁵³. Den omstændighed, at Keppler var digter, og at hans litterære arbejder udkom i München, tyder på, at han ligesom Felldner havde forbindelse med kredsen af sydtyske malere. Måske har han allerede kendt disse i München, der ifølge det nævnte biografiske værk tilsyneladende var det sidste sted, han studerede, før han rejste til Venezia. Formentlig er det også ham, Drachmann tænker på, når han i sin selvbiografi skriver, at han i 1876 i Venezia tog del i »glade Fester sammen med sydtyske Malere og Videnskabsmænd«⁵⁴. I et brev fra 1884 skriver Drachmann om Keppler: »Han bebor i Venedig et Fløj af det gamle Palazzo Barbarigo della Terrazza (Canal Grande) og har dér en hel Klinik for 'Nedkomster' og Kvindesygdomme. Hele den overitalienske og sydøsterrigske Dameverden tager til ham og lader sig 'entbinden'«⁵⁵. Felldners praksis i *Venezias Nat* er af samme natur.

De mange overensstemmelser gør det sandsynligt, at Keppler virkelig har spillet den meget vigtige rolle, som i romanen er tildelt Felldner. Vi ved, at Marietta ikke var Drachmanns eneste sværmeri i Venezia. På Marcuspladsen traf han – i selskab med den omtalte kunstnergruppe – en venetianerinde af særegen skønhed, som han forelskede sig i⁵⁶. Om denne dame hører vi ikke meget hos digteren selv. Dog er det vel hende, der optræder som blegrød domino i *Et Brev*⁵⁷. Her efterlader digteren hende på Piazzetta. Derfor er det nærliggende også at sætte hende i forbindelse med et digtudkast i Drachmanns venetinaske notesbog: »Paa Piazzettaen stod hun / Imellem de tvende Søiler: / Til Dogepaladsets Gaader / Tvende truede Nøgler, / Tavse, paalidelige«. På det foregående blad findes en tegning af Piazzetta, dateret »Venezia / Karnevalet 1876«⁵⁸.

Men den kvinde, vi her hører om, er næppe identisk med Leontina Appel. Det er sikkert Drachmanns »købte« karnevals-veninde, der er

tale om. Dette bekendtskab tilhører ifølge det tidligere citerede brev til Arentzen kun den allerførste del af tiden i Venezia. Og det er sikkert først efter afviklingen af dette (før 1. marts), at de to kvinder, Marietta og »Leontina«, har vist sig på scenen. Forskellige omstændigheder peger i denne retning. Den 1. marts 1876, da Drachmann skrev brevet til Arentzen, havde han kun i sinde at blive endnu en halv snes dage i Venezia. I virkeligheden blev han to måneder. Det er nærliggende at tro, at de to kvinder, især selvfølgelig Marietta, har fastholdt ham. Under den senere del af opholdet i byen er han også meget gladere for at være der end i begyndelsen⁶⁰. – Hertil kommer, at bogens Leontina allerede er gift og iøvrigt er en helt anden slags menneske end »karnevals-veninden«. Vi har allerede nævnt visse forhold, der tyder på, at Leontina Appel virkelig har eksisteret. Og desuden kan det bevises, at hendes mand, den sydtyske maler Otto Appel, har sit modstykke i virkeligheden. I en bog om den svenske maler Julius Kronberg, en anden af Drachmanns venetianske venner, tales om et arbejde af Kronberg, »som 1876 målades i München för en tysk målare och hotellvård, Adolph Oppel, i Venedig«⁶⁰. Navneligheden er jo slående, og om Otto Appel hedder det i *Venezias Nat*: »Hans Familie havde omsider købt ham et Hus i Venczia – hvor han skulde male. Han gjorde det til et Hotel for sine Venner«⁶¹. Om Oppel har der desværre kun kunnet skaffes meget summarisk oplysning. Han var både maler og billedhugger, født i Stuttgart 29. marts 1840 og arbejdede for glasmaleri-instituttet i Charlottenburg⁶². – Drachmann har aldrig selv nævnt »fru Oppel« ved navn, men det er vel hende, der hentydes til i den lille selvbiografi fra 1877: »En Forelskelse i en Venezianerinde var kun af en forbigaaende Natur«⁶³.

Konklusionen er, at Drachmann i 1876 sandsynligvis har været i en situation omtrent som Adelsvårds mellem Maria og Leontina og med en livsklog, lidt kynisk læge som rådgiver i baggrunden. Der falder da et helt nyt lys over hans første rejse til Venezia⁶⁴.

Med hensyn til Marietta og hendes ø er forholdet til virkeligheden noget mere gennemsigtigt. I trykmanuskriptet havde Drachmann sat tredje del af *St. Elena* som motto. Det blev fjernet, men en række enkeltheder fra dette digt genfindes i fortællingen og må da regnes for autentiske. Begge steder anser den fremmede først pigen for at være et barn, men opdager, at hun ikke er det⁶⁵. Marias febersygdom, der spiller så stor en rolle i *Venezias Nat*, antydes allerede i digtet. Blomsterne, hun plukker til ham, er et hovedtema i digtet og genfindes i

fortællingen; begge steder bærer han dem ved sit hjerte⁶⁶. Men belysningen er anderledes. I digtet opfattes hans forelskelse som et farligt garn, der flettes omkring ham; det er nærmest Felldners synspunkt i romanen, hvor Adelsvård selv tværtimod betragter sin kærlighed som en mulighed for udfrielse.

Så meget som nævnt må høre til Drachmanns oplevelser i 1876⁶⁷. Men så er der flere overraskende lighedspunkter mellem *Renæssance* og *Venezias Nat*. Teresina er fiskerdatter som Maria. Feber-motivet strejfses også i forbindelse med hende⁶⁸. »Madonna paa Pælen« i lagunen dyrkes af Teresina og omtales flere gange i romanen⁶⁹. Som Maria har Teresina en uønsket bejler, heltens rival. Ganske vist er det i skuespillet en patricier, i romanen en gondoliere; men et træk har de i hvert fald til fælles: de onde, farlige øjne⁷⁰. Havde Marietta en sådan bejler, som i *Renæssance* af hensyn til værkets idé måtte gøres til en adelsmand? – Endelig kan det nævnes, at navnet Marietta en enkelt gang anvendes i forbindelse med Teresina⁷¹.

Disse overensstemmelser tyder på, at Drachmann ved skildringen af Teresina ikke blot har tænkt på Edith, men også på Marietta. En tilsvarende blanding af træk fra flere modeller kan påvises hos Maria i *Venezias Nat*. Drachmann har i hende ikke mindst villet skildre sin tredie hustru, Soffi. Johs. Ursin siger – vel lidt overdrevet –, at hun har fortrængt den oprindelige model⁷².

Men bogens idé er den samme som i *Renæssance*. Adelsvårds venetianske oplevelser giver ham til sidst den overbevisning, at den sande kunstner skal opfatte kvinden som et ideal, et helligt syn; det, som gælder i kunsten, er hendes sjæl, ikke hendes legeme. Kunstneren skal elske hende, men hun skal ikke være hans elskerinde. Det er Maria, der har bragt disse tanker til modning hos den finske maler. Der sker et gennembrud i ham, da han en nat i klosterhaven får mulighed for at male hende nøgen; hun har først – som Teresina – været imod det. – Og atter sættes denne opfattelse i forbindelse med begrebet renæssance; Adelsvård siger: »I *Tanken* paa en ung, uberørt Kvindes uendelige Rigdom af ydre og indre Skønhed, vil jeg søge mit Renæssance-Værk«⁷³. Dr. Felldner hævder, vendt mod Adelsvård, den stik modsatte opfattelse: »Den Kunstner, der ikke af en 'almindelig' kvindelig Model, skøn i *hans* Øjne, kan skabe et Værk af blivende Rang, han kan hverken drømme eller digte sig sit Kunstværk til – lad ham saa kalde sig Ny-Renæssance, saa meget han vil«⁷⁴.

Men da Adelsvård er kommet til klarhed over sit syn på kunsten,

indser han, at dette må føre til en afgørelse med hensyn til hans personlige forhold: »Men da maa du vælge mellem Kvinderne og et Kvinde-Ideal – mellem Venezia og Klosterøen – mellem Fornedrelsen hos Modellen Leontina – og det evige Liv hos Synet Maria«⁷⁵.

– Indholdet af *Venezias Nat* er altså, kort sagt, Holger Drachmanns liv i Venezia i 1876 set i lyset af den kunstopfattelse, som forbindelse med Edith fremkaldte hos ham.

NOTER

- (1) Jfr. Thea von Seuffert: *Venedig im Erlebnis deutscher Dichter*, Stuttgart 1937; Lucien Cattan: *La Venise de Byron et la Venise des romantiques français*, i: *Revue de littérature comparée*, 1925, s. 89 ff. – (2) Se Alda Manghi: *Venezia nel romanticismo danese*, i: *Venezia nelle letterature moderne*. A cura di Carlo Pellegrini, Venezia 1961, s. 272 ff; J. Breitenstein: To kilder til »Improvisatoren«, i: *Anderseniana*, 2. række, bind V 1963, s. 101 ff. – (3) »Vildt og Tæmmet. Fortællinger og Naturstudier«, 1881, s. 234. – (4) »Beppo, a Venetian Story«, XXI, 3 f. – (5) Da ingen hidtil har taget notits af disse varianter, skal der her i korthed gøres rede for dem. I *Venezias* anden og femte strofe, anden linie, er »Ubevægelige Laguner« rettet til »Bevægelige Laguner«, udelukkende af rytmiske grunde. – Flere ændringer er gjort i *Karnevalet*. L. 19 f: »Pokker er løs i Piazzaens Gaard, / Kaadhedens Døre paa vid Gab staar« lød oprindeligt: »Maskerne frit paa Piazzaen gaae, / Glædens Døre paa vid Gab staae«; digteren har åbenbart fundet dette for mat. I l. 22 f har Illustreret Tidende: »En Leg er den hele letsindige By, / En tre Nætters sorgløs Spas«. Det ændres til »En Leg er den hele sorgløse By, / En tre Nætters flygtig Spas«. Herved opnås i l. 22 en forfinelse af rytmen og en mindre banal udtryksmåde. L. 29: »O Nordbo, hvor bliver Svaret?« rettes til det mere naturlige »O Nordbo, glem ikke Svaret!« Herefter følger i den første version en strofe, der uden i sig selv at være særlig værdifuld fjernede sig for langt fra det venetianske tema; med rette lod H. Dr. den falde: »Ryk ud med Sproget, kald Viddet frem; / Du var jo dog ellers en Mand, / Som vidste hist i det taagede Hjem / At holde ved Bordet i Orddyst Stand / Med Servering af Vits à la carte. / Gloserne kommer, naar bare Du vil, / Frem i Kulissen, lad bare staae til! / Det er jo: *commedia dell'arte*.« Og der fortsættes: »Saa slaac«, rettet til »Nej slaac«. – Meget interessant er forskellen mellem de to former af *En Maske*. I *Sange ved Havet* giver den lyrisk stemningsfulde fjerde strofe digtet en uventet drejning og et dybere perspektiv. Den oprindelige slutning var tværtimod nøgtern, næsten flad: »Hvad vil skee? Kjære Ven, ja hvad troer, / Hvad venter Du selv der vil skee? – / Hun vil ordne Mantillens Flor / Og forlange *una tazza di caffè*.« Om en tredje udgave af digtet, se nedenfor. – (6) *Sange ved Havet*. – *Venezia*, s. 108 f. – (7) *Ib.*, s. 110 f. – Ny kgl. Saml. 799, 8°. Nr. 5. Digtet har her ingen titel, men dateringen »Venezia. Karnevalet. 76.« – (8) Det

nittende Aarhundrede. Maanedsskrift for Literatur og Kritik. Udgivet af Georg Brandes og Edvard Brandes. 1876. Oktbr.-Decbr. og 1877. Jan.-Marts (1877), s. 202 ff. – Digtet findes i to afvigende former *ib.*, s. 204 f og *Sange ved Havet*, s. 136 ff, samt en tredje i manuskriptet til digtsamlingen (Collin. Saml. 131, 4°). Variationerne skyldes for en stor del metriske hensyn. En fjerde form, også i Collin. Saml. 131, er næsten identisk med den udgivne digtsamlings tekst. – (9) Ny kgl. Saml. 3398^I-40. – (10) Det nittende Aarhundrede 1876-77, s. 219; *Sange ved Havet*, s. 115 ff.

(11) Det nittende Aarhundrede 1876-77, s. 211. – (12) *Sange ved Havet*, s. 114. – (13) *Ib.*, s. 129 ff. – (14) *Italiensk Billedbog. Udgiven af Vilhelm Bergsøe* 1881, s. 6 f. – (15) Det nittende Aarhundrede 1876-77, s. 227. – (16) *Ib.*, s. 197. – (17) Coll. Saml. 153, 4°. Det drejer sig om en revideret, især forkortet, udgave af *En Erindring*, åbenbart beregnet til optagelse i *Vildt og Tæmmet*, idet H. Dr. på omslagsbladet har skrevet: »Vildt og Tæmmet' / *De To i Venedig* / NB følger efter 'Et Brev'.« Fortællingen kom dog ikke med heri. Jfr. Paul V. Rubow: Holger Drachmann 1878-1897, 1945, s. 78. – (18) *Italiensk Billedbog*, s. 8; Byron: Don Juan. Oversat paa Dansk af Holger Drachmann. Første Halvbind (1882), s. 10 f. – (19) *Adria!* hører kunstnerisk til det svageste i den venetianske digtkreds, fordi det handler om lidt for mange forskellige ting, og fordi det stilistisk delvis minder om de værre af H. Dr.s såkaldte tidsdigte. Efter strofe 5 findes i manuskriptet (Collin. Saml. 131) endnu en strofe, der blev opgivet:

Vi trænger, vor Tid, til en Ryttersang,
Der døver den gamle, stokmilitære
Parademarschtakt med sin Tappenstreg
Naar Fyrsterne leger den gamle Leg
Til Fanernes falmede Ære. –

Ved at fjerne denne strofe, der iøvrigt ville have været den ringeste, og tilføje de to sidste – de mangler i manuskriptet – forbedrede H. Dr. digtets balance mellem afskedshilsen og tidskritik. – Angrebet på Horats er muligvis inspireret af Byrons i *Childe Harold's Pilgrimage*, 4, 75 f. Jfr. om dette sidste Gilbert Highet: *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature* (Oxford 1949), s. 413 f. – (20) Coll. Saml. 153, 4°. 1 andre. *herefter overstr.* To 19 en *herefter overstr.* Tump 31 smaa *hele s. 5 er overstr. med et kryds* 36 f været i saa nær Berøring *først skr.* ligget sammen.

(21) *Georg og Edv. Brandes. Brevveksling med nordiske Forfattere og Viden-skabsmænd. Udgivet af Morten Borup* III, 1940, s. 33 f. – (22) Det er *Sardanapalus* I, 2, 1 ff, der hentydes til i linierne: »Vel saa' vi hans Barke med Lamper behængt, / med Kvinder og Vin inden Borde, / og Skjalden som Sardanapal henslængt«. Om *Den store Serenade i Venezia* jfr. iøvrigt Paul V. Rubow: Holger Drachmanns Ungdom, 1940, s. 187 f. – (23) Ut. 279. Cit. i Rubow: Holger Drachmann 1878-1897, s. 147. – (24) De fire paladser med disse navne ligger i den nævnte rækkefølge ved Canal Grande. »Maniu« er vel blot en trykfejl for Manin. – (25) Også hans mening om det venetianske folk var

oprindelig helt anderledes. I *Et Brev* hedder det om en gondoliere bl. a.: »Han havde Miner og Gestus som en Adelsmand. Men det forstaar sig: hvorfra skulde Plebejervæsenet komme, naar man hele sit Liv igennem figurerer vis à vis med Dogen?» (*Vildt og Tæmmet*, s. 231). – (26) Her har H. Dr. sikkert også tænkt på slutningen af den historie, der fortælles i *En Erindring fra Venedig*: det ukendte selvmorder-par bliver netop begravet på kirkegårdsøen; fortælleren er med i følget. – (27) I en lignende ånd er digtet *Danmark* (*Morgenbladet* 27.4.1884); her tales dog venligt om Venezia, men den overskygges helt af længslen efter Danmark. Jfr. også digtet *Paa Protestanternes Kirkegaard i Rom* (Ude og Hjemme 11.5.1884), der ligeledes er et udtryk for hjemmve og desuden udtaler sympati for protestantismen på katolicismens bekostning, for Danmark på Roms. – (28) Det nittende Aarhundrede 1876–77, s. 196. Jfr. også udtalelser i det tidligere citerede brev til Kr. Arntzen fra 1.3.1876. – (29) *Med den brede Pensel. Kunstner-Roman*, 1887, s. 229 f. – (30) *Ib.*, s. 288 f.

(31) *Ib.*, s. 344. – (32) *Ib.*, s. 259. – (33) *Ib.*, s. 350 ff. – (34) *Derovre fra Grænsen. Strejftog over det danske Termopylæ (Als-Dybbøl) i April Maaned 1877*, 1877, s. 142. – (35) *Rejsebilleder*, 1882, s. 113 f; *Skyggebilleder fra Rejser i Indland og Udland*, 1883, s. 243. – (36) *Førskrevet – Roman*, 1890, Andet Bind, s. 177. – (37) *Ib.*, Første Bind, s. 367. – (38) *Renæssance. Melodrama*, 1894, s. 1. – (39) *Ib.*, s. 110, 116 f. – (40) *Ib.*, s. 3.

(41) *Ib.*, s. 81 ff. – (42) *Vølund Smed. Melodrama*, 1894, s. 31 ff. Også på et andet punkt er der lighed mellem de to skuespil: Lysalf og Svartalf er placeret på omtrent samme måde som Filippo og Giulio («Dagen» og «Natten») i *Renæssance*; dog er det i *Vølund Smed* en modsætning mellem en god og en slet karakter, i *Renæssance* mellem et lystigt og et melankolsk temperament. – (43) Hvorfor navnet Teresina? Måske har H. Dr. tænkt på Byrons elskede, den Teresa Guiccioli, som han allerede flere gange havde nævnt. Edith var jo netop for ham, hvad Teresa var for Byron: den lykkebringende og mægtigt inspirerende, hans livs store kærlighed. Man bemærker, at hun i indledningsdigtet direkte omtales med navnet Teresina. – Hvis også diminutivformen skal fortolkes, kan det jo ikke nægtes, at Edith netop ikke var nogen Teresa, men en – Teresina. – (44) *Venezias Nat. En Fortælling*, 1909, s. 8. – (45) *Renæssance*, s. 38, 75. – (46) Det omtalte blad findes i Efterladte Papirer. Ny kgl. Saml. 2106, 2°, III. – (47) Brev fra H. Dr. til fru Julie Hegel, i Johannes Ursin: *Holger Drachmann. Liv og Værker*, II, 1953, s. 196. I personregistret har Ursin skrevet »Keppler, G., italiensk Læge«. Initial og nationalitetsbetegnelse er altså urigtige. – Jfr. samme oplysning i brev fra H. Dr. til Gustaf og Maria af Geijerstam 9.6.1905 (Göteborgs universitetsbibliotek. H 56: 8). – (48) I den trykte tekst kaldes Felldner blot »Kvindelæge« (s. 80, 86), og det fremgår, at hans patienter for en meget stor del er kvinder. I trykmanuskriptet (Ny kgl. Saml. 2106, 2°, VII) omtales han ved den første præsentation udtrykkelig som gynækolog; ordet er udeladt i den endelige tekst (s. 19). – (49) Ude og Hjemme. Nordisk illustreret Ugeblad. Udgivet af Otto Borchsenius og F. Hendriksen. Syvende Aargang 1883–84, s. 430. – (50) Brev til Otto Borchsenius, Venezia, 24.4.1884. Ut. 279.

(51) Isidor Fischer, ed.: *Biographisches Lexikon der hervorragenden Ärzte der*

letzten fünfzig Jahre, I, Berlin og Wien 1932, s. 753. – (52) *Venezias Nat*, s. 169. – (53) *Ib.*, s. 90. – (54) *Tilskueren* 1908, s. 147. – (55) Brev til O. Borchsenius, 11.7.1884. Ut. 279. – (56) Ursin: op. cit., I, 1953, s. 75. – (57) *Vildt og Tæmme*, s. 233 ff. – (58) Ny kgl. Saml. 799, 8°. Nr. 5. – (59) Brevet til Arentzen 1.3. udtrykker nærmest lede ved Venezia. 10.4. skriver H. Dr. derimod til Borchsenius: »Jeg bliver efter al Sandsynlighed endnu en 14 Dages Tid her i denne forunderlige By, der ganske har betaget mig og hvis Luft er sund baade for mit Helbred og min Digtning«, 30.4. til samme: »nu da jeg skal forlade denne mærkelige By, følger jeg bedst hvor fængslende den er« (begge Ut. 279), endelig 29.4. til Arentzen: »Mit Ophold her i Venezia har i mange Henseender været rigt paa stærke og ansporende Indtryk; jeg har tilbragt en lykkelig Tid her i den svømmende By og paa Fastlandet i dens Nærhed« (Ny kgl. Saml. 3398¹–40). – (60) *Nordiska Museet. Julius Kronbergs atelier. Kortfattad vägledning, beskrivande katalog över konstnärens efterlämnade arbeten samt en inledande essay om Kronbergs konst av Karl Asplund*, Stockholm 1922, s. 14. (61) *Venezias Nat*, s. 21. – (62) U. Thieme og F. Becker: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXVI, Leipzig 1932, s. 29. – (63) *Tilskueren* 1908, s. 147. Leontina Appel er netop venetianerinde og blot tysk gift. – (64) Endnu en hentydning til Keppler kan tænkes at foreligge i *Tarvis. Fortællinger fra Kärntner-Alperne*, 1891; her omtaler H. Dr. et »Selskab – hos en Videnskabsmand, en ældre Ven af mig – i hvis Hus og ved hvis Protektion jeg efterhaanden lærte dette svømmende og flydend *high-life*«, det internationale selskab i Venezia, at kende (s. 79). – (65) *Sange ved Havet*, s. 118; *Venezias Nat*, s. 61. – (66) *Venezias Nat*, s. 61, 68. – (67) Endnu et eksempel på den nære forbindelse mellem *Venzias Nat* og H. Dr.s oplevelser fra 1876: *Lagunedrømme* i *Sange ved Havet* skildrer en scene fra Lidoen. Digteren, der om natten har været på måneskinsfærd i gondol, falder i søvn liggende på strandbredden. Han drømmer, at urviseren er skredet langt tilbage, og han genoplever gamle fester med en elsket kvinde ved sin side; det er hans første hustru, der tænkes på. Da han vågner, ryster han af kulde; og digtet slutter: »Jeg kigger paa Uhret. Det løber / Omkap med Lagunernes Vand.« Situationen genfindes i fortællingen. Det er dagen efter Adelsvärds første møde med Leontina Appel. Her er ingen drøm; der står blot efter en skildring af Lidoen: »Dér faldt han isøvn. Og da han kuldegysende vaagnede rum Tid efter, saa' han paa sit Ur. Det fortalte, stumt, om Nattens Daarskab.« Men nu følger så, svarende til drømmen, Adelsvärds erindring om sin kærlighed og ægteskab: på denne baggrund føler han utilfredshed med at have været fru Appels elsker (*Venezias Nat*, s. 53 ff). En sådan modsætning er ikke udtrykt i digtet, der kun taler om gondolfarter, men antydes i ordene: »Der raader bestandig i Drømme / En egen skadefro Magt«. – I romanen hedder det videre: »Og nu laa han paa Lidoens Strand og saa' paa sit Uhr, som ikke viste Tiden.« Dette med uret er lidt dunkelt. I *Venezias Nat* ser det ud, som om Adelsvård på grund af sit besøg hos Leontina ikke har fået trukket sit ur; men det stemmer ikke med digtet. Iøvrigt siger overensstemmelserne på dette sted ikke noget klart om H. Dr.s kærlighedsaffære i 1876, men de demonstrerer påny romanens nære tilknytning til virkeligheden. – (68) *Renæssance*, s. 99. – (69) *Ib.*, s. 46, 48, 96 f; *Venezias*

Nat, s. 13, 159, 164, 199. — (70) *Renæssance*, s. 32, 62, 65, 79, 85 f, etc.; *Venezias Nat*, s. 148. Her siger Maria: »Der er onde Øjne og der er gode Øjne!« Jfr. Teresina i *Renæssance*, s. 97: »Ligesom der er onde Øjne — er der gode, som ser paa os!«

(71) *Renæssance*, s. 23. — (72) Rubow: Holger Drachmann. Sidste Aar, 1950 s. 60; Ursin: op. cit., II, s. 193. — (73) *Venezias Nat*, s. 191. — (74) *Ib.*, s. 93. — (75) *Ib.*, s. 188.