

Scenesproget i det 19. århundrede

Af KAREN KROGH

Man kan vanskeligt betragte scenesproget som et isoleret fænomen. I teaterkunsten må sproget nødvendigvis være inderligt forbundet med den dramatiske litteratur, med dramaets genrer, vers eller prosa. Det vil da også ofte vise sig, at scenesproget farves af en øjeblikkelig foretrukken genre, og hermed kommer den sceniske talekunst til at hænge nøje sammen med en bestemt teaterpraksis og spillestil. Sprogudviklingen »Udenfor murene« smitter naturligvis også. De store skuespilleres dominans over for sproget er en af de mere uberegnelige faktorer i udviklingen, fordi de ofte – navnlig i tidligere tid – på godt og ondt har virket skoledannende også på senere generationer. I sin egenskab af talekunstner drager en stor forgænger dybe spor efter sig.

En belysning af scenesproget i det 19. årh. vil derfor nødvendigvis gøre korte tilbageblik til det forudgående århundrede.

Netop i slutningen af det 18. årh. modtog vort teater i sproglig henseende en stærk påvirkning af trønderen Michael Rosing. Han rejste til København for at tage artium og kom gennem sit venskab med Rahbek i forbindelse med teatret. En fremragende sangstemme gjorde ham selvskreven til teatrets syngeskole. Hans pragtfulde skabning med det sortlokkede hoved og de store, blå øjne førte ham naturligt ind i elskerfaget.

For rigtigt at indleve sig i den danske sprogtone holdt han sig borte fra sine landsmænd og fik på den måde det norske sådan afdæmpet, at det der blev tilbage gav hans sprog en ejendommelig klang, som harmonerede så godt med det malmfulde, omfangsrige organ. Sit kunstneriske gennembrud fik han ved den privatforestilling på hofteatret, hvor Johannes Ewalds poetiske sørgespil »Balders Død« blev opført. Kongesønnen Hother var en rolle efter Rosings sind og temperament. Hvis »Balders Død« ikke havde været trykt så tidligt som 1775, kunne man have troet, at Ewald netop havde skrevet med nordmanden Rosing i tankerne.

Man må ikke glemme, at Rosing både var sanger og skuespiller. Gennem sit teaterliv optrådte han i utallige syngestykker, og i den store

opera viste han sig som udpræget heltetenor. En sanger former jo sine vokaler anderledes end den talende, og dette, at han hele tiden var beskæftiget som sanger, har måske bidraget til, at han også farvelagde sine vokaler stærkere som deklamator. Naturligvis har han ikke heller været uvidende om, at den norske accent charmerede et dansk publikum.

Bournonville fortæller i sine erindringer, »Mit Theaterliv«, at den store skuespiller Frydendahl karakteriserede sin norske skuespillerkollegas sprog således: »Rosing taler hverken norsk eller dansk, vi kalder det kattegatsk«. Det »kattegatske« virkede dog stødende i visse øren; Rosenstand-Goiske fandt, at hans sprogtoner klang langt fra »reen og urban«. Teaterchef Warnstedt fastslog, at han var og blev en fremmed, men ikke desto mindre virkede hans diktion som et frisk pust på datidens scene, og adskillige ords norske udtale har han vel med vilje heller ikke villet aflægge, fordi de besad større kraft på hans modersmål. Det norske sværd klang malmfuldere end det danske »svær«. Han sagde også jorden, norden, ordet, hårde og gærdet. Der var også mere musik i »skaaven« og »saave« end i det danske skoven og sove. Rosings sprog skabte store traditioner i det danske scenesprog og blev skoledannende for vor opfattelse af tragediedeklamation og den højere stil overhovedet.

Det var ikke mindst gennem sin egenskab af instruktør og elevopdrager, at Rosing fik en enorm indflydelse. Han var i arbejde som lærer så sent som til 1815, hvor han til en »Hakon Jarl«-opførelse bl. a. havde undervist den 10-årige Bournonville, som skulle spille den lille Erlings rolle. Bournonville fortæller selv om denne oplevelse og mindes endnu som gammel mand Rosings malmfulde røst, da han som Auden med stærk trøndersk dialekt råbte: »Dreng! lad mine Graner staa!«

Rahbek slog efter Rosings død fast, at ingen i Danmark havde haft en sådan indflydelse på veltalenheden. Blandt retslærde og gejstlige var der flere, som ikke blot havde taget ham til mønster, men hvis lærer han havde været. Præsten C. F. Brorson ved Garnisonskirken var blandt hans elever i retorik, og han talte med udpræget norsk klangfarve. Werlauff fortæller, at en af hans tilhørere sagde om ham: »Er ist nicht allein Prediger, sondern gewissermassen auch Acteur«, altså et gejstligt ekko af skuespilleren Rosing.

Som alle store scenepersonligheder fik han naturligvis også mange efterlignere. Dette bekræftes bl. a. gennem Blichers »Skibsjournal«,

hvor der står at læse: »En ny Tidsalder lød nu bag min Ryg, en affekteret Theaterstemme, en af de mange Rosingianere, som i denne Periode »norskede« i Thalias Kapeller og stundom i selve Kirkerne«.

Nu må man jo huske på, at Rosing var trønder. Det rullende tunge-spids-r og det tykke trønder-l var vanskeligt at lægge af. Svært var det også at glide ind i den danske sprogmelodi. Trønderen har jo en udpræget hang til stigning i sætningens slutning, således at han, når han får et spørgsmål, svarer i en tone, som om han også spurgte. Dette opadgående i tonefaldet ved en sætnings slutning, således at sætningen stiger til den mest betonedede stavelse for så atter at dale, påstår Peter Jerndorff har huseret i vor tragedie gennem hele det 19. århundrede. Det var endnu føleligt blandt Det kgl. Teaters skuespillere, da Jerndorff var lærer på elevskolen. Herfra skriver sig anekdoten om eleven, som havde fået tildelt Vilhelms rolle i »Axel og Valborg«, og som sagde sin første replik: »Her er da den berømte Trondhjems Kirke« med stigning til sidste stavelse. Men her blev den unge skuespilleraspirant kraftigt irettesat af Jerndorff: »Nej, nu må vi engang få taget livet af det Rosingske tonefald. På dansk skal replikken holdes på samme toneniveau«.

Rosing var i høj grad en tænkende skuespiller; den alvor, hvormed han betragtede sit fag, gav sig bl. a. udtryk i en oversættelse af Herault Sechelles' lille skrift »Om Declamationen«, der udkom 1809 i København, forsynet med indledning og kommentar af Rosing. Heri gør han i en note opmærksom på, hvor uomgængeligt nødvendigt det er at uddanne sin stemme, så den mestrer mangfoldighederne i intonationen. Han foreslår ligefrem at tage musikken til hjælp, »solfege flittigt, at Stemmen kan komme frem fra Brystet; Solfege gjør det samme for Stemmen, hvad Dansen virker til Legemets og Gebærdernes Ynde«. Og han fastslår, at uden øre, takt og stemme kan man aldrig blive nogen god endsige stor taler. Her er det jo tydeligt, at en sanger-skuespiller fra det 18. årh. skriver.

30 års erfaring og tanker om skuespilkunsten berettigede Rosing til at sige sin mening. Han gør dog opmærksom på, at han kun betragter sine oplysninger som simple »Vink og Peg hen til Maalet« i deklamationens kunst – den kunst, der taler fra hjertet til hjertet. Med klædelig beskedenhed anføres, at hans oplysninger intet er værd mod Rahbeks forelæsninger og Sanders »Odeum«. Netop i disse år havde »Niels Ebbesen«s »utrolige Forfatter« holdt forelæsninger ved universitetet over

deklamationen; i 1808 kom hans »Odeum eller Declamerekunstens Theorie« skabt efter tyske forbilleder. Den fulgtes op 1813 med »Polyhymnia, Euterpe og Theone, eller theoretisk Sammenligning af Musik, Rhytmik og Declamerekunst«. Heri fremhæver Sander netop »den fulde velklingende Vokal«, som »danner Sjælen i alle Articulationer«, og skriver endvidere, at vokalerne, »som de tales i nogle af Norges Egne i denne Henseende kunde betragtes som vort Mønster«. Rosing var altså forbilledet; sammen skulle de arbejde på en norm for det dannede talesprog i Danmark.

Sander beskæftigede sig meget med pausens betydning. I hans øvelsesstykker markerer han overalt pausens værdi; anfører hvor det vil være kunstnerisk forsvarligt at anvende $1/2$, $1/4$, $1/8$ eller $1/16$ pause. Han har ligefrem siddet og talt takten, når Rosing i sin mesterpræstation som Grev Gert efter længe at have tilbageholdt sin vulkanske vrede med tordenstemme udbrød: »Men — i Morgen er I fredløs. Hører I? — I Morgen er I fredløs!« Den betonedede pause i denne replik gjorde samme forbavsende virkning som en effektfuld pause i en musik af Gluck. Sander fremhæver også, hvor levende og musikalsk Rosing forstod at variere stemmestyrken; uforglemmeligt for ham var et bestemt sted i »Emilia Galotti«, hvor Rosing som Marinelli benyttede et betydningsfuldt crescendo i den gentagne replik: »Just hende, — just hende«.

Det norske sprog og dets sprogtone har ikke bare klinget for Peter Jerndorffs øre, men har været en realitet hos Vilhelm Wiehe, bror til Michael og dattersøn af Rosing. I vuggegave havde han fået en ualmindelig dejlig stemme, som ikke bare rummede smukke toner, men også rige farver i sit register. Sin egentlige debut fik han som Einar Tambeskjelver i »Hakon Jarl« (19. april 1844). Oehlenschläger var ovenud lykkelig for hans præstation. I en mellemakt gik digteren op til ham og sagde: »Nu er jeg ikke bange for, hvorledes Eftertiden skal forstaa mig. De har min Aand i Dem, og De skal forklare mig for kommende Slægter«. I ni sæsoner var han engageret ved de unge talenters scene i datiden, Kristiania Teater, og her spillede han et stort repertoire spændende fra Oehlenschlägers Axel til Holbergs Troels. Peter Jerndorff mindes netop den »gennemsnaturlige« Wiehe, der bl. a. sagde H-a-v med langt a og v. Det er jo ikke uden interesse, at Oehlenschläger, som skrev sin »Hakon Jarl« med Michael Rosings sprogtone og deklamationsteknik i tankerne, var så betaget af det norske

malm i sproget, at hans begejstring gik videre til Wiehes Tambeskjælver; han associerer ligefrem klangen i Wiehes sprog med sin kunstvilje: »De har min Aand i Dem«.

Det store flertal af publikum hyldede Wiehe stærkest, når han optrådte i panser og plade. Et mindretal, deriblandt Ed. Brandes, følte dog ikke, at Wiehes tidlige bortgang fra scenen betød et tab for jamben og det tragiske vers, men snarere et uerstatteligt tab for det nye drama. Det var Steensgaards og Tjældes fortolker, man ville savne, ikke Axels og Hakons fremstiller. I sit essay om Vilhelm Wiehe i »Dansk Skuespilkunst« skriver Ed. Brandes i anledning af Wiehes optræden i »Axel og Valborg«, at hans »sonore Stemme fyldte Theatret med de skønne Oehlschlägerske Vers i en bred og følt, men karakterløs Declamation«. En prægtig strøm af ord, forekom det ham, men samtidig en tilbagegang for skuespilkunsten til romantiske efterklange. Wiehe havde jo været i Norge netop i de år, hvor Høedt og Michael Wiehe gjorde forsøg på at bringe den tragiske fremstilling ind i andre baner, og stod således helt fremmed for det krav, at talens sandhed skulle gå forud for dets skønhed. Wiehes musikalske, norskprægede deklamation havde en taktfast rytmisk karakter. Ingen sønderflængende lidenskab piskede ham op, så ordet blev forvandlet til skrig. Man fornam deklamationen som klingende musik, men hovedindvendingen i den nye tid måtte blive, at talens inderste mening blev uforståelig. Tankens klarhed og stemningens prægnans druknede i skønhed. I Vilhelm Wiehes tragedie-deklamation har man netop et eksempel på, at scenesproget hører intimt sammen med en afgrænset teaterpraksis og konvens; han tilhørte et forældet teatersystem, hvis sprog ikke kunne tilfredsstille en nyere tids kunstdommere. På Ed. Brandes' tid var det ikke deklamation, man forlangte, men den dagligdags tale, som Ibsens personer benyttede sig af. Ja, man gik endog så vidt, at den naturalistiske konversationstone smittede kendeligt af på den højere stil, et onde, som vi den dag i dag endnu vander os over.

Der er ingen tvivl om, at scenesproget i det 19. årh. ved siden af den norske indflydelse har modtaget sine stærkeste impulser fra de store celebriteter. I periodens første halvdel kendte man ikke til begrebet instruktør i vor forstand; en sceneleder overvågede, at entreer og sortier samt et nødtørftigt arrangement blev overholdt, og at man ikke sagde mere, end der stod i rollen. Det egentlige arbejde med udformningen af rollen kunne ikke foregå på de få prøver, hvis antal sjældent

oversteg fem; tre var det almindeligste. Nogen særlig form for korrespondance i opfattelserne eller samspil i vor forstand kendtes naturligvis ikke. De store virtuoser foretog da også hovedsageligt instuderingen hjemme og mødte så op ved premieren og forbløffede publikum, men så sandelig også de medspillende, med nye og forbavsende intentioner, ofte en præsentation af spillemæssige numre og sproglige kunststykker. Hvordan man kom frem til resultaterne, hørte til fagets hemmeligheder. Ihvertfald vågede man over fiduserne, ganske som tryllekunstneren over sine trick. Naturligvis var dette system velegnet til at give den virtuose skuespiller en æresrunde, men havde til gengæld en temmelig skadelig indflydelse på den samlede kunstneriske disciplin.

I en beskrivelse af det 19. årh.'s scenesprog spiller Joachim Ludvig Phister – ligesom på scenen – en af hovedrollerne. Med et øre som professor Higgins' og en virtuos måde at koordinere munddelene på, evnede han at frembringe det hørte præcist. Hans dialektkundskab var bl. a. efter Ed. Brandes' udsagn legendarisk. Med tydelighed skelnede han mellem adskillige sjællandske dialekter, således Roskilde-, Fredensborg-, Kalundborg- og Køgeegnens sprog. Målene fra Skagen til Gedser beherskede han i den grad, at Jerndorff påstod engang at have hørt ham fortælle en lang historie, der begyndte på kronjydske fra Randerseggen, og derpå gik over i dialekterne sydpå, horsenske, koldingske, sønderjydske i flere nuancer, for så gennem plattysk at ende i højtysk. En genial Jeppe var han, hans figur var et under af liv og hans sprog så gennemført, at Emanuel Hansen satte sig ned og fastholdt det meste af rollen på papiret, både hans handlinger og sprog, som er gengivet i lydskrift, så minutiøst, at dialekten toner i vores øre. Af disse »Dramaturgiske Optegnelser« fra 1863, som findes på Det kgl. Teaters bibliotek, er flere afsnit meddelt i Danske Studier 1954 (En stor Holbergskuespiller). Dog skal yderligere her tilføjes en lille skildring af III akts 3. scene, hvor Jeppe i sin tiltagende rus bliver stillet over for ridefogdens kone, der dengang havde samme fremstiller som Erik (P. Knudsen).

»Æest Du Rifiuens Koune?« Derefter tog han Knudsen på de stærkt udstoppede bryster. – »Dou æ køn«, (hvisker) »Ve Du saaue hos mæ i Nat?« I stedet for at sige til fogden: »Vil Du tilstede, at jeg ligger hos Din Kone i Nat?« – sagde Phister: »Du haar vel ette Noued emo a jæ – – – – –« Her klappede han manden på skulderen, resten måtte man så tænke sig til. Denne intention havde han fået foræret af sin

forfølger, Lindgreen. »Se hær! Sæt en Stool te hinne, hun ska ha sin Daure mæ mæi«. Han får hende placeret ved sin side og er så ved at kvæle hende i mad og drikke. Yderst nedladende og forekommende tyller han i hende af sit eget glas; af og til tager han sig dog en lille tår selv. Tilnærmelserne bliver voldsommere; henden får luft i følgende sang:

Aau hør, men søde Piige
Jæi haevers dæi saa kæer!
Jæi kan Dig ente siige
vaar ælskaausful jæi . . .

pludselig standsede Phister op, da han så, at sekretæren betragtede ham og greb et stykke kage, som han kastede i hovedet på ham. — »Dou ska faae en Ueløkke, dærsom Du seer paa hinne«. Herefter vender han sig til konen og fortsætter:

Vaar ælskaausful jæi ær!
Di Øine blaae,
Di Hænder smaae,
Den Monn saa rødd . . .
Dæn ærr saa søddd . . . (kysser hende) . . . d d d
aau hør, men søde Piige,
jæi haevers dæi saa kæer.

Emanuel Hansens dybe respekt for denne »Jeppes sande Defensor« lyser ud fra de sirlige og nøjagtige optegnelser.

Hos Phister havde hver rolle sit sprog og sin stemme. Da han spillede Lord Hastings i »Ninon«, blev han komplimenteret af den engelske gesandt for sin excellente udtale. Phister spurgte, om han da ikke havde lagt mærke til, at det ikke var londonsk udtale, han benyttede, men vestindisk, fordi han mente, at denne accent var blødere og passede bedre til rollen.

Men dialekterne var dog langt fra det eneste middel, hvormed han sprogligt karakteriserede sine roller. Ligesom Fru Heiberg spidsede sine læber for at opnå en lettere sprogbehandling i konversationstonen, så varierer Phister sine stemmer ved at omstille munddelene på forskellig måde. Han havde bl. a. en særegen stemme, frembragt ved at han trykkede underlæben og tungebenet frem, mens han sænkede strubehovedet; derved blev svælget større og munden videre. På samme tid gjordes tungen bred og bevægedes kun lidt, og tænderne holdtes tæt

sammen, uden at tungespidsen nåede helt hen til dem. Stemmeklangen blev på den måde mørk og lignede den såkaldte sombrerede sangstemme, ved hvilken det udsungne a lyder som et o; heller ikke Phisters a var ganske rent. Ved denne mundstilling opnåede han bl. a. en overordentlig volubilitet i talen; ordene flød fra ham med en forbavsende hastighed, mens den på samme tid tillod enhver art af moduleren i ordet og sætningen. Man berømmede ham netop for, at han talte hurtigere end nogen fransk skuespiller, når denne talte allerhurtigst. Og det var man jo ikke altfor forvænt med i Fru Heibergs epoke.

En særlig mærkværdighed i sproglig henseende, der kan minde noget om konstruktioner, var at hans s ofte antog klangen »sch«. Antagelig havde dette en fysiologisk årsag, men fremkom også ved den ovenfor nævnte mundstilling, hvor over- og undertænderne nærmede sig til hinanden, uden at tungen kom helt hen til dem. Men efterhånden, som han mærkede, at sch-lyden havde en uventet komisk virkning, kælede han – som en beregnende artist – for sin lille »skavank«. Apropos dette ord sagde Phister altid »Schkavank« i »Henrik og Pernille« (Henriks monolog, akt I, sc. I), hvor der står: »Jeg blev skamfuld og begyndte at hænge med Hovedet som et Æsel, men redede mig dog derfra, idet jeg lod, som jeg saa en »Schkavank« paa Himmelen af Vognen«. Han udtalte også skubbet som »schkubbet« i replikken i »Scapins Skalkestykker«: »Det er jo hans Skæbne, som har »schkubbet« ham ind i det«, hvor det blev så meget mere påfaldende, fordi Argante, som spilledes af Valdemar Kolling, straks efter greb morsomheden og i hidsighed kopierede hans ord. I »Den Stundesløse« efterlignede Pernille ham også, når han sagde: »Men eftersom Magdelone er noget til Alders, kan han maaske ikke fatte »Elschkov« til hende«. I Holbergs tekst står der nu ikke elskov, men kærlighed, og her har Phister, som ellers var uhyre streng, når det gjaldt at være tro mod teksten, tilladt sig at sælge nøjagtigheden for en trestjernet træffer.

For at opnå komiske og overraskende virkninger benyttede Phister ligefrem at gå imod sprogets naturlige stigning og falden. Han kunne jage en hel sætning igenem for så pludselig at gøre et ganske umotiveret ophold ved et betydningsløst ord, blot det lød morsomt. Ofte lod han hånt om den logiske sammenhæng og sagde f. eks.: »Hillẽmænd, saã kañ For̃gyldningēn værẽ gaãct af̃ hēnde ĩ saã – lãng Tīd«. Da han var en mester i tungeraphed, blev opregninger eller lange remser til sande

virtuosnumre. Hvis remsen var kort, nøjedes han med den komiske kraft, der lå i den blotte hurtighed – var den længere, forstod han, at der måtte være forandringer, og han steg så med rivende fart op til et enkelt tilfældigt ord, som han faldt ned fra ligeså hurtigt. Da Oldfux i »Den Stundesløse« forklædt som tysk pedant remser alle de byer op, hvor han har studeret – gjorde Phister en komisk standsning ved Frankfurt an der Mavse (an der Mose), idet han samtidig vakte munterhed ved den særlige udtale. Hvis et enkelt ord ejede noget komisk eller særegent i sin lyd, fremhævede han det; det kunne også falde ham ind at ændre udtalen ved at lægge trykket forkert. Han sagde i »Henrik og Pernille« ikke Vomitiv, men Vomitif. Som Scapin udtalte han ordet »maaske« som »maaske«.

Traditionen tro broderede Olaf Poulsen videre på sin lærers komiske opfindelser. Som Vinter i »Et Eventyr i Rosenborg Have« sagde han: »Ja, af min Pension kan jeg ikke leve med Kone og maaske-Børn«. Hvortil Peter yderligere udvider morsomheden: »Maaske-Børn? hvad er det for et Slags Børn?«

Phisters særlige gaver passede ind i tidens skuespillersystem; i virtuositet var han Fru Heiberg jævnbyrdig. Det er betegnende for skuespilkunsten dengang, at man i høj grad benyttede sig af disse voldsomme ydre karakteristika og sproglige numre. I dag ville vi jo givet – fordi naturalismen har tvunget skuespilleren til at arbejde i højere grad indefra og psykologisk – karakterisere noget sådant med, at skuespilleren »tog stemme på«, at han var »en skuffeskuespiller«, for at bruge en betegnelse fra Stanislavskijs terminologi.

Det sprog, som taltes fra Det kgl. Teaters scene i det 19. årh., var af meget forskellig karat. Dannelsesniveaueet blandt skuespillerne var ikke altfor højt. Nødtørfvig undervisning og sparsomme sceneprøver var også medvirkende til den manglende egalitet i sproglig henseende.

Fru Heiberg, vort teaters primadonna assoluta, gik i spidsen for at skabe et såkaldt dannet scenesprog, et kunstsprog kunne man sige, hvis »blomster« undertiden var af tvivlsom skønhed, og hvis duft fortalte om Fru Heibergs hittepåsomhed og livslange bestræbelser for at beherske en dannelse, som hun til stadighed måtte erobre. Der er ingen tvivl om, at der bag hendes specielle scenesprog har ligget et intenst arbejde. Som barn af forældre, der talte med udpræget accent, og opfødt i et miljø, der næppe kan have bidraget til hendes sproglige uddannelse, har hun måttet kæmpe sig til at tale et rent dansk. Adolf

Fibiger, en ung officer, har i et brev til sin mor fra 1831 fortalt følgende om Fru Heiberg: »Hun taler meget langsomt og correct, næsten med samme Opmærksomhed, som man taler et fremmed Sprog. Hendes Stemme er derhos noget syngende, men naar hun bliver munter, da bliver Tonen raskere og højere«.

Den langsomme og distinkte udtale med en smagen på hvert enkelt ord var en teknik, hun særlig anvendte i det alvorlige repertoire. Fru Heiberg havde den ganske bestemte opfattelse, at tragedien skulle fremføres i en statuarisk stil; ikke blot kroppens bevægelser skulle være langsomme og værdige, men ansigtet skulle holdes i en marmorliggende ro. Heri støttede hun sig på Lavaters fysiognomiske studier, hvis terminologier den unge Rosenstand-Goiske allerede i 1770'erne irriterede de danske skuespillere med. Tragikeren skulle virke ved overansigtet, ved øjnenes spil, mens underansigtet måtte holdes i ro, »thi Ro i Blik og Miner er Betingelsen for at fremstille den tragiske Højhed«; hun gik endda så langt, at man ikke måtte vige tilbage for monotoni, »for i Begrænsningen ligger Betingelsen for, at det hele bliver harmonisk skjønt«. Som Lady Macbeth havde hun netop opøvet en teknik, der tog sigte på at holde læberne i ro, så ordene klang som fra en grav. Det var altså det 18. årh.'s antikke skønhedsideal, som spøjte. Men til trods for hendes bestræbelser og det alvorlige forarbejde, hun lagde i disse roller, kan man ikke skjule, at hun i disse tragiske partier havde betydelige vanskeligheder med sit sprog. Det var da heller ikke i dette repertoire, at hun blev toneangivende i sproglig henseende. Selv Clemens Petersen, som dog ellers er Fru Heibergs ærbødige ridder, må med sorg notere, at den moderne diktion eller tonefaldet fra de finere lystspil »stikker upassende frem, naar det ikke ligefrem drejer sig om de mest dramatiske Scener«. Det var denne tone fra salonernes verden, denne dannede leg med ordene, som Fru Heiberg havde opøvet indtil virtuositet i de Scribeske lystspil, der åbenbart var blevet i den grad en del af hende selv, at den har været vanskelig at ryste af, når hun bevægede sig inden for andre genrer.

Scribe var en af de mest spillede dramatikere på den danske scene, og hans komedier fik – ikke bare her i landet – en umådelig indflydelse på iscenesættelseskunsten, på skuespillerens teknik og derigennem på sproget. Der er en dyb sammenhæng mellem de æstetisk dramaturgiske synspunkter, dannelsesidealet, den almindelige teaterpraksis og den konversationsteknik, skuespillerne udviklede i de Scribeske komedier,

og som fik vide konsekvenser og virkede som en sand forberedelse til det senere naturalistiske drama.

Det nyere franske lystspil fordrerede bl. a., at skuespillerne ikke blot skulle synes, men også være »dannede«. Fru Heiberg udtaler, at man ligefrem er i stand til at gennemskue en persons dannelsestrin og hele åndelige standpunkt, bare ved at sætte ham til at spille en rolle i et sådant konversationsstykke. Og hun tilføjer: »Den Skuespiller, der ikke til daglig forstaar eller har Evne til at føre en dannet Conversation, vil aldrig i de Scribeske Stykker kunne udfylde sin Plads«.

Den letløbende konversation, de perfekte manerer, de skarpe pointeringer, hastige overgange og nuancer krævede et uhyre arbejde, når skuespilleren skulle foretage indstuderingen selv. Memoreringen måtte bl. a. være perfekt, ellers gik den elegante leg i stykker. Der er heller ingen tvivl om, at den artistiske disciplin, som disse stykker krævede, og som Fru Heiberg gik i spidsen for at hævde, betød overordentlig meget. Man ved jo, hvor hårdt hun arbejdede med sig selv, men også, hvor meget hun hjalp andre og i særlig grad den 8 år yngre Michael Wiehe, som blev hendes uerstattelige partner igennem en hel periode. Wiehe havde været fem år ved teatret, før han slog igennem i Dumas' »Et Ægteskab under Ludvig XV«. Til denne forestilling fortæller hun selv, hvorledes hun gennemgik rollen med ham replik for replik, ganske vist hemmeligt af hensyn til personalets misundelse.

I anledning af indstuderingen af Scribes »Kvækeren og Danserinden« fortæller Fruen, hvorledes skuespillerne var uvante med at spille i denne lette genre; de havde ondt ved at lade ordene løbe så hurtigt over læberne og i denne hurtighed nuancere skarpt, klart og bestemt. Hun påstår selv, at hun angav dem den tone, hvori disse stykker skulle spilles, og gav dem praktiske råd. For at frembringe konversations-tonen må man kunne tale med læberne – brysttonerne hører nemlig tragedien til! Ved udelukkende at benytte læberne bliver talen let, hurtig og flydende, og kun gennem denne teknik kan den tilspidsede replik komme til sin ret. Fru Heiberg antyder også, at tonen i disse franske stykker bidrog væsentlig til at vænne skuespillerne til at udtale modersmålet smukkere og mere korrekt, og hun tilføjer ligefrem, at dette var stykkernes væsentligste fortjeneste. Her er det nu den pædagogiske professorfrue, der taler, for Scribe gav rigtignok primadonnaen en række uovertrufne paraderoller.

I sproglig henseende er der ingen tvivl om, at Fru Heiberg ofte tog

sin mand til mønster. Efter hendes udsagn havde han »en ualmindelig blød, klar og klangfuld Stemme, og en Diktion, der i Renhed, fin Nuancering og Flugt i lyriske Udbrud overgik alle datidige Skuespilleres«. At hun også kan have været smittet af den levedygtige norske tradition, er tænkeligt; men dette gælder dog kun hendes anvendelse af de udpræget lukkede vokaler. Hun sagde: Smykke, Kyst, forundret, kun og hindre med udpræget rent y, u og i. I vekselsangen fra »Nei«, »Erindrer De, det var i Kongens Have?«, sang hun altså: »Jeg i mit Fjed bestandig skimted Dem«. Når Fruen i »Kong René's Datter« s. 4. sc. bad Tristan forklare hende, hvad synet er, udtrykte hun det således: »Er det Noget, man undersøger med? Et Instrument af kunstig Bygning (med blødt g), eller simpelt Redskab?«

Hun udtalte ligeledes ord, der ender på d, f. eks. spyd, skød, som spydd, skødd, kvadd, skrudd, sydd.

Når Fru Heiberg i de franske lystspil skulle indføre den dannede franske tone på vort lille teater, yndede hun ligefrem at låne franske udtryk; hun sagde ikke: »Det vil sige«, men »det er at sige«, altså en direkte oversættelse. Danske ord, som kunne udtales på fransk, blev det. Hun sagde ikke skafot, men valgte at ophøje den frygtelige genstand til »échafaud«. For yderligere at lægge vægt på sin franskkyndighed, sagde hun: »præsangtere«, »prængcip«, »sinjalcemang«. I »Den Vægel-sindede«, hvortil vi er så heldige at eje Emanuel Hansens optegnelser, talte Lucretia med de 16 sind om dagen mange gange om at være i godt eller slet »hymør«. Da Fru Heiberg i II, 12 havde læst brevet og leende fastslået, at ekspressionerne var taget fra Else Skoleholders Magaziner, krøllede hun brevet sammen som en let trykket snebold og kastede det fra sig, idet hun med foragt sagde: »Fi, for Ulykke«.

Det er ikke utænkeligt, at de mange danske oversættelser af franske konversationsstykker fra denne periode, som undertiden kan forekomme os noget lattervækkende i deres tilsyneladende hjælpeløshed, måske i flere tilfælde afslører oversætterens bevidste forsøg på at give den franske dannelse i Fru Heibergs specielle fortolkning en ekstra understregning ved at klamre sig til franske vendinger og gloser. Goldschmidt er i høj grad opmærksom på denne ejendommelighed og kritiserer ud fra dette synspunkt bl. a. »Qvindens Vaaben« af Scribe, som både blev opført på Casino og Det kgl. Teater. Om Casino-oversættelsen skriver han, at den indeholder altfor mange franske ord, der ikke rigtigt gengiver den »lette, fine, livlige Dialog i dens Nuancer«. Fr. Høedts be-

arbejdelse til Det kgl. Teater kan dog heller ikke stå for kritik. I 1. akts 2. sc. lader han således Leonie gentage de ord, som Henri tidligere har sagt til hende: »Min naadige Frøken! Lad Deres legitime Stolthed ikke blive allarmeret over min Dumdristighed. Den, som har vovet at række Frøken Villegontier Haanden, er ikke Tjeneren Pierre, men den prosciberede Henri de Flavigneul«.

Selv om man på teatret bestræbte sig på at lære af Fru Heibergs franske udtale, kneb det undertiden for de mindre sadelfaste at følge med i de francofile bestræbelser. Anmelderen i Fædrelandet (1857 nr. 9) har således i »Salomon de Caus« hørt ikke mindre end tre udtaler af det vanskelige navn, Richelieu. Nogen enighed med hensyn til ord som : interessant, brillant, charmant, var der heller ikke; nogle udtalte dem med nasallyd, andre uden.

Det kunne også føre til mindre heldige resultater at følge Fru Heiberg for slavisk; som skuespillerinde havde hun en udpræget maner, der var farlig at efterligne. Da hun i 1855 spillede den kokette hertuginde af Langeais i det franske lystspiel »Frieren og hans Ven«, fik hun i Fædrelandet at vide, at mens hun i de følelsesfulde partier »messede paa een Tone«, så talte hun, når hun skulle være koket, dansk med et fransk tonefald. Anmelderen anker over, »at denne Mode har bredt sig« til de mindre aktører og aktricer. Det var efterhånden blevet til, at de i et fransk konversationsstykke ikke kunne tale menneskeligt dansk. »Jo fornemmere de skulle være, desto franskere blev de, saa at Hr. Nielsen paa Hofteatret er fuldkommen consequent, naar han som Konge (i »Kærlighed i Versailles«) er næsten uforstaaelig«.

Også Phister har afgivet vidnesbyrd om den franske »salon-epidemi« blandt danske skuespillere. Til Anna Poulsen har han engang fortalt følgende: »Jeg var i Paris og saa »Slottet i Poitou«, paa Fransk ogsaa kaldet »Mlle. de la Seiglière«, spillet paa Théâtre Français af dets ypperste Skuespillere. Men jeg maatte spørge mig selv: »er det dem eller os, der er Franskmænd?«« — Fru Anna Poulsen underskrev ganske Phisters kunstneriske dom.

At Fru Heiberg også gjorde brug af den mere folkelige mundart, kan ses af Emanuel Hansens optegnelser til »Den Vægelsindede«. I slutningen af sc. 12, efter at Lucretia har smidt brevet på jorden og ledsaget sin udkældten med små rasende fodspark, siger Pernille, at Madammen går for vidt. Hertil svarer Lucretia: »Snik, Snak«, mens hun betragter Pernille, der ligesom Henrik står med hænderne i skødet;

hun giver hende et puf og siger: »Ind og luk Bo'en«. Hos Holberg står der kun: »Lar os gaae ind«. Denne lille københavnske bemærkning med særligt tryk på »Bo'en« understreges af et påfølgende teaterspil, idet Pernille lader meldingen gå videre til Henrik med et puf så kraftigt, at det næsten får ham til at stå på hovedet. »Ind og luk Bo'en«, gentager hun, hvorefter Fru Heiberg gik helt hen til rampen og sagde ned til tilskuerne: »Denne Pige er forbandet vægelsindet«. Fru Heiberg syntes udtømmelig, når det gjaldt at skifte luner. Hun regerede suverænt med Henrik og Pernille, og hendes: »Slidder og Sladder, Henrik« med i'et i slidder og a'et i sladder langt udtrukket, var berømt og meget omtalt i København.

At Fruen selv for sin egen tid havde flere ejendommeligheder i sprogbehandlingen, derom vidner de nærgående parodier, som Høedt under stor jubel gav til bedste hos N. P. Nielsen og Anna Nielsen i hjemmet på Frederiksberg. Høedt havde rige gaver for at efterligne. Det gik både ud over Martensen, Madvig, Andræ, Hall og Heiberg, som han evnede at give præcist i små træk. Men morsomst var han dog, når han sang som Fru Heiberg. Der boede som bekendt en meget lille sangfugl i hendes bryst. Det kneb med de høje toner. Bedst kvidrede hun, når kun strygerne akkompagnerede og da helst i b-tonearter. Når Høedt således havde givet fruens sangkunst til bedste, plejede han at afslutte sit one-man show med et af hendes karakteristiske udbrud: »Skal vi troz alt gaa en Tur i Haugen?«

Det ejendommelige ord »Hauge« skabte tradition og blev fortsat i komisk ånd af Olaf Poulsen, der skaffede sig megen latter, når han som birkedommer Krans i »Eventyr paa Fodrejsen« sagde: »Haugekarl« udtalt, som det er skrevet.

I anledning af Clemens Petersens kritik af »Tycho Brahes Spaadom« farer Erik Bøgh i »Dit og Dat« 1866-68 hårdt frem både mod anmelderen og hans æreskunstnerinde, Fru Heiberg. Beklagelserne vedrører en ung debutantinde på Det kgl. Teater, en elev af Fru Heiberg, Jfr. C. Jensen, der allerede efter få ugers instruktion havde lært at tale så affekteret, at hun gav y'et i ordet »Smykke« den samme spidse lyd som i ordene »Hygge« og »Skygge«. Erik Bøgh slår her fast, at enhver dannet dansker, der ikke er bundaffekteret, udtaler samme vokallyd i »Smykke« som i »Stykke«, »Lykke« og »Nykke«, det vil sige med et dybt ø. Fru Heibergs kamp mod den gængse københavnske udtale, den, der forøvrigt var Høedts norm for hans naturlighedsbestræbelse med

hensyn til scenesproget, havde nu gennem elevens mund nået sin parodiske grænse. Høedt sagde nemlig »Smøkke«, og Fru Heiberg lærte derfor netop sine elever at sky dette plumpe hverdagsdanske og hellere udtrykke sig i et kunstsprog, som Bøgh karakteriserer som »Søndagsamagersk«. Clemens Petersen hævdede, at alt hvad der faldt naturligt på Fru Heibergs læber havde mere adkomst til at slås fast som sprogbrug end noget andet. Erik Bøgh finder dog denne opfattelse utilgivelig. Hvorfor egentlig understøtte kunstnerindens største fejl? Med megen malice fremmaler han, hvorledes sproget ville komme til at lyde, hvis man fulgte Fru Heiberg konsekvent. Så skulle alle lære at sige: »Lyst«, »Bryst«, »flytte«, »Nytte«, »tynde«, »Synder«, »Flynder« og »Spyttegjøg«. Og hvorfor egentlig indskrænke reformen til denne vokal? Hvorfor ikke sige: »Gulv«, »tilbunds«, »Buksetrøld« eller »Rottekonge« og »Drillepind«. Hvorfor ikke også medtage de stumme d'er, h'er og j'er og sige: »Hvede«, »Hjort«, »Hjerte«, ligeså »korrekt« som mange jyder gør det. Man kunne også tænke sig at udtale det stumme d efter l, som f. eks. i »Held«, »Guld« og »Byld«, så kunne de personer, som havde vanskeligt ved at udtale d efter l, sætte t i stedet, således som man ofte havde hørt i »Væringerne i Miklagard«, hvor man sagde »Haralt« i analogi med Fru Heibergs »Kongens-Nytorvsk alhambra-ske« ord: »trozt«. Naturligvis skulle ord som »Skjæg«, »Skjebne« og »Skjørter« være forsynet med lydelige j'er. Eller bedre, man kunne indføre de gamle i'er i »Siel«, »siaske« og »siokke«. Men især skulle det velklingende ord: »Hauge« være norm, det klang så kønt på Fruens læber. For rimenes skyld måtte man så naturligvis »lauge« nogle andre ord om, så »Slave« eller »Mave« kom til at hedde »Slauge« eller »Mauge«. Erik Bøgh slutter sin belæring med, at »hele det litterære Vartou vil synge Amen dertil, og de Vantro udenfor vil ikke kunne sige andet end, at den store Clemens Petersen akkurat har ligesaa megen Sprogsans, som han har Tonesans, Kunstsans og sund Sans i det hele taget«.

Fru Heibergs sprogbestræbelser resulterede ofte i en manieret ud-penslen af hvert ord og fik til følge, at mange forestillingers spilletid blev unødigt trukket ud. I Dagbladets anmeldelse 15. jan. 1855 hedder det om spillet i »Et Eventyr i Ørkenen«: »At fremsige en Replik paa en naturlig og ukunstlet Maade er efterhaanden bleven en Umulighed for Fru Heiberg, og den naive Beduinerinde forvandler sig derfor under denne Kunstnerindes Hænder til en blaseret og raffineret Markise

fra Civilisationens Centrum, i den Grad bliver ethvert Ord oversukret og smagt paa, inden det udflyjtes af de spidse Korallæber, og i den Grad gøres der bestandig Stillinger og jages der efter Effekt, som om man befandt sig i en europæisk Salon og ikke i en syrisk Ørken«.

På baggrund af dette forekommer det naturligt, at Fr. Høedt ved siden af sine mange andre scenereformatoriske bestræbelser også måtte medtage sproget. Her fik han stor indflydelse – ikke alene som skuespiller og instruktør, men også som elevlærer. Michael Wiehe modtog en livslang og stærk påvirkning fra sin ven. At han også blev kritiseret, fordi han under Høedts påvirkning ændrede sit linierene, smukke dansk i bestræbelse for at nærme det til det almindelige talesprog, det ved man. I Dagbladet, okt. 1860 ankede man over, at han som Henrik i »Alferne« 4. sc. sagde:

En Aften eensom gik jeg nys,
Stjernerne funkled,
Den *halle* Maane med sit Lys
hal' dem fordunkled.

Offentligheden var i denne periode i det hele taget meget optaget af scenesproget og dets betydning. Man ønskede, at Det kgl. Teater i lighed med Théâtre Français i denne henseende skulle være et mønster. Det har sikkert også været en af Fru Heibergs bestræbelser med sit ejendommelige og konstruerede kunstsprog at søge tilvejebragt en enhed, som langt fra var tilstede dengang. Under mærket »A« har en recensent i Fædrelandet med største nidkærhed gennem en længere periode samlet en række sproglomster, som alle er hørt på scenen. Det kneb gevaldigt med fremmedordene: Paraply blev til Pareply, Reol til Riol, Auktion til Aktion, Banquieren til Bankien, Terrin blev til Tarin, Pager til Pasier. Paladsvagten blev til Paladsvagten, Napoleon til Napolion, code de Napoleon til codé de Napolion, Katholiker blev til Katoleker og Desserten til Des-er-ten. Vulgærsproget har åbenbart været stærkt udbredt blandt scenekunstnerne, for der klages over den uforsvarlige omgang med vokalerne. Følgende liste kan give et indtryk af det sproglige sjuskeri:

virkelig	blev til værkelig	Kirke	blev til Kærke
vittig	– – vættig	Historie	– – Hestorje
flittig	– – flettig	Musik	– – Mosek

Butik	blev til	Botek	Begrebet	blev til	Begræbet
intet	— —	entet	dobbelt	— —	dauvelt
Skilsmisse	— —	Skelsmesse	Æble	— —	Ævle
Villie	— —	Vellie	Skab	— —	Skav
Tromme	— —	Tråmme	farvel	— —	fa'vel
Monument	— —	Monement	med det	— —	mæ'tet
undskyldte	— —	ondskølle	gavmild	— —	gavnmild
kunne	— —	konne	Kjøkken	— —	Kykken
skulle	— —	skolle	synes	— —	sønnes
Minut	— —	Minot	Bygning	— —	Bøkning
Ludvig	— —	Lodvig	Spekhøker	— —	Spekhygger
Studenten	— —	Stodenten	lovet	— —	loft
reel	— —	riæl	inden	— —	inte

Man havde desværre også alvorlige vanskeligheder ved at anbringe »ligge« og »lægge« på de rigtige steder. Anmelderen påstår, at han har hørt: »Jeg har ligget i Kakkellovnen«.

At vulgærsproget også blev plejet og dyrket, når de store virtuoser skulle kaste lys over en figur, kan ses af Emanuel Hansens optegnelser til Phisters Kandestøberdreng, som udtrykker sig i en djærv københavnerdialekt, f. eks. i replikkerne: »Uh, de to Baarkere er i Haar sammen!« — »Aa Herre! la' dem slas, desfor blier de goe Venner!« — »Vil Bormester ha'e Senep og Smør te?« — »Matrodser er ente saa delekat«.

Det var heller ikke ualmindeligt, at en alvorligt arbejdende skuespiller undertiden måtte lave om på digterens tekst, for at den sproglige karakter kunne blive mere dækkende for rollen. Fru Sødring »forbedrede« således i høj grad Hertz' sprog, da hun skulle spille Mad. Rust i »Sparekassen«. Sammen med sine forældre havde hun en tid boet i Adelgade, og her haft rig lejlighed til at gøre studier i mar-ken. Lotterimadammen, Mad. Rust, simpel i tanke og tale, med kællingen lurende bag en tynd fernis af dameanstand, blev udstyret med et sprog, præcist aflyttet og lattervækkende komisk med fordærvet københavnsk afsnubben af slutningskonsonanterne. Hun foretrak ofte at indlægge fremmedord. Når der f. eks. hos Hertz står: »Aa, den stakkels Mand var som ude af sig selv. Jeg maatte naturligvis efterhaanden forberede ham«, kom replikken i Fru Sødrings version til at lyde: »Aa, den arme Been be' som ude af sig selv. Jeg maatte naturligvis etterhaanden præparere ham«. Hun understregede på ingen måde; let og naturligt i sikker bevidsthed om sin »dannede« tale, lod hun

ordene strømme over sine læber, afbrudt af det skingrende »møjet godt«, som Ed. Brandes fremhæver. Som kobbersmedemadammen i »Genboerne« mindes han også hendes mange æ-lyde og den slæbende jargon.

I 1875 spillede hun for sidste gang Geske Klokkers i »Barselstuen«. Ikke som grædekone, men som en hyggelig, trivelig, lille madam fra Laxegade med et sind, der hurtigt rørtes til tårer og ligeså hurtigt klareredes op igen. Da hun er helt opslugt af gråd over søstersønnen Andreas, der »rev sine nye Klædesbukser itu, som Madammen nok kender«, og hun endnu med tårer følger til: »men Vorherre var dog saa god og konserverede —« her kom pigen og bød hende en kop kaffe, hun så op og ansigtet strålede, idet hun fortsatte i den lykkeligste tone: »hans Vest!« Så nød hun med velbehag sin kaffe, hældte fra overkoppen i underkoppen, strøg overkoppen omhyggeligt af på kanten af underkoppen, så ingen dråbe blev spildt; jo, der hang alligevel en på nederste rand af overkoppen; den blev slikket af. Da hun så var færdig med kaffen, satte hun overkoppen med bunden i vejret oven på underkoppen, lagde teskeen på tværs ovenpå og leverede den til pigen med det sødeste nik. Altimens fortsatte hun samtalen under skiftende gråd og smil. Da hun så kom til beretningen om »Kydet«, der var så »mavert«, at »man ikke saa den mindste »Pille« Fedt derpaa«, og hun med tårer meddelte, at hun for at bøde derpå, måtte komme et stykke flæsk i suppen, og Barselkonen spurgte hende, om suppen da blev god, lyste hele ansigtet op, og hun svarede: »Ja, hun bée dejlig, Madam«, som om hun endnu engang nød dens velsmag. Efter at hun så havde sukket over de dyre tider, hvor de tør begære 5 skilling for »et Pond Oksekyd«, og hun mindedes moster Birthe, smeltede hun hen i tårer over, at »nu er den kære Kone død og hensoven«, men tørrede hurtigt næsen med kanten af det sammenlagte bomuldstørklæde og fortsatte begejstret beretningen om, hvad samme moster Birthe havde fortalt, »at i hendes Ungdom kunde man faa det bedste Oksekyd for ½ Skilling« — »og var der end ikke engang Politimester i Byen«, føjede hun imponeret til.

Når man betragter Fru Sødrings rollegalleri, vil man se, at det kunstneriske område, hun beherskede, ofte på teatret bliver betragtet som retrætefag for skuespillerinder, hvis ungdom er forbi. Men Fru Sødrings indsats var en levende protest mod denne opfattelse. Hendes borgerkoner, husmødre og komiske pebermøer var følt indefra. Sproget og

karakteristiske træk var resultatet af et mosaikarbejde af høj rang. Den rammende betoning og accentuering var for hende det væsentligste i skuespilkunsten; derved gjorde hun ofte ubetydelige skikkelser interessante. H. C. Andersen, Hertz og Hostrup stod i stor gæld til hende. Hostrup beklager sig i sine erindringer over Anna Nielsen, som spillede Mad. Mortensen i »Tordenvejr«, og i sine bestræbelser for at virke som en jævn, jydsk kone, talte langt mere tysk end jydsk. Alle hendes scener, som hører til skuespillets virkningsfuldeste, faldt matte til jorden, skriver han, men da Fru Sødring senere kom til at spille Mad. Mortensen, sejrede stykket.

Ikke alle skuespillere udmærkede sig som Fru Sødring ved ægthed og naturlighed. Martinius Nielsen beskæftigede sig også med scenens sprog, men blev tidligt beskyldt for, at han satte velklangen over det sande udtryk for de skiftende stemningers liv. Da han spillede »Hamlet« på Dagmar-teatret i 1902 – en af de gedigne teaterskandaler med uroligheder og pibekoncert – beskyldte man ham for at have forslugt sig på den franske skuespiller Mounet-Sully, som i 1899 havde rystet teaterpublikummet med sin »Hamlet« og »Ødipus«. Det, som faldt naturligt for den galliske fremstiller, blev i Martinius' udgave til en manieret og urimelig diktion. Spillet var præget af en affekteret, prætentios holdning, en udstillen af sine midler i kunstlede »gladiatorpositioner«. Men forsyndelserne mod det danske sprog var dog det mest alarmerende. Talens rytmik, stemmens modulation og udtalen af konsonanterne fjernede sig milevidt fra et harmonisk højdansk. Med lynende øjne og rullende r'er talte han dansk som en preusser. Sætninger og ord udstødtes, så det klang som kommandoråb. De ulogiske accenter og meningsløse pauser mindede en kritiker om det berømte vers hos Homer, hvor Sisyfos-stenen omtales og lyden af dens fald er efterlignet i heksametret: »Atter nu rulled' og rasled' den bandsatte Sten nedad Bjerget!« Der blev pebet i Dagmar-teatret af teaterpolitiske årsager, og der blev pebet på grund af Martinius. Vilh. Andersen konkluderede i sin sæsonoversigt i Tilskueren: »Denne Udpibning forekom mange brave Folk en Skandale. Det havde unægtelig været en større, om den var udeblevet«. Martinius' diktion blev ligefrem kaldt »Fornærmelse mod Modersmaalet«.

Det norske malm, hvormed Michael Rosing havde præget det danske sprog, er føleligt den dag i dag. I Adam Poulsens skønne scenesprog er der reminiscenser af den Rosingske klangfarve. Det smukke organ har

han fået i arv, men han har også tidligt lyttet til sin faders stemme og fastholdt den musikalske velklang i Emil Poulsens sprog. At Emil Poulsen for sin tid talte det smukkeste dansk i landet, er skrevet mange gange. Skøntklingende og rytmisk båret lød hans sprog med fuldtonevokaler og store tonebevægelser. Som prinsen i »Der var engang«, der netop hørte til hans særlige »sprogroller«, har man følt den dybe samhörighed mellem Drachmanns digtning og Emil Poulsens sprogbehandling. Inden hans død blev stumper af hans præstationer bevaret på fonograf, således Dødens monolog af »St. Hansaften-Spil«, hvor en lang ansats på *r* får ordet »ranglende« til ligesom at male benraden frem, mens tonespringet op til den »blinkende le« får klingen til at stråle i måneglans. Ed. Brandes skrev engang: »Maaske kan kun den, der i sine egne Replikker har hørt denne Mester – thi i saa Henseende er han en Mester – forstaa og forklare Ordene, maaske kun en Forfatter vil fuldkomment paaskønne Emil Poulsens uforlignelige Diktion«. Thor-kild Roose, vor tids fineste tolker af det danske sprog, mindedes sine to store forgængere på dette område med følgende karakteristik: »Peter Jerndorff havde det fineste Øre for det danske Sprog, men han talte ikke selv saa smukt som Emil Poulsen«. Emil Poulsen virkede i høj grad skoledannende, først og fremmest på Anna Poulsens nevø, August Liebman, hvis Drachmannske prins stadig findes, overført på bånd, men også på Johs. Nielsen, Adam og Johs. Poulsen og Nic. Neiiendam.

Augusta Blad sagde ganske tydeligt, når hun deklamerede: »Bund«, »Lund«, »Sund« med udpræget *u*. Da Fru Blad spillede Athalie i Racines tragedie af samme navn ved en opførelse i Nationalmuseets festsal, havde jeg den ære at medvirke som koranførerske, og jeg blev gentagne gange rettet med hensyn til ordet »af«; instruktøren, den nylig afdøde og dybt savnede skuespiller, Svend Fridberg, der så smukt havde oversat Racines tragedie, sagde gentagne gange, sekunderet af fru Blad: i denne stil må det absolut hedde »av«. Her fortsattes altså traditionen fra Emil Poulsens versfremsigelse.

At traditionerne i scenesproget har været så konservative, er måske ikke så mærkeligt endda. Skuespillernes uddannelse – ihvertfald helt op i det 20. årh. – har i høj grad været baseret på at efterligne store forgængere. Man lærte at spille de klassiske roller ved at kopiere. Molière blev opdraget af den berømte Scaramouchefremstiller, Tiberio Fiorilli, og vort eget komiske geni Olaf Poulsen måtte artigt træde i

Phisters fodspor, lære hans dialekter, betoning og pauser nøjagtigt. Det tog ham mange år at sprænge de Phisterske rollemønstre og blive sig selv bevidst.

I dag vil dette problem næppe spøge. Tiden rinder hastigt. Repertoiret spænder fra Aischylos til Pinter, og skuespilleren skal hurtigt lære at bestride teater-, film-, radio- og TV-teknik. Ingen ung aktør ville finde på at trække i Henrik Bentzons sprogdragt eller opøve sig i Poul Reumerts diktion, medmindre han da skulle leve af at parodiere.

Om 50 år vil man kunne skrive sprænglærde afhandlinger om scenesprogets udvikling og særegenheder. Man vil da – forhåbentligt – råde over et dramatisk båndarkiv, der omfatter alt, hvad der er spillet på danske scener. Knud Hegermann-Lindencrone, som med stor idealisme er gået i spidsen for hele dette arbejde, har optaget alle forestillinger på Det kgl. Teater fra 200 års-jubilæet til idag. Dette materiale beror foreløbig i hans private arkiv sammen med et vældigt pladestof og fonografoptagelser fra ind- og udland, men vil i nærmeste fremtid blive overspillet og indlemmet i National-diskotekets samling. Danmarks Radio, der optager alle forestillinger for at kunne bringe glimt af disse i Dramatisk Forum, vil forhåbentlig inden alt for meget er gået tabt, også blive opmærksom på værdien af at gemme de optagne teaterforestillinger uden hensyn til den øjeblikkelige kvalitetsbedømmelse. Med et sådant materiale vil man virkeligt være i stand til på bred basis at skildre teatrets stil- og sproghistorie.