

Digitaliseret af | Digitised by



**DET KGL.
BIBLIOTEK**

Royal Danish Library

Forfatter(e) | Author(s):

Udgivet af Tidsskriftet Teatret ; Under
Medvirkning af Det kgl. Theater ; Red.: Edvard
Agerholm og Valdemar Berggreen.

Titel | Title:

Den danske Skueplads : 1722-1922

Udgivet år og sted | Publication time and place:

Kjøbenhavn : Dyva & Jeppesens Bogtrykkeri,
1922

Fysiske størrelse | Physical extent:

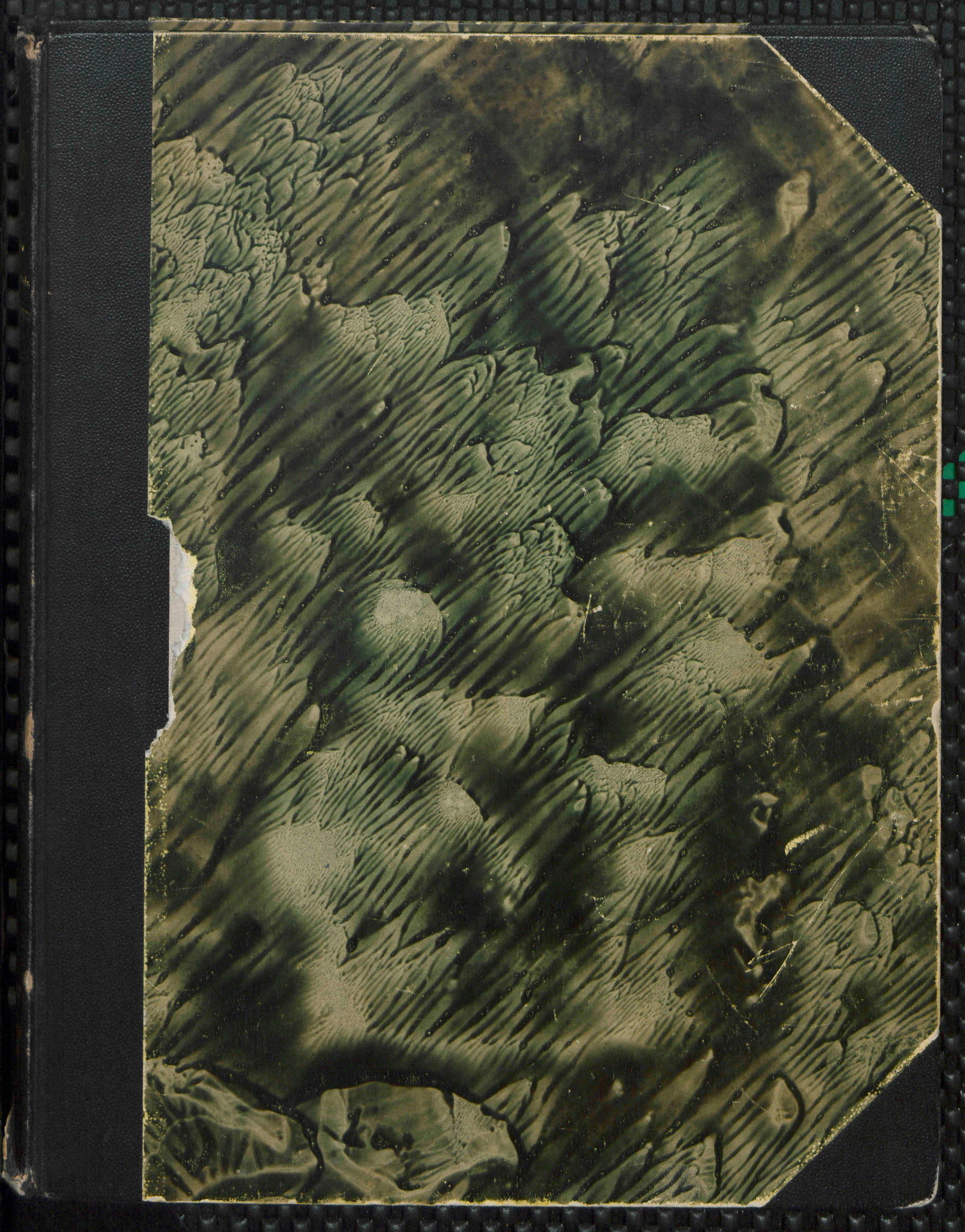
123 s. :

DK

Værket kan være ophavsretligt beskyttet, og så må du kun bruge PDF-filen til personlig brug. Hvis ophavsmanden er død for mere end 70 år siden, er værket fri af ophavsret (public domain), og så kan du bruge værket frit. Hvis der er flere ophavsmænd, gælder den længstlevendes dødsår. Husk altid at kreditere ophavsmanden.

UK

The work may be copyrighted in which case the PDF file may only be used for personal use. If the author died more than 70 years ago, the work becomes public domain and can then be freely used. If there are several authors, the year of death of the longest living person applies. Always remember to credit the author



34, ^{III} - 453 - 4^o

Det Kgl. Bibliotek



130024830986



Den Danske Skueplads

1921 1922

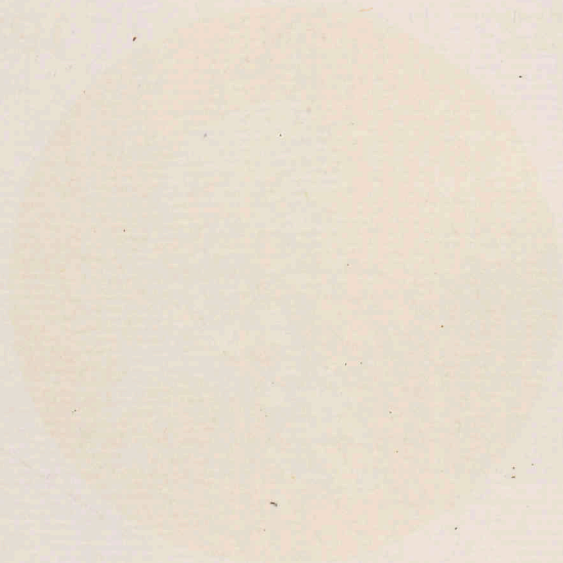


Udgivet af
Kgl. Danske Skueplads



© 1911

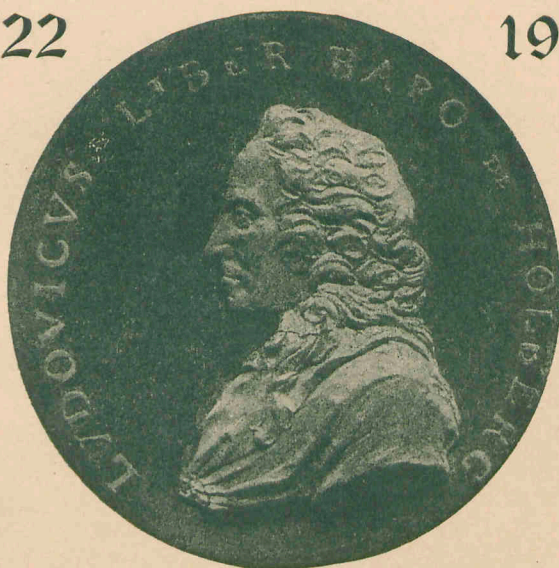
© 1911



Den Danske Skueplads

1722

1922



h23. 173^a

Udgivet af Tidsskriftet Teatret
under Medvirking af Det kgl. Theater

Den danske Skueplads -1722-1922- - - -

Udgivet af Litteraturskriftet Teatret

Under Medvirkning af Det kongl. Theater



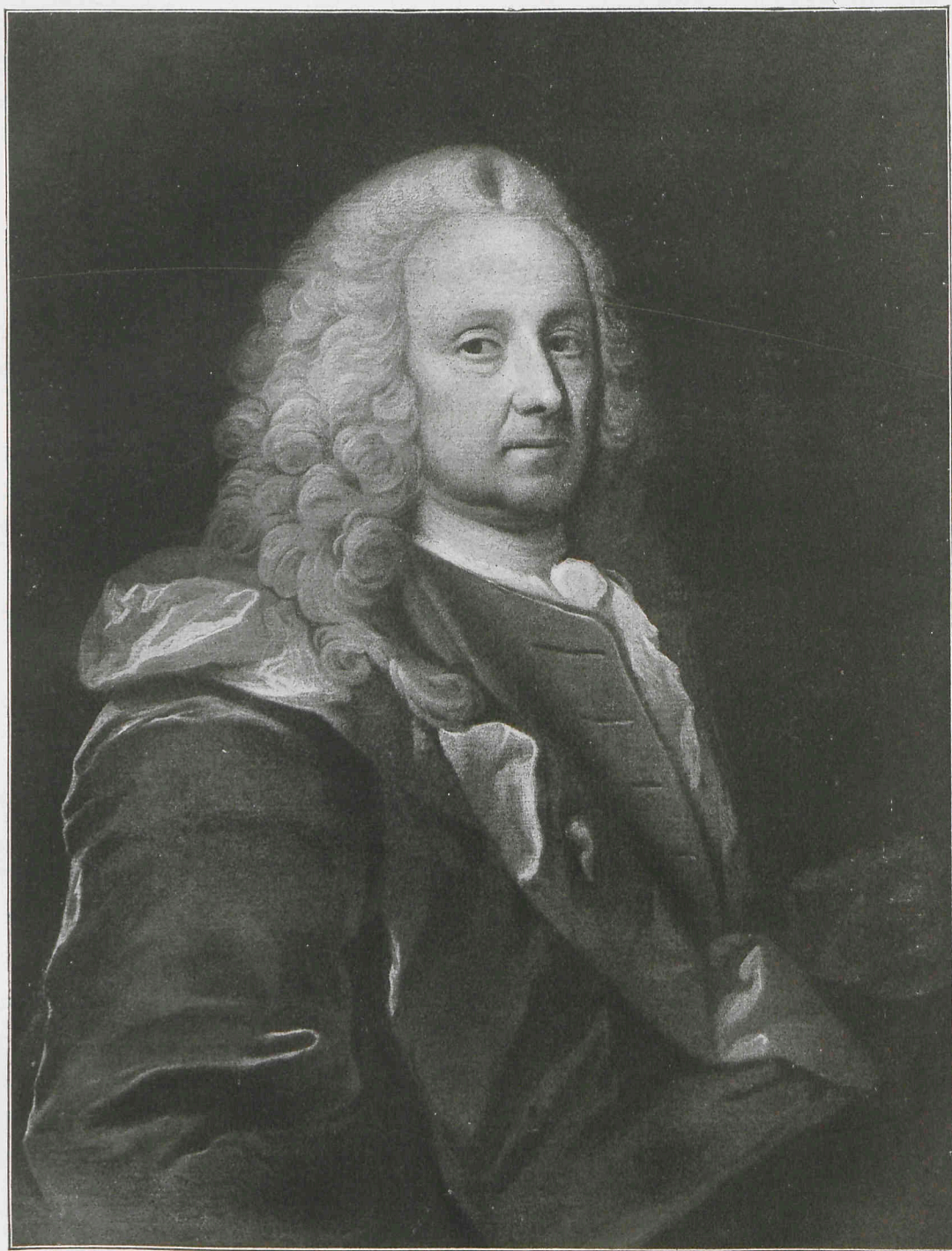
Redaktion

Edvard Agerholm og Valdemar Berggreen

København
1-9-2-2

⌘
DYVA & JEPPESENS BOGTRYKKERI
KØBENHAVN K.





LUDVIG HOLBERG
(Efter Roslins Maleri paa Sorø Akademi)



INDHOLD

	Side
Den danske Skueplads, Digt af <i>Sophus Michaëlis</i>	3
Den første danske Skueplads, af <i>Ejler Nystrøm</i>	5
Ludvig Holberg, af <i>Th. A. Müller</i>	13
Mellem Holberg og Oehlenschläger, af <i>Georg Christensen</i>	35
Adam Oehlenschläger, af <i>H. G. Topsøe-Jensen</i>	45
Det kgl. Teater 1801—1874, af <i>Edvard Brandes</i>	59
Det kgl. Teater 1874—1022, af <i>Sven Lange</i>	74
Vaudevillen, af <i>Vilh. Andersen</i>	93
Operaen, af <i>Salomon Levysohn</i>	102
Balletten, af <i>Edvard Agerholm</i>	114

ILLUSTRATIONER

	Side		Side
Ludvig Holberg (Efter Roslins Maleri).....	1	Politi-Plakat fra 1771	37
Montaignus Andragende om Oprettelse af en dansk Skueplads	6—7	Christopher Paulli Rose	38
Plakat til Skuepladsens første Forestilling	9	Caroline Amalie Thielo	39
Den ældste bevarede Plakat til en Holbergsk Forestilling	11	Utilia Lenkiewitz	40
Pasta af Holberg	13	Frederik Schwarz	40
Titelkobber til en Samling Smaaskrifter af Holberg... ..	14	F. L. V. Lindgreen	40
Ludvig Holberg (Efter Kobberstik fra 1731)	15	Michaël Rosing	41
Scene af »Julestuen«, efter Tegning af Marstrand... ..	17	I. C. Rosing	42
Scene af »Jeppe paa Bjerget«, efter Tegning af Hans Tegner	18	Adam Gottlob Gjelstrup	42
Scene af »Jeppe paa Bjerget«, efter Tegning af Marstrand	19	Caroline Frederikke Walter	43
Illustration til »Den politiske Kandestøber« 1746.....	20	Gert Londemann	44
Illustration til »Den Vægelsindede« 1746	21	Johannes Ewald	44
»Den Vægelsindede«, efter Tegning af Marstrand... ..	22	Det kgl. Teater, 1800	44
Scene af »Mascarade« 1914	23	Oehlenschlägers Fødested	45
Scene af »Don Ranudo«, efter Tegning af Marstrand	25	Adam Oehlenschläger	46
Scene af »Den politiske Kandestøber« IV Akt	27	Scene af Aladdin, 1918—19	47
Scene af »Den politiske Kandestøber« II Akt	29	Oehlenschlägers Afskedsbegæring	48
Pasta af Holberg (Bergens Museum)	30	Af Rosings Instruktørbog til »Axel og Valborg«... ..	48
Navneplade fra Holbergs Hat	30	Plakat fra Dr. Ryges Debut (»Palnatoke«)	49
Olaf Poulsen i »Den politiske Kandestøber«	31	N. P. Nielsen	50
Af Iver Als' Regiebog (Barselstuen)	32	Frydendahl som Romanos Argyros i »Væringerne i Miklagard«	51
Det kgl. Teater (1748)	33	Anna Nielsen	52
Scene af »Kærlighed uden Strømper«	35	Scene af »Yrsa« (1917)	53
Johan Herman Wessel	35	Fru Holst	54
Niels K. Bredals Forord til »Den dramatiske Journal«	36	H. C. Knudsen	54
		P. Foersom	55
		Scene af »Dina« (med Fru Heiberg)	55
		Wilh. Wiehe som Hakon Jarl	55

	Side		Side
Betty Hennings som Yrsa	56	Johan Ludvig Heiberg	93
Scene af »Aladdin« (1918—19)	57	Mad. E. Liebe og Phister i »Et Eventyr i Rosenborg Have«	94
Scene af »Dina« (1916)	58	Phister og Johanne Luise Heiberg i »Nej«	95
Dr. J. C. Ryge	58	Kr. Mantzius som Løjtnant v. Buddinge	96
Carl Winsløw	59	C. N. Rosenkilde som Trop i »Recensenten og Dyret«	97
Det Indre af Det kgl. Teater (ca. 1830)	60	Adolf Rosenkilde som Trop i »Recensenten og Dyret«	98
Johanne Luise Heiberg	61	Scene af »Abekatten« (med Johanne Luise Heiberg)	99
Julie Sødring	62	Hultmann som Klint i »Genboerne«	101
Wilh. Holst	63	Edouard du Puy som Don Juan	102
Thomas Overskou	64	Jfr. Zrza i »Bortførelsen fra Seraillet«	103
H. C. Knudsen	65	Phister i »Barberen i Sevilla«	104
Ludvig Phister	66	Chr. Hansen i »Don Juan«	104
Kristian Mantzius	67	J. L. Nyrop som Faust	105
C. N. Rosenkilde og Hustru	68	Adolf Rosenkilde (i »De fattiges Dyrehave«) og Peter Schram (i »Robert af Normandiet«)	105
Johanne Luise Heiberg og Michael Wiehe i »Kong Renés Datter«	69	Leocadie Gerlach	106
Foyer'en i det gamle kongelige Teater	70	Scene af »Liden Kirsten« (Sophie Keller og Jul. Steenberg)	107
Louise Phister	71	Niels Juel Simonsen i »Hans Heiling« (1868) og privat (1903)	108
Michael Wiehe	72	Emil Poulsen i »Drot og Marsk«	109
Af et Brev fra Høedt til Henrik Hertz	72	Johan Svendsen med 4 Valkyrier (Ingeborg Nørre- gaard-Hansen, Margarethe Lendrop, Ida Møller og Johanne Krarup-Hansen)	110
F. L. Høedt, efter Tegning af Vermehren (1856)...	73	Algot Lange i »Don Juan«	111
Louise Phister	74	Vilh. Herold i »Vifandaka«	112
Louise Phister og Vald. Price	75	Elisabeth Dons	112
Peter Schram og Olaf Poulsen i »Den politiske Kande- støber«	76	Emilie Ulrich i »Mefistofeles«	113
Scene af »Ambrosius« (Josephine Eckardt, Emil Poul- sen og Sophus Petersen)	77	Satirisk Tegning af Lucile Grahn m. v.	114
Scene af »Syvsoverdag« (Oda Nielsen og Chr. Zan- genberg)	77	Vincenzo Galeotti	114
Scene af »Et Dukkehjem« (Peter Jerndorff, Betty Hennings, Agnes Dehn og Emil Poulsen)	78	Anna Margrethe Schall som Nina	115
Olaf og Emil Poulsen i »Der var engang —«	79	Augusta Nielsen i »La Lithuanienne«	116
Josephine Eckardt	80	Lucile Grahn	117
Scene af »Fulvia« (Emil Poulsen og Josephine Eckardt)	81	Antoine Bournonville	118
Agnes Nyrop i »Den Yngste«	82	August Bournonville	118
Chr. Zangenberg og Axel Madsen i »Eventyr paa Fodrejsen«	83	Scene af »Brudéfærden i Hardanger«	119
Emil Poulsen som Ambrosius	83	Betty Schnell som Astrid i »Valdemar«	120
Olaf Poulsen (ved Lindgreens Buste) i sit Hjem...	84	Valdemar Price	121
Johannes Nielsen og Cajus Bruun i »Prøvens Dag«	85	Daniel Krum	121
Betty Hennings (1920)	87	Betty Schnell og Anna Scholl i »La Ventana«	121
Peter Schram i »Spanske Studenter«	88	Anna Tychsen og Hans Beck i »Sylfiden«	122
Oda Nielsen i »Et Eventyr i Rosenborg Have«	89	Scene af »Valdemar«	122
Oda Nielsen i »Kinafarerne«	89	Caroline Kellermann	123
Betty Hennings i »I Stiftelsen«	89	Harald Scharff som Loke i »Trymskviden«	123
Ella Ungermann	90	Valborg Borchsenius i »Et Folkesagn«	123
Karl Mantzius i »Indenfor Murene«	91	Hans Beck og Valborg Borchsenius i »Den lille Hav- frue«	124
Det kgl. Teaters Foyer	92		

Den danske Skueplads

Af Nationens Hjerte rundet,
Landet fundet og forsvundet,

stedt til Jorden, vakt til Live
for vort Drømmeland at blive.

Tempel, Modersmaalet viet,
Borg og Valplads for Geniet.

Alter til at værne Ilden,
Arnested for Flammefilden,

voxende fra Glød, som ofrer,
til en Tjørnebusk af Roser.

Aandens Højborg, Barnets Scene,
tit for Brød kun blanke Stene.

Boble, som har Tiden spejlet
og mod Stjernerne er sejlet.

Se, i Kampelyset bygger
Mindeborgen sig af Skygger.

Zusinder af Stemningstimer
levende om Baalet stimer,

nærer sig af Alterluen,
som endnu er tændt i Stuen,

hylder i et Taffens Gus
Holbergs evig unge Gus.

Gophus Michaëlis

THE HISTORY OF THE

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

Den første danske Skueplads

AF EJLER NYSTRØM

Oprindelsen til den danske Skueplads, hvori Spiren til dansk Skuespildigtning og dansk Skuespilkunst ligger gemt, er i Virkeligheden et Eventyr. Den danske Skueplads rejser sig spontant, som en Fugl Fønix af Asken, og den store Skuespildigter er netop til Stede, rustet og rede til at sætte Komedier i Verden, som endnu staar Maal med det bedste, der er skabt i de siden da forløbne to Aarhundreder.

Det er ikke blot et Teaterjubilæum, der kan fejres i dette Efteraar, det er noget langt mere vidtrækkende. Oprettelsen af en dansk Skueplads og Holbergs Fremtræden som Skuespildigter — begge disse Fænomener betyder et Brud med Fortiden, er Nydannelser i Udviklingen. Med hint længst forsvundne Komediehus i Lille Grønnegade fandt det danske Sprog Vej til den offentlige Skueplads, og med Holbergs Komedier indlededes en Nytid i dansk Litteratur. Var Skuepladsen kun lidet paaagtet i sin første Vorden, kom den til at betyde des mere siden. Den har ydet en Indsats i vor Kulturudvikling, som vor Tid ikke altid er villig til at erkende.

Skuepladsen var i sin første Skikkelse ikke national, men ved Holbergs Mellemkomst blev den det Sædekorn, hvoraf en national Skueplads skulde vokse frem. Den bygger ikke paa nationale Forudsætninger, Holberg ikke heller. Vel eksisterede der danske Skuespil før 1722, Skolekomedier og Fastelavnsspil, men de viser tilbage i Tiden, ikke frem; de har ingen Forbindelse med det moderne Teater. Baade Holberg og Skuepladsen bygger paa europæisk Grund, paa Renaissancens Skuespil og Skuespilkunst.

Engelske, italienske og franske Skuespil bragtes allerede i det 16. og 17. Aarhundrede til Danmark af fremmede Vandretrupper, som fremførte dem i deres Hjemlands Sprog og hyppigst i en fordærvet og uken-

delig Skikkelse. Tyske Komediantbänder gennemstrejfedes Landet med Haupt- und Staatsaktioner, bygget over Emner hentede overvejende fra engelske, spanske og italienske Komedier, i et Udstyr og i en Tillem্পning, der var afpasset efter Menigmands Trang til Øjenlyst og stærk dramatisk Purring. Af en anden og bedre Art var den franske Komédie, der fra 1682 underholdtes ved det danske Hof.

I en lang Aarrække virkede denne franske Hofkomédie og de tilrejsende tyske Komediantbänder jævnsides i Hovedstaden, hver for sit bestemte Befolkningslag. Den franske Komédie spillede i Reglen paa Københavns Slot og for en snævrere Kreds, den tyske Komédie derimod var Allemandskunst, Bänden slog sit Theatrum op paa Raadstuesalen eller i Byens større Lavshuse, og det jævne Borgerskab strømmede villigt til. Ingen forlangte at se Skuespil i Landets Sprog, Hoffet var fortrolig med Fransken, Menigmand nøjedes med den ydre Effekt, med de rædselsvækkende Optrin eller de gloende Drager, der sjælden manglede i en velindrettet tysk Komédie.

Saaledes laa Forholdene, da der paa Komédiehuset i Lille Grønnegade skabtes en dansk Skueplads, som havde Betingelser for at faa et større Publikum i Tale.

Den blev til ad Omveje og ved Tilfældigheder.

Blandt de tyske Komedianter havde den af Holberg udødeliggjorte Salomon Paulsen von Qvoten forstaaet at skaffe sig et Navn. Han hørte til de omvankende Kirurg-Komedianter, en Kulturtype, der i Udlandet kan paavises langt tilbage i Middelalderen, og havde i Aarevis fartet om i Landet, øvet sin Kunst som Broksnider og Tandbrækker paa Markederne og ved Hjælp af Bajadskunster trukket Kunder til. Efter Pesten 1711 var han iøvrigt optaget af at bringe tyske Komediantbänder og Marionetspillere til Landet, og i 1718

opnaaede han et Slags Privilegium paa at give Forestillinger i Hovedstaden. Snart fik han en Rival, en Franskmand ved Navn Etienne Capion, der tjente ved den franske Hoftrup, ikke som Komediant, men som Teatermester og Dekorator. Ogsaa han attraaede Privilegium som Skue-

spilentreprenør, men da han kom bagefter, fik han kun Lov til at agere med Marionetter. Intet var da naturligere, end at de to slog sig sammen. Det lykkedes dem at faa det saakaldte lille Gæthus paa Bremerholm til Laans af Søetaten, og de gav Forestillinger i Endrægtighed.

Men deres Privilegier var ikke stærke nok til at holde paagaaende Konkurrence ude, og de klagede deres Nød for Hans Majestæt. I 1720 udstedtes ogsaa et nyt og bedre Privilegium, og da von Qvoten af en eller anden Grund var forsvundet af Landet, kom det til at lyde paa Capion. Skønt Capion saaledes opnaaede en stærkt begunstiget

Stilling, havde han dog stadig Vanskeligheder, Konkurrenterne blev mere og mere nærgaaende, og pludselig stod han uden Skuespilhus, da Søetaten forlangte Gæthuset afleveret. Atter fik han udvidet sit Privilegium (1721), og saaledes yderligere konsolideret skred han til Opførelsen af sit eget Hus. Penge havde han ingen af, men med Privilegiet i Lommen rejste han de fornødne Summer hos Byens Jøder eller andre Godtfolk, der vejrede en fordelagtig Pengeanbringelse og gode Renter. Han købte i Sommeren 1721 en Byggegrund mellem Gothersgade og Ny Adelgade (som den Gang i Folkemunde kaldtes Lille Grønne-

gade), og her rejste sig i Løbet af Efteraaret det senere saa berømte Komediehus. Efter moderne Begreber var det lille — rummede kun ca. 500 Tilskuerpladser.

Endnu var der ikke Tale om dansk Komedie. Det var Capions Mening at fortsætte Virksomheden fra

Gæthuset, men inden det ny Skuespilhus var færdigbygget, indtraf en Begivenhed, der fik afgørende Betydning for dets Bestemmelse: Hoffets franske Komedianter fik Afsked. Capion fik derved en ny Chance. Han knyttede den afskedigede Hoftrup til sig, og Komediehuset aabnedes i

Begyndelsen af 1722 med franske Forestillinger, der vekslede med Baller og Maskerader, hvortil hans Privilegier ogsaa gav Ret. En Stund saa det virkelig ud til, at Forsøget skulde lykkes. Saa kom Fasten, Skuespilhuset lukkede, som det den Gang var Skik, men da det atter aabnedes, var de franske Komedianter draget af Landet — Forsøget var alligevel ikke

faldet heldigt ud. Forgæves engagerede Capion den stærke Mand, der gæstede Byen for anden eller tredje Gang, men Heldet udeblev.

En enkelt af de franske Komedianter var bleven tilbage, den afskedigede Hofkomedies Direktør, René Magnon de Montaigne. Han var kommen til Danmark i 1686, havde giftet sig med en danskfødt, fransk Aktrice og følte sig nu for stærkt bundet og for gammel til at bryde sig en Bane udenfor sit nye Fædreland.

Han var en belæst og dannet Mand, i Slægt med Pierre Corneille, selv en elegant fransk Verse-

Sire

Montaigne Andragende om Oprettelse af en dansk Skueplads

*Les Royales Contes de Vostre Majesté
versees sur moy a pleines mains, depuis trente
six ans, ont epuisé de longtem, tous les termes
des plus respectueux remerciement, dans cette
continuation des bienfaits de Vostre Majesté,
j'ay contracté l'habitude de ne luy marquer
ma reconnaissance de ses bontés passées, qu'en
luy demandant de nouvelles graces, je
suis aujourduy les memes graces avec le plus
profond respect, et dans l'impossibilité de
faire a l'avenir eclater mon zele pour le
service de Vostre Majesté en parlant
françois, je luy demande tres humblement
la permission de pouvoir etablir ici une
Comédie en langue Danoise,*

mager og Hofpoet. Som Direktør for Hoftruppen havde han holdt det klassiske Repertoire højt i Ære, af Molière og Regnard var han en stor Beundrer. Jævnlig havde han besøgt Paris, af Selvsyn vidste han, hvor stærkt og vedblivende hans Landsmænd fængsledes af deres Værker, nu da et velindrettet Skuespilhus stod rede til at tages i Brug, maatte den Tanke ligge nær, at de samme Digtterværker ogsaa her kunde interessere en større Almenhed, naar blot Stykkets Replik blev forstaaet. Det gjaldt for ham paany at skabe sig en Stilling til Underhold for sig og sine; han havde ogsaa fra første Færd en Bagtanke om ad den Vej atter at faa en Hofkomedie bragt paa Benene og igen komme i Kongens Tjeneste — hvilket forøvrigt ogsaa tilsidst lykkedes. At skabe en national Skueplads laa udenfor hans Hensigt, dels eksisterede der ikke brugbare danske Skuespil, dels laa det ham nærmest og naturligt at dyrke den franske Skuespildigtning, først og fremmest hans beundrede Molière.

I Lobet af Sommeren fik Tanken fast Form, og 1. Juli 1722 rettede Montaigu et paa Fransk affattet Bønskrift til Kongen, hvori det hed:

»Sire! De kongelige Naadesbevisninger, Deres Majestæt nu i seks og tredive Aar har ladet mig blive til Del, har længst lagt Beslag paa alle Udtryk af underdanigst Taksigelse. Ved disse stadigt fortsatte Velgørelser fra Deres Majestæt er jeg kommen i den Vane kun at lade Dem mærke min Erkendtlighed for alle-

rede ydede ved at bede om nye, og i Dag følger jeg, i den dybeste Respekt, det samme Spor. Da det fremtidig er mig umuligt at vise min Iver for Deres Majestæts Tjeneste ved at tale Fransk, saa beder jeg allerunderdanigst om Tilladelse til her at maatte op-

rette en Komedie i det danske Sprog. Skuepladsers Oprettelse har i næsten alle Nationer fulgt Rigets Blomstringstid, og Freden, som Deres Majestæt nys har skænket Deres Folk efter en sejrrig tilendebragt, langvarig Krig, har syntes mig det mest gunstige Tidspunkt, man kunde vælge dertil; mere kyndige Folk vil fuldkomme det Forhavende, som jeg i min Nidkærhed i det mindste vil faa Æren af at have begyndt.« Montaigu beder derfor Kongen om Privilegium og yderligere om et »Forskud«, som han kalder det, paa 200 Rdr. til at sætte sit Forehavende i Værk.

Man maa ikke hæfte sig for stærkt ved de klangfulde Vendinger om Ri-

gets Blomstringstid og Fredens Velsignelser. Sligt faldt den gamle Hofpoet saa naturligt i Pennen og hørte til for at give Bønskriftet dets rette Relief. Dets Kærne var, at Montaigu trængte til et Privilegium og 200 Rdr. for at kunne indrette en dansk Skueplads.

Montaigu havde fra ældre Tid Venner og Beundrere ved Hove og synes hurtig at have fundet Støtte for sin Plan i indflydelsesrige Kredse. Sikkert er det, at Kancelliets Oversekretær, Fred. Rostgaard, hvem hans Andragende nødvendigvis maatte passere, siden tog sig varmt af hans Plan, ligeledes at Storkansleren,

*l'establisement des theatres a suivi presque
chez toutes les nations le tems le plus florissant
de leur Empire, et la Paix que Votre Majeste
vient de donner a ses peuples apres les victoires
d'une longue guerre m'a paru la plus juste
Epoque qu'on put choisir, des gens plus habiles
perfectionneront le dessein que mon desir
aura du moins l'honneur d'avoir commence
je demande tres humblement pour cela a
Votre Majeste le Privilege qui m'est necessaire
je la conjurerois outre cela d'une petite avance
de deux cent ecus dont je n'ay pas moi-meme
besoin pour achever mon ouvrage, et dont
je suis prest d'attacher le fonds a M. le premier de
la Chambre sur le plaisir et la gloire qui
suivra en ce pays l'institution d'une Comedie
Danoise, et si cela ne leur suffit pas
je leur donne pour hypothèque de la somme
le fonds des bonstér dont Votre Majeste
m'a comblé par le passé, quelle me conserve
pour le present et quelle me reserve
pour l'avenir*

*Sire de Votre Majeste
le tres humble
et tres obéissant serviteur
Montaigu*
Copenhague le
1^{er} Juillet 1722

Ulrik Adolf Holstein og hans Gemalinde, Kongens egen Svoger og Svigerinde, skænkede den sit Bifald. Montaigu fik da 14. August 1722 Privilegium paa at opføre danske Skuespil, men de 200 Rdr. fik han ikke. Saa vidt rakte Interessen fra oven ikke.

Var Udviklingen standset her og Skuepladsen bleven skabt paa det Grundlag, Montaigu oprindelig havde for Øje, havde det i og for sig været et interessant historisk Fænomen, men var ikke blevet et Kultur-Gennembrud. Dertil skulde Holbergs Medvirkning. Hvorledes det er gaaet til, at Holberg kom ind i dette, kendes ikke i Enkeltheder, men saa meget ved vi, at det var Skuepladsens Oprettelse, der gjorde Holberg til Komediendigter. Skuepladsen blev Udgangspunktet for hans Komadieskrivning — ikke omvendt. Vi har hans egne Ord derfor i det første latinske Levnedsbrev fra 1727, hvori han siger, at »nogle fik i Sinde efter andre Nationers Eksempel her at indrette Komedier i det danske Maal«, og at han fik Opfordring til at skrive Skuespil, fordi man af Peder Paars og Satirerne skønnede, at han var skikket dertil. Han tog straks fat paa Opgaven. Alt, hvad der gærede i den nu fuldmodne Satiriker, kunde her faa naturligt Afløb, han havde ikke mere nødtigt at anvende Gadevisens lidt anstrengte Form, Forholdene gav ham pludselig en gunstig Lejlighed til at faa Publikum i Tale. Heller ikke behøvede han at søge efter Emner, hans egen Peder Paars indeholdt Skikkelser og Situationer, rig nok til en hel Række Komedier. Og han gjorde Brug af dem. Arbejdet gik fra Haanden i flyvende Fart, mens han skrev paa Komedierne, faldt det ganske af sig selv, hvorledes de skulde udføres og endes — Ord, han lægger Marthe i Munden i Jean de France. Samtiden undrede sig over, at han i saa kort en Tid kunde sætte saa mange Komedier i Verden, og Eftertiden undrer sig endnu.

Paa Komediehuset gik Begivenhederne deres Gang. Montaigu havde i Eftersommeren 1722 samlet en Aktrorup, hvortil han i sin nærmeste Familiekræds fandt brugbare Emner. Hans Hustru, der siden 1716 havde spillet i den franske Hoftrup, var ikke blot ung endnu, hun var tillige Landets Sprog mægtig. Det samme var Tilfældet med to af Mad. Montaignus Slægtninge, Maleren Benedict Coffres Hustru og den unge Fred. Pilloy, der begge knyttedes til Truppen; Pilloy var ligesom Mad. Montaigu født i København og havde som Barn medvirket i den franske Hofkomedie. Til denne dansk-franske Grundstamme kom de hastigt hvervede Aktører, hvoraf de fleste var Jyder. Studenter var de alle, tre af dem havde allerede taget teologisk Attestats. Deres Navne er vel kendte, de mest navnkundige er Wegner, Ulsøe, Gram og Høeberg. Da Truppen var samlet, talte den syv faste Aktører og tre Aktricer — den tredje

Aktrice, Mad. Lerche, sluttede sig til Banden af Nød, men endte for Resten som Provstefrue i Hæder og Ære. Montaigu optraadte ikke selv, han var Instruktør og Leder, selv en gammel udstuderet Komediant, der havde gode Forudsætninger for at »danne gode Acteurs« — som Holberg siger om ham. Ud paa Efteraaret var Truppen spillefærdig, og imidlertid var Molières *L'Avare* oversat til Brug for Førsteforestillingen. Oversættelsen var ingenlunde upaaklagelig, ikke saa lidt knudret og ubehændig gjort, men selv i denne, lempelig lokaliserede Skikkelse var der Saft og Kraft i Molières Mesterværk.

Onsdagen den 23. September 1722 aabnedes endelig den første danske Skueplads. Thalia, rimeligvis i Mad. Montaignus Skikkelse, fremsagde en Prolog, der var skrevet af Fred. Rostgaard — hvilket næppe mange af Tilskuerne havde Anelse om. Den var i Tidens Stil, net og sirlig, og slog straks den rette Tone an:

Thalia er mit Navn, en Jomfru fuld af Glæde,
Som nødig er blandt dem, der sucke eller græde,
Men heller jeg med Lyst paa Folkes Adfærd ser,
Og med en skæmtsom Digt ad Verdens Galskab ler.

Derefter gik »Gnieren« over Scenen. Anden Forestilling var Holbergs *Politiske Kandestøber*. En svensk tilrejsende Assessor, som var mellem Tilskuerne, betroede sin Dagbog, at Holbergs Komedie var »artig nok«, men ellers forlyder intet i Datiden om disse Skuepladsens Førsteforestillinger. Holberg skriver siden i sit Levnedsbrev, at Tilstrømningen til Kandestøberen var saa stor, at Folk stod ude i Gangene, og den var næppe mindre til Aabningsforestillingen — det hele Foretagende havde jo Nyhedens Interesse. Publikum kunde paa dette Tidspunkt ikke foretrække Holberg, alene af den Grund, at det først senere blev bekendt, hvem Autor var; thi paa Plakaterne stod ikke Forfatternavn. I det hele stod Skuepladsens Aabning ikke for Samtiden som en litterær Begivenhed.

Samstemmende Efterretninger giver Vished for, at Skuepladsen i hvert Fald i det første halve Aar nød Publikums Gunst. Der opførtes en Række oversatte Skuespil og tillige Holbergs fem første Komedier, den vægtige Førstegrøde af hans dramatiske Forfatter-skab — foruden *Kandestøberen: Den Vægelsindede, Jean de France, Jeppe paa Bjerget* og *Mester Gert Westphaler*. Og kort efter Nytaar fik de danske Komedianter Lov til at spille ved Hove, hvor to Molière-Stykker blev opført. Endnu havde Skuepladsen Medbør.

Men snart begyndte Vanskelighederne. Universitetet taalte i Længden ikke, at Studenterne spillede Komedie og skred ind i Foraaret 1723; et Par af Aktørerne holdt op i Tide, et Par andre, der ikke vilde give Slip paa Teatret, blev forvist fra Regens og Kolle-

De Eeniste
Ved
Kans Kongl. Majest. særdeele Naade
Privilegerede Danske
COMOEDIANTER
Alene i Dag Onsdagen den 23 September 1722
For dend første gang
Deres Theatrum ved at forestille paa det Danske
Sprog et Skue-Spil eller COMOEDIE,
Som bestaar af 5 ACTER og kaldes
GNIEREN.

Priisen for dem/som finde Behagudi at bivaane denne Comœdie,
er saaledes indrettet/

Hver Person betaler paa Theatro	1 Sletdaler
Udi en af de mellemste Loger	1 Sletdaler
Udi de underste Loger	3 Mark
Par Terre	2 Mark
Paa Galleriet	1 Mark

For en heel Logie betales som for 4 Personer.

De Stands-Personer / som vilde behage at beære dette Skue-
Spil med deres Nærværelse / ombedes allerydmigst at lade dem/
som ere udi deres Livrie / udeblive.

Theatrum er paa det sædvanlige Sted i Grønnegaden / saa Land og
Liebhaverne igiennem Porten i Gøthers-Gade indlades;
Begyndelsen skeer præcise Kloffen 5 / at det Kloffen
7 Land have Ende.

gium. Storkansleren, der tillige var Universitetspatron, synes at have intervenseret, men har næppe villet sætte Sagen paa Spidsen. Holberg, der selv var Medlem af Konsistorium og voterede i disse Studenter-sager, fulgte det liberale Flertal, der dog fastslog, at en Student, der agerede paa et Teater, førte et »uansændigt Levned«. Komadieskriveren var een Side af Holbergs Jeg, Konsistorialassessoren noget ganske andet.

I Publikums Stilling synes der ogsaa hurtigt at være sket et Omslag. Satiren, hvor kosteligt den end var indsvøbt i de Holbergske Lystspil, trættede i Længden, man forlangte Løjer og Lystighed af mere umiddelbar Art. I hele 1723 kom kun 2 nye Holbergstykker frem, to af de under de ændrede Forhold bedst egnede, *Ellevte Juni* midt i Terminstiden, *Barselstuen* i Oktober. Men Tendensen var stadig nedadgaende, Aktørerne og Holberg maatte for at holde Skuepladsen oven Vande sætte den Madding paa Krogen, som Godtfolk løb efter. Aktørerne bad mod Aarets Slutning Holbergs Rival, Joachim Richard Paulli — hvis Stykke, *Den seende Blinde*, allerede var opført — om en Komædie over Julestue- og Fastelavnsmotiver, hvis Succes kunde forudses. Komædien blev imidlertid ubrugelig og Opfordringen gik videre til Holberg, der af et villigt Hjerter lavede Aktørerne et Par Komædier struttende af overstadigt Humør og vanvittige Løjer. Med *Maskerade* og *Julestuen*, der opførtes ved Fastelavnstider 1724, vendte Skuepladsens Held for en Stund tilbage; Maskeraden opførtes tre Gange i Træk — det største Sceneheld, Skuespilhuset endnu havde haft.

De økonomiske Vanskeligheder var endda større end de kunstneriske, men dem tog Aktørerne sig let, det gik ud over den stakkels Capion, der hæftede over for Komædiehusets Kreditorer. Prioriteterne steg til op over Taget og Veksellaanene mangedobledes, navnlig efter at Maskeraderne, Nødhjælpen, man idelig tyede til, var bleven forbudt i Februar 1724 — Autoriteterne vilde Hasardspillet, der florerede ved disse Lejligheder, til Livs. Allerede i 1723, netop i de Dage, da *Ellevte Juni* trak de terminssøgende Landboere til Komædiehuset, blev Capion som en anden Skyldenborg sat i Sluttoriet af de utilfredsstillede Kreditorer. Det lykkedes ham at slippe fri, men hurtig trak Nettet sig atter sammen om ham. Fra Dag til Dag blev Forholdene vanskeligere, til sidst havde han ingen anden Udvej end at fraskrive sig Retten til Komædiehuset og overlade det til Montaigu mod en Lejeafgift — som denne ikke kunde svare. Selv forsvandt han omsider fra det hele.

Holberg dyngede det ene komiske Mesterværk oven paa det andet for at holde Liv i Skuepladsen. I 1724

kom *Jacob von Thybo* paa Scenen, i Terminstiden opførtes den uforlignelige Parodi *Ulysses von Ithacia*, snart derefter *Kilderejsen*, netop da Kildetiden omkring St. Hans og Vor Frue Dag var forbi. Stykket havde Aktualitetens friske Præg og maatte lokke det nyfigne Publikum; det samme gjaldt *Ulysses*, thi von Quoten, den gamle tyske Komædies sidste Repræsentant, gav netop Forestillinger paa Skrædernes Lavshus i Bro-læggerstræde. Alligevel reagerede Publikum kun trent, og Skuepladsens økonomiske Forhold forværredes. Komædiehuset blev overtaget af en af Byens driftigste Pengeudlaanere, Levin Isaac Wallach, og for Aktørerne gik Aaret til Ende paa den Maade, at de fra Dag til Dag spiste den knappe Fortjeneste op og ellers levede paa Borg. Naar Tiden for Lejeafgiftens Betaling nærmede sig, salverede Montaigu sig ved et Moratorium — han havde ikke blot udstuderet Teatret, han havde ogsaa lært Byens Jøder Kunsten af. Vinterforestillingerne sluttede et Par Dage før Jul med *Henrik og Pernille*, og man tog fat paany mellem Helligtrekonger og Fastelavn. Men klog af Skade var Kreditorerne nu paa deres Post. Byfogdens og Politimesterens Betjente mødte op med uhonorerede Veksler og lagde Beslag paa Teaterkassen — man ligefrem sloges om dens magre Indhold. Da Komædiehuset lukkede i Februar 1725, var ikke blot Fastelavnsspillene forbi, det var foreløbig ude med den danske Skueplads.

Et helt Aar var der stænget og tomt. Truppen opløstes og Aktørerne spredtes, nogle drog til Jylland, andre til Norge; Montaigu blev hjemme og maatte friste Livet ved Sproginformationer. Jøden gik snart ad undas, og det viste sig nu, at der bag ham stod en fornem militær Embedsmand, Generalmajor og Chef for Fodgarden, Hans Jacob Arnoldt. Arnoldt har i Tidens Løb opnaaet en Slags Navnkundighed som Skuepladsens Beskytter, men ganske med Urette — han havde blot forsøgt at anbringe sine Penge paa en fordelagtig Maade, hvilket dog i dette Tilfælde var ganske mislykkedes. Holberg var efter Komædiehusets Lukning rejst til Udlandet. Skuepladsen havde optaget ham overmaade meget i de sidste Par Aar, nu syntes han at være træt og hans Interesse ved at dale; den svandt næsten helt, da det ikke lykkedes ham at faa *Den politiske Kandestøber* opført i Paris. Man forstaar godt hans dristige Tanke: kunde Molière spilles paa Dansk i København, maatte Holberg kunne spilles paa Fransk i Paris — men det lod sig altsaa ikke gøre paa dette Tidspunkt. Der er næppe Tvivl om, at han i 1725 i det hele og store har sluttet Komædieskrivningen i denne Periode af sit Skribentliv.

Før Holberg var vendt hjem, var det lykkedes Montaigu at faa en Ordning med Arnoldt, saaledes at han mod en aftenlig Afgift fik Ret til at benytte

De ved
Kans Konal. Majest. særdeele Naade
Privilegerede Danske

ACTEURS

Alene atter i Dag Onsdagen den 28 October 1727
Deres Theatrum ved at forestille paa det Danske
Sprog et artig og fornøveligt Skue-Spil

Om

Mester GERT WESTPHALER

Eller

Dend meget talende BARBEER.

Som nyeligen her i Kiøbenhavn er componeret.

Prisfen for dem / som finde Behag udi at bivaane dette Skue-
Spil / er saaledes indrettet /

Hver Person betaler paa Theatro	1 Sletdaler
Udi en af de mellemste Loger	1 Sletdaler
Udi de underste Loger	3 Mark
Par Terre	2 Mark
Paa Galleriet	1 Mark

For en heel Loge betales som for 4 Personer.

De Stands-Personer / som vilde behage at beære dette Skue-
Spil med deres Nærværelse / ombedes allerhøymst at lade dem /
som ere udi deres Livrie / udeblive.

Ligemaade ombedes de / som forlange een heel Loge , at adressere sig til
Mr. Montaigne / boendes i Gøthers Gaden nest ved Comoedie-Huusset.

Theatrum er paa det sædvanlige Sted i Grønnegaden / saa kand og
Liebhaberne igiennem Porten i Gøthers-Gade indlades;
Begyndelsen skeer præcise Klokken 5 / at det Klokken
7 kand have Ende.

Komediehuset. Han havde atter faaet Truppen samlet og rekonstrueret, og Skuepladsen var genaabnet i Februar 1726 med *Tartuffe* — atter denne Gang med et Molière-Stykke. I den første Tid levede Aktørerne væsentlig paa Repriser, Oversættelser og Holbergske Komedier fra Skuepladsens første Periode, og det varede ikke længe, inden Besøget atter begyndte at sløje af. Holberg kom hjem i Foraaret og rakte atter Skuepladsen en hjælpende Haand, men uden den gamle Begejstring; han ændrede hist og her i de gamle Komedier og overlod Aktørerne nogle andre, han havde liggende. Blandt Terminstykkerne kom *Den pantsatte Bondedreng* op for første Gang, og for yderligere at befæste Skuepladsens Stilling engagerede Aktørerne et fransk Danserpar, der lige indtil Jul blev et meget betydende Led i Aktionerne paa det genaabnede Skuespilhus. Stykkerne udpyntedes med Effektmidler, mellem Akterne baade i Molières og Holbergs Komedier indlagdes Musik og Dans — Publikum forlangte det. Slutningen af 2. Akt i *Den pantsatte Bondedreng* minder endnu om, at Komedien oprindelig er fremkommet i denne Periode.

Den Stundesløse, der første Gang opførtes i November, bragte, sammen med et Par paa Fransk givne Forestillinger, Skuepladsen frelst over Julen, men under Fastelavnsspillene blev det aabenbart, at Komediehuset atter snart maatte stænge sine Porte; en Aften var der kun 8 Rdr. i Kassen. Heller ikke *Pernilles korte Frøkenstand*, der kom op i Februar, kunde aften Sammenbrudet — Hvidetirsdag den 25. Febr. 1727 begrov man den danske Komedie. Det gik for sig med Fynd og Klem og under fuld Musik. Holberg havde sat et sidste Punktum for sin Lystspildigtning i det lille, straalende humørfyldte Lejlighedsstykke: *Den danske Komedies Ligbegængelse*, som Aktørerne desuden havde udstaffet med overdaadige Paafund. Da Liget af Fru Comodia var sænket gennem Teaterlemmen og Henrik havde kastet sig i Hullet for ikke at overleve den høje Dame, hvis Tilstand unægtelig var bleven »noget tragødisk i Enden«, holdt Thalia Sørgetalen ved den aabne Grav, den samme Thalia, som med »oprakt Hals« og i »bunted Klæder« for faa Vintre siden havde aabnet den danske Skueplads.

Komedien var imidlertid kun skindød, Montaigu gjorde sig alle tænkelige Anstrengelser for at vække den til Live igen. Han bønfaaldt indtrængende Kongen om Bistand, men først et helt Aar efter, da Ombygningen af Københavns Slot var fuldført og Slotsteatret nyindrettet, genopstod Skuepladsen. Montaigu fik endelig længe nærde Ønsker opfyldt; Aktørerne aflagdes med fast Løn, ialt 1500 Rdr. aarlig, blev Hoftrup og fik Prædikat af »agl. danske Acteurs«. Første Gang

spilledes paa Slottet 16. April 1728, Anna Sofies Fødselsdag. I Lille Grønnegade begyndte Forestillingerne paany, og saa vidt man kan skønne var Repertoiret i det væsentlige bygget paa Harlekinader, hentet fra Théâtre Italien; intet tyder paa, at Holberg har haft med Skuepladsen at gøre i dette tredje og sidste Stadium, han var optaget af ganske andre Ting. Aabenbart var det Montaigus Mening at tilfredsstille den lettere Smag ved Forestillinger paa Byens offentlige Skuespilhus og henlægge det vægtigere Repertoire til Slotsteatret.

Men atter kom der Vanskeligheder af økonomisk Art. Aktørerne var kommen i store Lejerestancer til Arnoldt, og denne fordrede nu et endeligt Opgør af det hele Mellemværende, baade finansielt og juridisk. Han kunde ikke komme uden om Montaigus Privilegium, thi vel var han Ejer af Komediehuset, men Montaigu havde ubetinget Eneret til at give Forestillinger i Hovedstaden. Ud paa Sommeren trak det op til et stort Postyr, hvorunder Arnoldt endog truede med at sende en Trop Musketerer for at lukke Komediehuset og jage Aktørerne paa Porten. Striden stod længe paa, og Arnoldt var utvivlsomt blevet den underlegne i Længden, om ikke højere Naturmagter havde grebet ind. I sidste Halvdel af Oktober havde Aktørerne forgæves krævet Bistand hos Notarius publicus og netop klaget til Kongen over Arnolds Fremfærd, da den store Ildebrand brød ud og lagde mere end en Tredjedel af Hovedstaden i Aske. Ingen havde mere Tanke for Skuespil, Tiderne blev vanskelige, og Aktørernes Løn inddroges fra 31. Decbr. 1728. Dermed var det faste Grundlag for en dansk Skueplads bortskyllet for lange Tider. Forsøg paa atter at genrejse Komedien glippede, og Udsigterne lukkedes helt under Christian den Sjette, da Pietismen begyndte at brede sig. Komediehuset blev nedbrudt 1738, og en Byggespekulant rejste seks Lejehuse paa Grunden.

Som Skuepladsens Forhold udadtil formede sig, maa det staa klart, selv for en mindre opmærksom iagttagere, at det, der fattedes, var Forstaaelse i Publikum. Hele den økonomiske Misère kom af Publikums Ligegyldighed. Almenheden havde ingen dramatisk Opdragelse, den var endnu bjergtagen af den gamle tyske Komedie, Smagen var for primitiv. Der var skabt en dansk Skueplads og originale Komedier, skrevne med Mesterhaand — det hjalp ikke, Springet var for stort, fra intet ud i det fuldt færdige. Montaigu havde stridt og kæmpet for det klassiske franske Repertoire, men havde kun opnaaet at kaste Perler for Svin. Havde den dramatiske Kultur været større, maatte en By paa ca. 65000 Indvaanere være stor nok til en Skueplads, der kun spillede enkelte Aftener i Ugen, i Reglen Mandag, Onsdag og Fredag, og som holdt

lukket flere Maaneder af Aaret; Spilletiden faldt nemlig i tre Perioder: Fastelavnsspil mellem Helligtrekonger og Fastelavn, Sommerspil fra April-Maj til Juli, Vinterforestillinger fra September-Oktober til Jul.

Repertoiret var der intet at sige paa. Vi kender det ganske vist kun delvis, ialt 57 Stykker, hvoraf 23 Originaler, Resten Oversættelser, men tilstrækkeligt til at skønne over, hvorledes det var beskaffent. Af Oversættelserne er ikke mindre end fjorten af Molière — hvoriblandt hans ypperste Komedier — og seks af Regnard; blandt de andre er Lystspil af Hauteroche og Dancourt, Tragedier af Racine, kun fire Stykker er hentet fra det franske Théâtre Italien. Et Par engelske Komedier, der hørte til Repertoiret, var i Virkelig-

heden af fransk Oprindelse. Den danske Skueplads var saaledes i sit Udspring stærkt præget af fransk Teater — en naturlig Følge af de Forhold, hvorunder den var opstaaet.

For os ligger Skuepladsens Tyngdepunkt i Holbergs Komedier, i Samtiden var Molière den foretrukne. Det var forstaaeligt, at Montaigu gav ham Forrangen. Holberg stred for Førstepladsen, men opnaaede kun en kneben Ligestilling, saa længe Skuespillene bestod i Frederik den Fjerdes Tid. Først siden kom Erkendelsen af den Holbergske Komedies Forret paa den danske Skueplads, For os staar hint Skuespilhus, hvor de første Gang kom frem, i en Glans af Fest og Farver — i Refleksen fra det Holbergske Lystspil.

Ludvig Holberg

AF TH. A. MÜLLER

I Sommeren 1716 var Ludvig Holberg vendt tilbage til København efter halvtredie Aars indholdsrige Rejser i mange af Europas Lande. Han havde hidtil kunnet føre og havde ogsaa ført sit Liv, som det passede ham, uafhængig af Baand af nogen Art, beskæftiget med Studier af Fortidens og Samtidens Litteratur i Københavns og Udlandets Biblioteker, af fremmede Lande og ikke mindst af Mennesker af mange forskellige Nationer, Religioner og Samfundslag. Naar han — fraset et Par smaa kortvarige Huslærerpladser — havde formaaet at leve dette frie Liv, kun beskæftiget med sin egen Udvikling, skyldtes det for en væsentlig Del personlige Egenskaber hos ham: Nøjsomhed, uforfærdet Humør, ubetvingelig Videlyst, Ligeegyldighed overfor andres Dom og Evne til at være sig selv nok. Men det skyldtes ogsaa i høj Grad — ligefra det Øjeblik, da han i 1708 slog sig ned i København — højsindet Støtte hos de mange af Rigets ledende Mænd, helt op til Kongen, han allerede i disse Aar kom i Berøring med i Monarkiets Hovedstad.¹⁾ Nu blev han, knap halvandet Aar efter sin Hjemkomst, i December 1717, efter et gammelt Løfte af Kongen, Professor ved Universitetet med rigeligt Udkomme, i et Embede, der ikke lagde synderlig Beslag paa hans Tid og ikke toges synderlig alvorligt af ham; det gav ham næsten uindskrænket Fritid til at sysle med sine Interesser

og til at realisere det Forehavende, han tidlig havde følt Kærlighed til: at »forbedre det danske Sprog« og tilføre den danske Litteratur nye gode Værker.

Han indrettede sig i de følgende Aar som mange andre yngre ugifte Mænd i ansete Stillinger, logerede sig ind hos en Familie i et anseligt Hus i en af Byens fine Gader²⁾; i hvert Fald fra 1720 og til Branden 1728 logerer han »paa Salen« hos Sukkerbager Geelskircken i dennes anselige grundmurede Hus paa Købmagergade (nuværende Nr. 26, Erslevs Boghandel), en Bopæl, der lige saavel fortjener at mindes som hans sidste Bolig i Fiolstræde; herfra gik nemlig i de følgende Aar hans Vej ikke blot til Universitetet, men ogsaa gennem Silkegade til Komediehuset i Lille Grønnegade; her paa Salen er hans »Peder Paars«, Skiemtedigtene og Komedierne blevet til, hvilke sidste 1725 averteres til Salg »paa det sædvanlige Sted paa Købmagergade udi Sukkerbagerboden næst op til David Skolemesters Gaard«. Her levede han en Række lykkelige Aar blandt venlige Mennesker, i Ro blandt sine kære Bøger, og her faldt hans højeste litterære Blomstringstid. Intet Under, at han senere i sin Levnedsbetegnelse mindes denne Tid og denne Bolig med vemodig venlige Ord.

Holbergs første poetiske Forsøg stammer fra Aaret 1718, umiddelbart efter at han var kommen sikkert i



Pasta af Holberg³⁾

Havn som Professor. Det er det, som senere optoges som Nummer 4 i hans satiriske Digte fra 1722, og danner Indledningen til den Række poetisk-satiriske Værker, der udkom i de følgende Aar og som udgør hans Produktions Blomst: Satirerne, Peder Paars og Komedierne. Det drøfter heri et Spørgsmaal, som længe efter vedblev at beskæftige Holberg: om en aldrende Mand — ti som en saadan følte han sig selv — turde vove Ægteskab med en yngre Pige; de Farer, der ved Undersøgelsen meldte sig for hans Fantasi, er imidlertid saa mange, at de fylder 18 trykte Sider, saa Spørgsmaalet besvares benægtende. Dette første digteriske Forsøg indeholder allerede karakteristiske Ejendommeligheder for Holbergs senere Produktion: den uhyre Hast hvormed han arbejder (han angiver selv, at Digtet er bleven færdigt i et Par Dage); hans brede, festlige, her særlig grovkornede Humor, det at Emnet senere optoges til fornyet og bredere Behandling i *dramatisk Form* (i *Barselstuen*), at Spiren til et Drama ligesom ligger skjult her, og endelig den ringe Sans for Versifikation. Holberg betragtede jo egentlig al bunden Form som et meningsløst Paahit af forstyrrede Mennesker, hvis eneste Virkning var at bringe Ordene ud af deres naturlige Orden og gøre en klar Mening uforstaaelig. Begribeligt ud fra saadanne Anskuelse om Poesi er det, at der trods mange lærde Studier altid kom noget ubehjælpsomt og mekanisk over hans Vers, saaledes som der ogsaa indtil da havde været det over hans Prosa; i et parodisk Værk som »Peder Paars« giver denne Kantethed Stilen en — næppe Forfatteren ubevidst — Charme mere. Det var først i Komedierne, at han fandt en kunstnerisk Form, der passede ham; og gennem den lærte han ogsaa at skrive sig fri til hans senere Værkers ejendommelige lunefulde Prosastil.



Titelkobber til en Samling Smaaskrifter af Holberg, der samme Aar han døde blev udgivet af Litteraten W. Høyberg.⁴⁾

Hvad der saa hurtigt har ført den unge, nys ansatte Professor bort fra Videnskaben og ind paa Kunstens Vildspor, har han næppe selv været helt klar over i Enkelthederne. Han betegner det i Indledningen til Skiemtedigtene (1722) som en pludselig Raptus, noget uimodstaaeligt, der er kommen over ham, og som han

ikke selv er Herre over; saa meget mere uforstaaeligt som han efter sit eget Sigende indtil sit 35te Aar aldrig havde gjort et Vers, ja, manglet Sans for Poesi i en saadan Grad, at han

betragter Beskæftigelsen med de gamle Digtere som »et nødvendigt Onde«, som han kun paatog sig for Sprogstudiets Skyld. Vi er delvis i Stand til, klarere end Holberg maaske selv har kunnet eller villet, at spore en Række af Motiverne i hans poetiske Udvikling. Det første Stød til, at Holberg bliver sig sin satiriske Evne bevidst og prøver paa at formumme sig i en andens Skikkelse, er rimeligvis kommen gennem Udkæmpelsen af en Strid, som Holberg netop paa dette Tidspunkt havde med en Konkurrent til en Stilling, som han ønskede for sig selv, den fremragende Dygtighed Andreas Hoier. En lidt flot overlegen Omtale af Holbergs ældste historiske Arbejde i Hoiers »Dänemarkische Geschichte« (1718) førte til, at Holberg

formummet bag et Par kendte, forsumpede Studenter Maske angreb ham i to pseudonyme Skandskrifter, der efterligner Tidens latinske Disputatser; de er en Kæde af Grovheder og Angreb paa Hoiers private Liv, af illoyale Angiverier for Ting, som det den Gang ikke var hyggeligt at blive anklaget for: Foragt for Fædrelandet, Spillen under Dække med Landets Fjender, kætterske Meninger om den højlovlige Enevoldsregering, Udbredelse af ugudelige og usædelige Anskuelse, alt udmundende i en blid Overgivelse af Synderen »i Teologernes Hænder«. (Hoier kom da ogsaa i stor Fortrød). Disse to uhyggelige Værker mangler



LUDVIG HOLBERG

(Efter Stik af den hamburgske Kobberstikker Chr. Fritsch fra 1731⁵)

ethvert Glimt af Holbergs senere Vid, men de er ejendommelige i hans Produktion ved, at han i dem for første Gang efterligner en fremmed Stil og bærer fremmed Maske og udfolder Evner, der falder udenfor det strengt Videnskabelige.

Men digteriske Forsøg er i det hele ikke saa ganske fremmede for Holbergs tidligere Liv, som han synes at mene. Hangen til Satire, ogsaa i poetisk Form, bundede dybt i hans Natur og lader sig spore helt tilbage til hans Barndom, da han skrev satiriske Vers (formaliter slette som alle de senere) mod en kvindelig Paarørende i Onklens Hus i Bergen. Det satiriske Drag i hans Natur bunder saa dybt, at det i hvert Fald i senere Aar i fremtrædende Grad afspejlede sig i hans Ydre; Komponisten Scheibes første Indtryk af ham, saaledes som han 1741 meddeler det i et Brev til Gottsched, var, at han saa ud som en »lebendiger Satyr« — en Side af hans Væsen, som de bevarede Billeder ikke ret giver noget Udtryk for.

Det lange Ophold i Paris i Tiden efter 1714 har sikkert bragt skjulte artistiske Drag frem hos ham; Vilhelm Andersen gør med Rette opmærksom paa den lette, med talrige franske Gloser udstyrede, spillende artistiske Stil, hvori Just Justesen i Fortalen til Komedieme 1723 fremsætter sine moderne Anskuelser, en skarp Modsætning til den tunge, indviklede Stil, hvori Fortalerne til de historiske Værker fra Tiden før 1714 udvikler dens nye hollandsk-engelske Dannelsesprogram. Det er bl. a. Paavirkning fra Pariseropholdet — der maaske indtil et belejligt Tidspunkt har ligget latent — som nu bringer det unge i høj Grad ærgerrige Geni til ikke at ville nøjes med at være en moderne Videnskabsmand og at forbedre den danske Litteratur med nye historiske og filosofiske Synspunkter, men til at forsøge at give den danske Litteratur »Specimina« paa de forskellige litterære Kunstformer som han har lært at kende i Frankrig. Hvor tidlig end Tanken herom kan være dukket op hos ham, holder han den nede, til han sidst i 1717 økonomisk er i sikker Havn, men saa heller ikke et Øjeblik længere. Som saa ofte før fører han nu sit Liv, som han vil; i en lang Aarrække kommer der ikke et eneste fornuftigt, lærd Værk fra den nyansatte Professor, men derimod en Række poetiske Skrifter, der betegner et Gennembrud i dansk Litteratur: Skiemte-digtene, Peder Paars og Komedieme. Holberg har atter her som saa ofte i sit Liv sat sig ud over den almindelige borgerlige Moral og handlet efter sit artistiske Temperaments Indskydelser. Han havde gjort det flere Gange før: han havde mod Familiens Ønske 19 Aar gammel solgt Rub og Stub og var rejst til Holland, hvor han havde turet rundt under lidet borgerlige Forhold for tilsidst at skaffe sig Penge til

Hjemreisen ved at trække Veksler paa Familien i Bergen, som han aldrig mere turde komme for Øjne; han havde et Par Aar senere i Christianssand narret en skikkelig trondhjemske Patriciersøn, som slet ikke passede til sligt, til at løbe bort med sig til England⁶⁾; han havde senere for et Stipendium, der var bestemt til Studium ved protestantiske Universiteter, fartet om i katholske Lande, studeret højst ugudelige Bøger og levet sammen med forløbne irske Katholiker og nordiske Renegater. Nu foretog han et lignende temperamentsfuldt Skridt, idet han saa saare han havde faaet Foden indenfor Universitetet, lagde de lærde Studier paa Hylden til Fordel for Kunsten; og hans første poetiske Værk var en kaad og hvas Satire over den ærbare Bedsteborgerlighed og Filisteriet, det uborgerlige artistiske Genis Fjende, varieret i en Mængde Typer uden om Hovedfigurerne Peder Paars og Per Rus; det er den danske Litteraturs første Fremstilling af den provinsielle Filister, en almenmenneskelig Type, men vel med de særlige Træk, som den danske Varietet af Racen havde (saaledes som Holberg jo i det hele vælger sit Stof fra den By og den Landsdel indenfor Monarkiet, hvor han fandt sit blivende Hjem; i Norge havde han vel fundet en anden Varietet af Racen).

Holbergs Emancipation, hans poetiske og satiriske Virksomhed vakte følgelig nogen Forargelse blandt Kolleger og ogsaa ellers i Byen; men gennemgaaende fandt han lige fra den første Begyndelse i den By, hvor han havde slaaet sig ned, en i de Tider enestaaende Frihed for sin Virksomhed og megen Anerkendelse. Selve Oversekretæren i det danske Kancelli, Fr. Rostgaard, blev pure afvist, da han indgav en Klage over »Peder Paars«, og der blev i hele Holbergs Levetid ikke lagt ham et Halmstraa i Vejen, skønt hans Udtalelser ofte var meget mere radikale, end de ellers blev taalt i Tiden. Og vi har fra en Samtidig (Chr. Deichmann) en Beretning om den enestaaende Begejstring, »Peder Paars« vakte ved sin Fremkomst; »intet Skrift har i dette Land og faa i andre gjort saa megen Opsigt, og er med saa stor Begierlighed bleven læst af høje og lave af alle Stænder . . . Nationen blev ligesom henrykt. Bogen var i hver Mands Hænder og Peder Paars i alles Munde . . . mange kunde endog næsten Bogen udenad« (det siges f. Ex. om Luxdorph).

Naar Holberg saaledes straks mødte Forstaaelse for sin poetiske Virksomhed, staar det for en Del i Forbindelse med, at hans Fremtræden som Digter faldt paa et lykkeligt Tidspunkt; ogsaa her var Lykken ham god. Den store nordiske Krig var efter mange og lange Aars Uro efter Karl XII's Fald 1718 endt paa en for Danmark berømmelig Maade: dets farlige

Fjende Sverrig var fra sin Stormagtsstilling sunket ned i Fattigdom, og de upaalidelige gottorpske Hertuger var fordrevne. I Monarkiets ledende Kredse vakttes herved en stærk patriotisk Følelse; man drømte om en livsalig Fredsperiode efter den berømmelige Krig, saaledes som Rom havde haft det under Augustus efter Borgerkrigens Rædsler, og som Mønster-

Rostgaard, gift med en anden Halvsøster til Dronningen o. a. I Frankrig havde jo netop under Ludvig XIV *Scenen* givet Tidens Tanker Udtryk, havde fremmet Sproget og Litteraturen. Det var derfor kun naturligt, at disse Kredse ydede al Støtte til den gamle Montaignus Tanker om at oprette en dansk Skueplads. Og blandt de ansete og fornemme Mænd, som kom



Tegning af Marstrand (efter Fotografi af Dr. Mentz, ikke gengivet før) til »Julestuen«, Scene 13. Pernille har faaet den gamle Jeronimus til Blindebuk og »mager det saa, at han ikke faar fat paa nogen«. Imidlertid forsvinder den unge Kone og hendes Galan op ad Trappen.

landet Frankrig havde haft det under Ludvig XIV: dansk Sprog skulde i den bringes til Ære og dansk Litteratur blomstre frem; Universitetet skulde reformeres efter Tidens Krav, det skulde være en Skole for Livet, ikke for død Lærdom osv. Men disse de ledende Kredses Tanker genfinder vi jo netop i høj Grad i Holbergs Skrifter, der altsaa har den Lykke at falde i Traad med det, der bar frem i Tiden; vi finder dem ogsaa ellers i Tidens Litteratur, i Ansøgninger og senere i Grønnegadeteatrets Prologer.

Disse Ideer beskyttedes og fremmedes i høj Grad af den mægtige Kreds, der samledes om Frederik IV's anden Dronning Anna Sofie (1712 viet til Kongens venstre Haand, 1721 Dronning); til den hørte Storkansleren J. L. Holstein og hans Hustru, Dronningens Halvsøster, Oversekretæren i det danske Kancelli Fr.

til at støtte den nye Scene med Prologer, Oversættelser af franske Dramaer og Originalstykker, Mænd af Centraladministrationen, Diplomatiets og Domstolene, som Justitssekretær, senere Justitiarius i Højesteret, Diderick Seckmann, Kancellisekretær Jacob Bircherod og Hofretssekretær Joachim Paulli — blandt dem var ogsaa Holberg. Og det var »Mænd af de første Rangklasser«, hvis gentagne Anmodninger det ikke var let at sige nej til, der efter Holbergs eget Sigende fik ham til at skrive for Teatret; og det var netop hans respektløse Satirer, der gjorde, at disse fornemme Mænd ansaa ham for skikket til at forfatte Skuespil. Der kunde vel være en eller anden Kollega, især Hans Gram, der kunde skumle over den nye Professors Virksomhed. Men han befandt sig absolut i fint Selskab, naar han viste Teatret Interesse.

At det var den rette Mand, man havde henvendt sig til, viste sig hurtigt. Den 23. September 1722 aabnedes Skuepladsen, og i Foraaret 1723 kunde Holberg lade 5 *anselige Komedier trykke*, alle opførte i den forløbne Sæson, og meddele Titlerne paa 10 andre, som han havde liggende færdig og som for

af Holbergs Forfatterpsykologi; og det har da ogsaa været ivrig diskuteret af Holbergforskere. Holberg fortæller selv, at det var Oprettelsen af den danske Skueplads, der gav Stødet til hans Komediedigtning, og der er ingen Grund til at tvivle om Rigtigheden heraf; i saa Fald kan han ikke være begyndt at skrive Ko-



Tegning af Hans Tegner til »Jeppe paa Bierget« II Akt 3die Scene. Jeppe i Baronens Seng. Han tømmer, tørstig efter Rusen hos Jacob Skomager, Vandfadet som Lakaien Erich bringer ham.

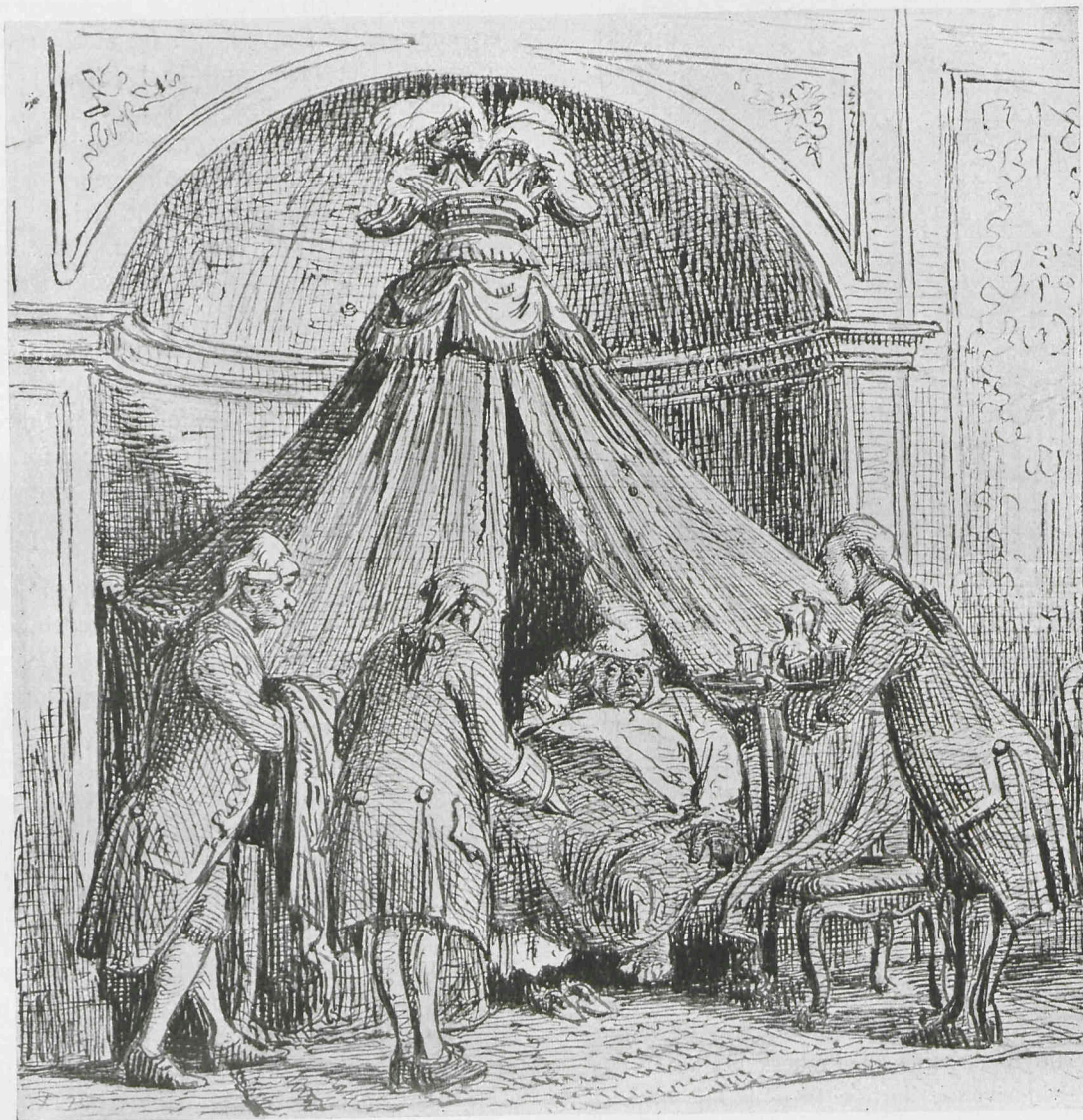
største Delen ogsaa blev trykt de følgende to Aar. Blandt dem findes alle hans store Karakterkomedier: *Kandestøberen, Den Vægelsindede, Jean de France, Jeppe, Gert Westphaler, Barselstuen, Jacob von Tyboe, Den Stundesløse, Erasmus Montanus, Don Ranudo*; de fantastiske Litteraturparodier *Ulysses og Melampe*; og muntre Farcer som *Den Ellefte Juni* og *Hexeri*. En i Sandhed enestaaende Produktion.

Hvorlænge Holberg har været om at udarbejde disse 15 første Komedier; med andre Ord, hvornaar han er begyndt at skrive Komedier, er et Spørgsmaal, der er af ikke ringe Betydning for Forstaaelsen

medier før Foraaret 1722, da Planerne om den danske Skueplads begyndte at tage Form. Hermed stemmer det ogsaa, at han vel først kan være begyndt paa sin Komediedigtning, da han blev fri af *Peder Paars* og *Skientedigtene*, der ogsaa begge indeholder en Mængde løse Udkast til Figurer og Situationer, der senere udarbejdedes videre i Komediene; men *Skientedigtene*s Fortale er netop dateret 12. Januar 1722. Holberg har altsaa højst haft et godt Aar til Udarbejdelsen af sine 15 anseeligste Komedier, hvilket vil sige, at han har skrevet mindst en Komædie om Maa-neden. Denne uhyre Produktionsevne, der efter Hol-

bergs Sigende allerede undrede Samtiden, har undertiden forekommet senere Tider lidet sandsynlig. I Virkeligheden er den ikke enestaaende i Holbergs Forfattervirksomhed; hans Produktion af historiske Arbejder i Tiden efter 1727 er mindst lige saa stor, og har forundret ikke blot Samtiden men ogsaa Hol-

undrede sig over det meget, han fik udrettet, svarede han, at Aaret jo havde 365 Dage, hver med 10 à 12 brugelige Arbejdstimer, i hvilke adskilligt kunde bringes fra Haanden. Og det var med Lyst og Glæde, han gik til Arbejdet; han var i Virkeligheden besat og beruset af det; han taler snart skæmtende om sin



Tegning af Marstrand (efter Fotografi af Dr. Mentz) til »Jeppe paa Bierget« II Akt 3die Scene. Jeppe i Baronens Seng. Kammertjeneren: Jeg ønsker Eders Naade en lyksalig god Morgen! Her er Slaabrokken, om Eders Naade vil staa op.

berg selv; han opregner selv med Undren Sidetallene paa Bindene af Danmarkshistorien; 1729 kommer hans »Danmarks og Norges Beskrivelse« med 744 Sider i Kvart, 1732—35 de 3 Bind Danmarks Riges Historie paa 846, 922 og 702 Sider i Kvart, 1738 Kirkehistorien med 1032 Kvartsider, 1739 Heltehistorierne med 1150 Sider osv.

Denne uhyre Produktivitet skyldes mange sammenstødende Omstændigheder. Der er først Holbergs enestaaende *Arbejdsevne* og *Arbejdslyst*. Arbejde optog hele hans Dag paa faa Timers Hvile nær; naar Folk

»Skrivesot« som »en Slags Sindssyge«, som »det er lige saa vanskeligt at faa Bugt med, som det er at faa en, der en Gang er forfalden til Brændevin, til at holde op med at drikke«; snart fortæller han i Skiemtedigtene paa antik Vis om »Musen«, der besætter ham og, hvormeget han end stritter imod, driver ham viljeløst »som en Machine« til at digte, sætter hans Blod i Bevægelse, saa han ikke kan sove, før han »har ført i Pennen alt Galskab, Giekkeri, alt hvad jeg seer og hører«. Hans digteriske Periode »paa Sahlen« hos Sukkerbager Gelskirchen har virke-



Illustration til »Den politiske Kandestøber« fra Fursmans franske Oversættelse, 1746. Det forestiller Collegium Politicum; Mester Herman sidder for Bordenden og viser med Spidsen af sin Kridtpibe, hvor Tyskland ligger; Sivert Posekiger har i sin Glæde over at have fundet Donaustrommen væltet Ølkruset; Gedske viser sig i Døren?).

lig været, som han siger, »en Raptus«, en guddommelig Besathed, hvor han har skrevet i Inspiration uden at være sig selv mægtig; for stærk for de fine Nerver og det svage Legeme, som han maatte stimulere til det uhyre Arbejde med stærk Kaffe. Det er sikkert sin egen rivende hurtige Produktion, Holberg tænker paa, naar han lader Martha i *Jean de France* sige: »det gaar med mig, som med dem, der skriver Comoedier, imens de skriver paa Comoedien, falder dem af sig selv ind, hvorledes den skal udføres og endes«. Allerede ved Udarbejdelsen af Peder Paars havde moxen hvert Blad kostet ham en dygtig Hovedpine og tolv Skilling udi Café til at jage den paa Dør med; da han var færdig med Komedieme, havde det anspændte Arbejde gjort ham til en ældet og syg Mand; saaledes havde Musens Besøg taget paa ham.

Men Arbejdet havde trods al Arbejdslyst sikkert ikke været muligt, hvis ikke et uhyre Materiale af lagttagelser, Oplevelser og litterære Reminiscenser stadig

havde været ham præsent, og, da han begyndte at skrive Komedier, allerede delvis bearbejdet i andre Værker, saa at han uden synderligt Arbejde kunde øse lige deraf. Og hvis han ikke havde haft en Aand, der kunde omarbejde det og støbe det i Former, saa det blev til levende Liv.

Holberg er en *lagttager* af Profession og af Lyst; en lagttager af Omverdenen og af sig selv. Han betragtede Livet mere, end han deltog i det. Vi har Vidnesbyrd derom lige fra hans Barndom, da han paa Bryggen i Bergen betragtede Slagsmaalene mellem Latinskoledrengene og Læredrengene, men ikke selv deltog i det. Han har paa sine Rejser »hellere ransaget Mennesker end Bibliotheker«, hvad ikke vil sige lidt; den besværlige Rejse i Postvogn Dag efter Dag, er ham, selv da han 1726 er syg og træt, en Glæde, da han hver Dag »faar nye Medrejsende; snart rejser jeg med Franskmand, snart med Englændere, Spaniere og Tyskere, snart med Krigsfolk og snart med Lærde«; et to Dages Samvær med en gammel forhenværende vestindisk Sørøver er ham en sand Fryd, for de Oplysninger han faar om hans Liv. Her i København fortsætter han sit Menneskestudium i Selskaber, paa Værtshuse og lange Fodvandring paa Landet; »i sin Tid kom jeg jævnlig paa Værtshuse, men var dog stadig nøgtern; man kunde hver Dag finde mig blandt Spillere, men jeg spillede dog aldrig selv«; en Situation fra hans eget Liv, han med ringe Forandring oftere har indsat i sin Digtning, f. Eks. i Scenen med den blege, magre Stadssatyrikus, der i Peder Paars sidder nøgtern og med ærbart Ansigt paa Værtshuset, kun køber for en Skilling Snus og drikker Vand, alt imens han hører paa Spidsborgernes Passiar om de gode, gamle Tider; han har »et helligt og ærbart Ansigt paa« ligesom Jacob Oldfux i Melampe, »naar han om Aftenen gaar paa Viin-Husene for at høre, hvad Folk taler«. Hvor grundigt hans Studium har været, kan vi paa blot et enkelt Punkt se af det uhyre faglige Kendskab, han aabenbart under sit Samvær med Spillere paa Værtshus har erhvervet sig til Teknikken og Terminologien i alle Slags Spil: Kort, Tærning og Kegler, et Kendskab, der evindeligt, selv i hans mest moralske Skrifter, former sig paa Tungen af ham som forklarende Lignelser ud fra Kortspillets Terminologi, ja, selv i hans Rektortale ved Universitetet 1736 falder et L'hombrebillede med ind⁸). Og ligesaa nøjagtigt er hans Kendskab til Detaljerne i alle Former af Dans, lige fra de gamle som Menuet, Passepied og Folie d'Espagne, »som bestod udi adskillige Variationer, saa at der fast behøvedes lige saa lang Tid til at doctorere udi den Videnskab som udi Philosophie«, og ned til de simplere: Engelskdansen, Cotillon og Polskdansen, som Kusken til Nød kan danse, og den bondske

Korsedans, som David Skolemesters Goldamme danser saa net. Holbergs Viden paa disse to Omraader af Livet, der vel personligt laa ham ret fjerne, er betegnende for hans Interesse for at forstaa Livet i alle dets Former, og for hans Studiums Grundighed. Umuligt er det heller ikke, at han efter Skuepladsens Oprettelse, lige som Jupiter i »Uden Hoved og Hale« kan have haft Lyst til at »retirere sig og tage Sted paa Galleriet endeel for at iagttage Folks Forhold og Gebærder«. Og han er ikke en *passiv* iagttager; iagttagelsen bliver for ham, som den Kunstner han er, Motiv til digterisk Behandling; hans »Muse« er der straks og siger: »Skriv, her er Materie, gak hen, Afriidsning giv«; han kan ikke sove, før han »i Pennen fører . . . alt, hvad han ser og hører« (3 Satire).

Men ikke mindre end andre Mennesker har Holberg studeret sig selv; ingen Læge har med større Interesse iagttaget en mærkelig Patient, end Holberg sig selv: sine Nerver, sin Afføring, sine Tænder, sit Humør, sine Tilbøjeligheder; og han har intet forholdt sine Læsere. Men Studiet af ham selv har ikke blot Interesse rent videnskabelig eller moralsk til Belæring for ham selv og andre. Ogsaa det er Motiver til Digtning; de »adskillige solide Fejl«, som han finder hos sig selv, har den Fordel, at man over dem kan »gøre smukke Comoedier«.

Det er en almindelig Antagelse, som vi f. Eks. finder hos N. M. Petersen, at Holberg i sine Komedier kun giver Portrætter af sin taabelige *Samtid*; at han selv kølig, overlegen og munter staar *udenfor* og over den og afbilder den Flok af Daarer, som Datidens Danmark skal have bestaaet af. Der er noget om det; hans Komedier gengiver naturligvis for en Del hans Indtryk af Omverdenen, og hans Syn paa den var jo i Almindelighed satirisk, saaledes som det sikkert ogsaa havde været, hvis det var vor Tids Danmark eller Norge, der havde afspejlet sig i hans Bliks Hulspejl. Men Forholdet er ikke saa simpelt. Naar Holberg Gang paa Gang kommer med Udtalelser om, at hans egne adskillige solide Fejl egner sig vel til Komedietekster, om at han, »saa tidt han Tempo seer, raillerer« med sig selv, saa er det mere end en Parade mod den Uvilje, han mente, at hans Satire fremkaldte. Stoffet til Komediernes Karakterer faar han i Virkeligheden lige saa ofte fra Ejendommeligheder og »Fejl« hos sig selv. Tydeligst lader dette Forhold sig konstatere ved *Den Vægelsindede*; den Skildring, som Tjeneren Torben i Komedien giver af sin Frues Karakter med de 16 Sind over en Dørtærskel, genfindes ganske nøje i Levnedsbrevene brugt om Holberg selv. Torben ved, at »naar Fruen 8 eller 9 Gange om Morgen har været vekselsvis from-arrig, gudfrygtig-ugudelig, verdslig-gejstlig, ødsel-sparsom, aabenmundet-tavs, ydmyg-



Ældste Illustrationer til holbergske Komedier (Fursmans franske Oversættelse, København 1746). Scener af »Den Vægelsindede«, til venstre Lucretias Bod, til højre et af de unge Par i Samtale.

hovmodig, saa er det ikke langt fra Middag«; »en Dag er hun syg af Sult, en anden af formegen Mad, en Dag løber hun for Mandfolk, en anden løber hun efter dem; nu kand Folk icke lide hende, fordi hun er for meget tavs, nu fordi hun er for meget snak-som«. Ganske paa samme Maade fortæller Holberg om sig selv, hvorledes hans svage Legeme gør, »at mit Sind er saa ustadigt, og at jeg er mig selv saa meget ulig, hvorfor jeg har nok at bestille med, at de Ustadigheder, mit Sind drives af, ikke skal bryde ud. De Affekter, som vekselsvis regierer hos mig, er: Glæde-Bedrøvelse, Frygt-Mod, Mathed-Hurtighed, Hidsighed-Koldsindighed«; han kryber undertiden saa langsomt som en Myre og gaar undertiden saa hurtigt, at ingen kan følge ham; han lider af indvortes Hede, men ingen kan taale mindre Kulde, hans Legeme og Sind er af en saadan Beskaffenhed, at de kan »faa Medicos og Moralister til at løbe April«. Og den Forklaring, han giver paa »Vægelsindet«, er den samme for hans eget og for Fru Lucretias Vedkommende: Blodet og de onde Vædsker. Han har forøvrigt ikke

blot behandlet denne underlige Side af sit Væsen i dramatisk Form, men ogsaa fortællende i den anden Satire med næsten de samme Ord som i Levnedsbrevet og i Komædien, og senere i »Metamorphoserne«; han giver her Forklaringen paa, hvorfor det Vægelsind, han kendte fra sig selv, i Komædien er levendegjort i en *Kvindeskikkelse*; Temperamentet er egentlig kvindeligt, fra den brændende forelskede Hyrde Tityros og den koldsindige Eg Nive nedstammer »en selsom Quinde-Art, som attraar alting og forkaster alting snart; som i et Øyeblik for ingen Ting kand græde, i andet Øyeblik for intet sig kand glæde . . . som kun bestandig er i Ubestandighed«; men, tilføjer han, »deslige Lader man hos Mænd kand ogsaa finde«. De fandtes som noget væsentligt hos Holberg selv i det hurtigt vekslende Stemnings- og Kunstnertemperament. Vi har her et morsomt Eksempel paa, hvorledes han omsætter en Side af sit eget Væsen i forskellige digteriske Former: fortællende i Satiren over Sangeren Tigellius og i »Metamorphoserne«, dramatisk i Komædien *Den Vægelsindede*.

Men Forholdet er det samme i en Mængde andre af Holbergs Komædier; han stod ikke fremmed overfor de Fejl, han raillerede over hos andre. Han kendte ogsaa fra sig selv Erasmus Montanus' Disputersyge; det at forfægte en Paastand, han engang havde fremsat, til den yderste Draabe af sit Blækhorn, uanset dens Sandsynlighed, for saa straks efter at forsvare det modsatte Synspunkt; han havde jo i Christianssand moret sig med, »saa ofte der bødes Leilighed til at disputere«, at forarge Folk med at bevise med 60 Grunde, at Fruentimmeret var ikke Menneske, »først med Maadehold for Tidsfordriv, derefter ikke uden Hæftighed, eftersom Opponenternes Nidkærhed tiltog«, for saa senere at forfægte det modsatte Synspunkt; i Paris havde en af hans Yndlingsfornøjelser været at løbe til de theologiske Disputatser i St. Sulpicekirken; og som gammel Mand kunde han i en af

Epistlerne mere sig med at levere et muntret og højt veltalende Forsvar for en saa vanskelig Sag som selve Fandens. Han havde ogsaa kendt til Jean de Frances begejstrede Efterligning af fransk Væsen, som den spillende franske Stil, spækket med mange franske Gloser, i Just Justesens Betænkning over Peder Paars lige efter Pariseropholdet viser det; han havde, som han

fortæller om i »Moralske Tanker«, en Tid saa godt som den politiske Kandestøber doceret Politik for et beundrende Publikum af jævne Folk; han var ved flittig Avislæsning »kommen i Udraab hos Almuen som en stor Politicus« og »havde været konsulæret som et Stats-Lexicon« paa Postdagene, indtil han ved »mere solide Studier« havde mistet al sin overfladiske Selvtillid og var derved sunken ned til at »blive anset for en Mand af liden Importance«. I næsten alle Komædierne spores Sider af hans eget Væsen: Betænkkeligheden ved Ægteskab i *Barselstuens* Jeronimus, Rastløsheden i *Den Stundesløse*, Adstadigheden og Angsten for at give Penge ud i Spærenborg, »Ærbarheden i Jeronimus og Kaadheden i Henrik«. (Vilh. Andersen).

Før Holberg udarbejdede sine Figurer i dramatisk Form, har han for en stor Dels Vedkommende — lige-

som vi saa det med *Den Vægelsindede* — skitseret dem i fortællende Form i *Peder Paars* og *Skiemtedigtene*; han havde Hovedlinjerne til deres Karakterer færdig, da han begyndte sin Komædieskrivning, bl. a. derved forklares det, at den kunde gaa saa hurtig. Vi finder i Digtene Skitser til Per Degn med hans Takster paa Salmer og Begravelsesjord, i Marthe Kokketøs til Pernille med hendes Intrigespil til de elskendes Forening, til Gert Westphaler med hans Snak om Rejsen til Kiel og om de 7 Churfyster; til Kandestøberen og den Vægelsindede haves flere Skitser. Ogsaa til Situationer og Morsomheder findes her Studier i rigt Maal: Barselstuen med dens Snak; i flere Udkast Colle-



Tegning af Marstrand (efter Fotografi af Dr. Mentz) til »Den Vægelsinde«. Lucretia medens »den lystige Sjæl har Overhaand«.



Leonora (Anna Bloch)
Leander (August Liebman)

SCENE AF MASCARADE, INTERMEDIUM — FRA OPFØRELSEN PAA DET KGL. TEATER 1914

Georg Lindström phot.
Henrik (Poul Reumert)

gium Politicum; Peer Degn, der ikke smager Brændevin, uden naar han har en daarlig Mave, hvad han dog gemenlig har; Tanken om at adressere Bestikkelserne til Konen, for at Manden kan have god Samvittighed osv.

Holberg er som bekendt en af Verdenslitteraturens store Dramatikere. Og det er i mange Retninger, at hans Komedier har Værdi for os: ved Kompositionen, ved deres Karakterskildringer, ved deres Billeder af Samtidens Danmark og dets Beboere, og ved deres festlige Munterhed; vi vil kortelig betragte disse forskellige Sider af dem.

Ikke mindst mærkeligt er det, hvorledes Holberg saa hurtigt lærte den *dramatiske Kompositions* vanskelige Kunst, det at skrive et Drama, saa det tog sig ud fra Scenen. Thi han havde jo ikke Shakespeares eller Molières aarelange praktiske Erfaring som Skuespiller; ja, han fortæller mærkelig nok ikke om et eneste Teaterbesøg paa sine Rejser, før han begyndte at skrive Komedier, hverken i Paris eller Rom⁹⁾; det er »ved gode Comoediers Læsning«, at han tilraader at erhverve Kundskab til »alle de Regler . . ., som bør iagttages ved et Skuespils Udarbejdelse«. Denne Mangel paa Erfaringer opvejes for en væsentlig Del ved, at han af Naturen har haft det rette sceniske Blik, det ubestemmelige, »som ikke vel kand beskrives, men er noget, som gjør et Theatrum levende«, det »i sin Imagination at kunne forestille sig, hvad Virkning et Stykke vil have paa Theatro«, Egen-skaber, som han vel ved er saare sjældne. Men fuldt færdig var hans Teknik følgelig trods alt ikke; han har gennem Erfaringer og Forsøg arbejdet sig frem til den under sine Stykkers Iscenesættelse i Vinteren 1722—23, og vi kan ogsaa i Hovedtrækkene følge hans Udvikling i teknisk Henseende.

Den Vægelsindede og *Gert Westphaler*, som meget taler for er hans første Stykker, er i den ældste Form, hvori vi har dem, ypperlige Læsedramaer, rige paa Komik, men de gjorde Fiasko paa Scenen; »en Del gik, inden det (Gert) var ude, somme i Stilhed og Smug, andre ligefrem og aabenlyst«; det lærte ham, at undertiden »den Comoedie, som er allerlystigst at læse, kand allermindst behage paa Skuepladsen«. Den Maade, hvorpaa han i de senere Udgaver har omarbejdet sine ældste Stykker, viser, hvorledes han arbejder sig frem til at lære Scenens Krav at kende og til at ende som den drevne Tekniker, han tilsidst blev; i en Del af Komedierne fra den første Teatersæson, *Ulysses*, *Melampe* og *Uden Hoved og Hale*, behandler han ogsaa Teaterproblemer, og i Fortællingen til det første Bind Komedier har han en hel dramatisk Teori i Orden.

En Enkelthed blandt mange illustrerer bedst Arten af de Forandringer, hvorved han gjorde sine Stykker virkningsfulde paa Scenen; i den ældste Udgave af *Kandestøberen* sidder Collegium Politikum samlet om Bordet, det rettes — aabenbart efter Forsøg ved Iscenesættelsen — til livfuldere at lade Medlemmerne komme ind ad Døren en for en. Af den Slags Smaaforbedringer foretoges mange; Stykker som *Den Vægelsindede* og *Mester Gert* omarbejdedes helt Scene for Scene. Efterhaanden tog det tekniske i stigende Grad hans Interesse, de store Karakterkomedier bliver efterhaanden stadig mere fuldendte i Opbygningen; helt mesterlige er *i den Retning Den Stundesløse* og *Mester Gert* i 1 Akt¹⁰⁾; og i Komedierne efter 1723 (11 i Tallet) er ikke Karakteristiken, men Intrigen og Tekniken Hovedsagen.

Blandt de tekniske Erfaringer, Holberg gjorde i den første Vinter, var ogsaa den, at man i en Komedie saa vidt muligt skal undgaa at *beskrive* Personernes Karakter gennem Beretninger og de traditionelle Monologer; Tilskuerne skal *se* Begivenhederne, og Personerne skal selv gennem Situationer og Replikker afsløre og udlever sig. Holberg har fra Begyndelsen af ikke formaaet det; de lange Enetaler i den ældste Form af *Den Vægelsindede* om Hovedpersonens Ejendommeligheder, om Drikkepenge o. l. er lidet dramatiske, har snarest Karakter af Afhandlinger om disse Emner, som vi senere finder dem i Epistlerne. Men Holberg udvikler sig hurtig til et overordentligt Mesterskab i *Replikken*; han har i ganske sjælden Grad Øre for den; han ved paa en Prik, hvordan en fuld Bonde, en myndig Madam, en hyklerisk, pengebegærlig Mand vil udtrykke sig i en given Situation; ofte kaster Replikkerne tilmed Strejflys vidt ind i den talendes Karakter paa Omraader, der ligger den foreliggende Situation fjernt; den Slags ufrivillige Selvførelser, som en Betoning, et Billede, en Ordform i en ligegyldig Samtale jo kan give. Naar Jeppe foran Jacob Skomagers Hus formaner sig selv til at holde sig paa Dydens Vej, taler han med en Bogs eller en Præsts dannede Tunge: »tving din Natur, Jeppe, er det ikke en Skam, at du skulde styrte dig i Ulykke for et lumpen Glas Brændevin? nej, det skal icke skee denne gang«; men da de lastefulde Ben alligevel vil til Kros og styrte ham i Ulykke, lyder det med hans eget Mæle, som naar det brogede Hors ikke vil af Stalden: »fort Been! Drollen skal splitte jer ad, om I icke gaar. Nej, de Carnalier vil saa mari icke . . . Vil I gaa, I Hunde! I Bestier! I Skabhalse«. Talens Form fortæller noget om et Par væsentlige Sider af Jappes Karakter ud over den foreliggende Situation. I II Akts 2. Scene af *Erasmus* skal Per Degn bevise, at Montanus har Uret i sin Paastand



Tegning af Marstrand (efter Fotografi af Dr. Mentz) til »Don Ranudo. II Akt 3die Scene. Don Ranudo og Donna Olympia modtager Isabella, der kommer for at fri til deres Datter for sin Broder Gonzalo. Bag Don Ranudos Stol staar Tjeneren Pedro »med Briller paa, efter den portugisiske Mode« og oplæser snøvlede af sin »Tegne-Bog« de mange fornemme Visitter.
I Baggrunden Stamtræet.

om, at Jorden er rund, og vil som Argument anføre, at alle Landsbyens Folk vil være uenige med Montanus; men ved en tilfældig Association forvilder han sig fra Logikens snævre Sti ind paa den brede Frasers Landevej, hvor han plejer at bevæge sig, naar han ved Begravelser henvender sig til hver af de efterlevende, og han begynder: »Her boer nu saa mange brave Folk her i Byen: først Jer Svigerfar, som har bragt sig frem allene ved Pennen; dernæst jeg uværdige, som har været Degn i fiorten samfulde Aar, siden denne gode Mand, Ridefogden, foruden Sognefogden, og adskillige andre, brave, bosiddende Mænd, der har svaret deres Skat og Landgilde baade udi onde og gode Tider«; han farer fort som en gammel Hest, der er kommen i Gang, indtil Montanus med Rette udbryder: »det vil blive en forbandet Syllogismus«. Repliken fortæller meget om Pers daglige Beskæftigelse og aandelige Habitus ud over den Ting, at han ikke kan drage en Slutning. Og hvor er det ikke rigtig *hørt*, at Jesper Ridefoged — med den Sans for værdig Formfuldendthed, som Omgangen med Herskabet har lært ham at anse for noget saare vigtigt — netop vil sige: »Gratulerer Ankomsten«, uden Pronomen og med Substantivet i bestemt Form, medens Løjtnanten siger ganske jævnt: »*jeg* gratulerer *hans* Ankomst her til Byen«. De bedste af Holbergs Stykker fortjener at studeres Replik for Replik, intet synes her tilfældigt, og dog er alt frembragt i en rivende Hast, i en visionær Rus.

Paa Holbergs Tid var det fransk Aandsliv, der var toneangivende i Europa, i Litteraturen som paa alle andre Omraader. Og fransk Aand var jo præget af de Egenskaber, der lige siden Oldtidens Dage har været fremherskende hos de sydevropæiske Folk, Hellener og Romaner: Fornuft og Maadehold, Trang til Orden, Klarhed og Overblik. Den søger i Litteraturen som i Billedkunsten de store Linjer, det almenmenneskelige, det typiske; og holder i Kunsten alt det ude, der vil forvirre Overblikket og udviske de store Linjer, alt det individuelle, Enkelthederne og den Livets brogede Mangfoldighed, der med alle sine Selvmodsigelser og sin Uigennemsigthed er Germanerne saa kære. Vi kender det i Kunsten fra Antiken, fra Michelangelo og fra Tizian.

I det franske Drama paa Ludvig den XIV's Tid giver denne Aandsretning sig Udslag baade i Formen og i Menneskefremstillingen. Det franske Dramas Bygning er her ganske simpel og overskuelig; »Naturen og Fornuften er dens Lovgivere«. Handlingens klare Linjer maa ikke forstyrres af sideløbende Bihandlinger eller af de mange smaa Episoder, som det germanske

Drama ynder; Fornuften rebellerede imod at forestille sig, at den Handling, der paa Teatret spilledes i faa Timer, skulde tænkes at strække sig over et synderlig længere Tidsrum, end den her faktisk varede, endsige over Aar; og Handlingen, der spilledes paa et Sted, kunde ikke forvirret tænkes at foregaa snart paa et, snart paa et andet Sted. Saaledes opstod ud fra Fornuftens og Naturlighedens Krav Reglerne om »de 3 Enheder«, som Kritikerne Abbed d'Aubignac (1604–76), Holbergs teoretiske Læremester, først udformede dem i sin »Pratique du théâtre«. Men til Handlingens Sammenhæng, Scenegangens Fasthed, Knudens fornuftige Løsning stilles Krav i samme Tankegang. Og i Fremstillingen af Personerne samme klare Hovedlinjer. Det franske Drama er et Karakterdrama. Studiet af Menneskekarakteren er et Hovedformaal for den, men det er det almenmenneskelige, der betones; Personerne er (set med germanske Øjne) Typer: Kongen, Helten, den gamle gerrige Fader, den snu Tjener osv.; til de individuelle Forskelligheder, der findes hos de forskellige Konger, til de Sider af disses Tilværelse, der falder udenfor det at være Konge, tages der lidet Hensyn.

For nordisk Tankegang i Almindelighed staar denne Aandsform ret fremmed, men for Holbergs Vedkommende falder den sammen med noget væsentligt i hans Karakter: det nøgterne, klare og fornuftige. Det falder ham i Hovedsagen mere let og naturligt end de fleste germanske Forfattere at følge det franske Dramas Form og Menneskefremstilling. Som hans store Forbillede Molières er hans Komedier i fremragende Grad Karakterkomedier, ogsaa de, »som — efter hans Ord — befatte alleene lystige Historier, men dog ere fulde af Belæring« (c: Intrigekomediernes Ep. 441, 506 a); han fremhæver selv Karakterskildringen som en Hovedsag i sin Forfattervirksomhed, og holder altid — trods al teknisk Interesse — mest af de ældste store, egentlige Karakterkomedier, foretrækker *Rasmus Berg* for *Mascaraden*, »som ellers paraderer saa meget i alles Øjne og mest slides paa« (Ep. 249). Som i det franske Drama er som bekendt i hans Komediens Personer almindelig det typiske Hovedsagen; vi træffer her den antike og den franske Komedies Familjekres med de konservative gamle og de livslystne unge, Tjeneren og Tjenestepigen, eller Personer med et bestemt Stands- eller Temperamentspræg: Officeren, Sladderhanken, den Stundesløse, Gourmanden osv.

Men som saa ofte hos Holberg finder vi her en Dobbeltthed, et Vægelsind eller Tvesind; ved Siden af det franske udadvendte, forstandsklare, mod Simpelhed og Overblik rettede Drag i hans Karakter finder vi et germansk, der glæder sig ved det brogede, mangfoldige og selvmodsigende i Tilværelsen, og som undertiden gør Oprør mod den faste Form og den

altfor store Enkelhed. Han beundrer i Almindelighed *det franske Dramas* klare og sammenhængende *Bygning*, taler dens Sag, — (især overfor andre, der forsynder sig imod den som Paulli) — efterligner den med Held, og søger i de senere Udgaver at rette Forsyndelser mod Reglerne, af hvilke især den om Stedets Enhed forvoldte ham megen Kval. Men hans sunde Sans

germansk Element i Holbergs Sjæl finder vi i hans *Menneskeskildring*; allerede i *Den Vægelsindede* havde han jo tumlet med en Menneskesjæl, der ikke var en Enhed, men sammensat af lutter modstridende Elementer; men det var ikke lykkedes ham at gøre sig den ret forstaaelig. Personerne i flere af hans ældste Karakterstykker er ogsaa mindre typiske end almindelig



Tegning af Marstrand (efter Fotografi af Dr. Mentz) til »Den politiske Kandestøber« IV Akt 9de Scene. Gedske drikker, med Porthunden paa Skødet, Kaffe med de to Raadsherreinder. Hun faar Besøg af sin »gamle Du-Søster« Arianke Grovsmeds, men vil ikke kendes ved hende. Arianke: »Naar du har trængt til Penge, saa har du nok kiendt mig«. Gedske faar ondt. Henrich: »Herud, din Smeddekielling, mener du, at du staar i en Smed og taler«.

og vel ogsaa det nordiske Element i ham gør Modstand mod en altfor doktrinær Hævdelse af dem; og han kan efter kønne Ord om Reglerne pludselig iltet og uden Overgang bryde af: »forresten er det urimeligt at iagttage disse Regler i alle Stykker«; »en Comœdieskriver maae ikke gjøre sig til en saadan Slave af Reglerne, at han derover forkaster den bekvemteste Materie til et Skuespil. Der er visse Historier, som giver Anledning til de bedste og behageligste Comœdier, men som tillige ere af den Natur, at Tidens og Stedets Unitet derved umuligen kan nøie iagttages«; det var som bekendt Tilfældet med »Jeppe«, som han da heller aldrig prøvede at bringe ind under »Tidens og Stedets Unitet«. Og samme Opdukken af et

i franske Dramaer; det gælder i høj Grad Skildringerne af Erasmus og Per Degn, hvor det individuelle og mangesidede kommer ret stærkt frem; hos Erasmus skimter vi jo f. Eks. undertiden Naturbunden i ham, den friske, lune Bondedreng, Jacobs Broder, bag den forkvaklede og unaturlige Student; Skalkagtigheden bryder frem hos ham, da han giver sig til at belære Jesper Ridefoged, der ikke vil tro ham, naar han taler Sandhed, om Aarsagen til, at »Maanen er undertiden saa liden, undertiden saa stor«, nemlig, at »naar Maanen er voxen til, klipper man Stykker af den, for at gjøre Stier af«, en Forklaring, der som bekendt hensætter Jesper i from Undren over, hvor viseligen Naturen dog regierer alt. Mest alsidig belyst af alle Holbergs Per-

soner er dog Jeppe; »alt det, vi vil vide, naar vi ønske at lære et Menneske at kende og meget mere, end vi pleje at vide om de Mennesker, vi ellers kende i Virkeligheden eller træffe paa Scenen, erfare vi om Jeppe«, siger med Rette Georg Brandes i det dybsindige og skønne Afsnit om Jeppe i Holberg-bogen fra 1884.

Men ogsaa paa andre Punkter afviger Holberg fra sine franske Forbilleder. I den franske Karakterkomedie spiller de erotiske Partier en overordentlig stor Rolle; med deres Finhed og Glød afbalancerer de de komiske Partier. Hos Holberg er Karakterfremstillingen af Hovedpersonen eller Komiken langt det væsentlige. Han var selv ganske blottet for Erotik, og i hans Liv havde Kærligheden — som han Gang paa Gang selv siger det — aldrig spillet nogen Rolle (den patologiske Form for denne Side af hans Væsen lader sig forøvrigt let udlede af hans egne Udtalelser). Hans Forstaaelse af Kærlighedens højere Former og hans Interesse for den var derfor ogsaa ringe.

Allerede i sin Komadieskrivnings allerførste Tid (1723), da han endnu ikke var fyldt de Fyrre, betoner han, at »det er gandske ick fornøden, som nogle foregive, at enhver Comoedie skal endes med Ægteskab; thi naar en Comoedieskriver ickun forestiller en Lyde med sin rette Farve . . . har han i agt taget alt, hvad han bør i agt tage«; »den Poetiske Brudevielse udi Enden« er uforuden; Forfatterne kan »betiene sig af andre Passioner (end Kærlighed) til at sætte Tilskuerne i Bevægelse«. (Fort. t. Comoed. 1723. Ep. 455). Hans betydeligste Komedie, *Jeppe*, er da ogsaa »uden Kierlighed«; i *Kandestøberen* og *Erasmus* er det flygtigt og stedmoderligt behandlede Kærlighedsforhold af liden Interesse i Sammenligning med Hovedkonflikterne; paa sin gamle Alder prøvede han endog i *Abracadabra* at skrive et Skuespil uden Kvinderoller. Og selv i de Stykker, hvor Handlingens Midtpunkt er en Kærlighedsintrige, er Scenerne mellem de Elskende tørre og konventionelle, gjort efter Skabelon, ikke efter Livet; en ret enestaaende Undtagelse danner Lisbeths i sin Ubehjælpssomhed saa rørende og efter hendes Karakter ypperlig afstemte Brev til Montanus). Derimod morede Holbergs Satyr-lune sig over de drøje og ligefremme Udtryk for Kærligheden i dens mere jordbundne Form; og megen komisk Virkning og mange barokke Situationer frembringer han ved at lade den ugenert og med skalkagtig ærbart Ansigt tone frem i alvorlige Drøftelser eller paa Baggrund af højtidelige Former; som naar Venus — efter den berømte Skønhedskonkurrence i »Ulysses« — i Højesteretsdommens højtidelige Form høster Anerkendelse og vinder sin Sag, fordi hun »stolende paa sin retfærdige Sag, har intet villet

skiule af hendes Documenter, som kan tiene til Sagens Oplysning, men har ladet dem komme til Rettens Kiendelse«. Det overdaadigt barokke Lune, der straalere over mange af disse »frie og naturlige Talemaader«, gør, at Læseren kun ser det komiske i dem; og Holberg havde til en vis Grad Ret, naar han mente, at hans Komedier havde mistet noget af deres Kraft, da han paa sin gamle Alder havde maattet give efter for de nye Tiders »Peened« og »mynstre« sine Komedier for de frie Expressioner; en »Mynstring«, som han forøvrigt foretog med meget skaansom og pietetsfuld Haand.

Det er et overordentlig stort Galleri af forskellige Personer, som træder os i Møde i Holbergs Komedier. Næsten ingen Samfundsklasse, Bestilling eller Alder mangler. De fleste Personer er tegnede ud fra det *virkelige Liv*, der omgav ham: gamle bosiddende Borgere med deres Madammer, lærde Pedanter, Ridefogder, Bønder, Haandværkere, Gæstgivere, jyske Studehandlere, Tjenestefolk og unge Bondeknøse. Andre af dem er *traditionelle Komedietyper* fra Fortidens store dramatiske Litteratur: Lægerne, Advokaterne, Snyltegæsterne og mange af hans muntre og rappe Tjenestefolk. Men alle — ogsaa de Karakterer, der kun betragtes fra een Side af deres Væsen, »Typerne« — er gjort levende ved en Mængde ejendommelige Smaatræk fra det virkelige Liv, handler hver ud fra sin Personlighed og har hver sit ganske bestemte Mæle. Hvilket morsomt og for kvindelig specielt madammeagtig Psykologi betegnende lille Træk er det f. Eks. ikke, naar den bastante Magdelone i *Pernilles korte Frøkenstand*, der huserer med Mand, Datter og Tjenestepige, ikke kan hamle op med den næsvise Pernilles Ræsonnementer og saa som en taktisk Manøvre søger Dækning bag sit Mæhæ af en Mand: »Hør Mand! Kan du taale, at en Tjenestepige overfuser mig saadan«; og da hans sagtmødige Ekko: »Hør Pernille, det lader ilde, at du saadan overfuser din Madam« — har skaffet hende det fornødne Pustetur og bragt Ræsonnementerne i Glemme, tager fat med fornyede Kræfter og uformindsket Værdighed, først med en Dukkert til Manden og saa til Pernille: »Og det lader ilde, at min Mand er saadan Mæhæ . . . Hør Pernille o. s. v.« En Studie over en senil Gammelmandstype som Jeronimus i samme Komedie, med dens Pengegriskhed, Mistænksomhed, Smaahykleri, Stædighed og Skamløshed er særtegnat i hver Replik. Og de store Karakterkomedier er jo endda rigere end Intrigekomediernes paa den Slags særtegnende Smaatræk.

Gengivelse af Livet her hjemme finder vi følgelig ikke i de traditionelle Komediefigurer som Advokaterne,

Snyltegæsterne og en Del af Tjenerskikkelserne; men de har Værdi ved de Afspejlinger, de giver af Holbergs egen Personlighed; af hans Glæde ved Procederen og rap Dialektik, eller af hans Uimponerthed, Fornuft og Munterhed; den mest straalende af disse Inkarnationer er vel *Mascaradens* Henrik, der jo ogsaa lejligheds-

Kærlighed; han havde aldrig kendt deres Sødme eller Skønhed, men Tilværelsen havde derfor heller aldrig aabnet Afgrunde for ham, som den havde gjort det for Shakespeare og Molière. Hans Kølighed havde paa disse Omraader stillet ham paa et urørligt og sikkert Stade, hvor Menneskene ikke kunde naa ham



Tegning af Marstrand (efter Fotografi af Dr. Mentz) til »Den politiske Kandestøber« II Akt 2den Scene. Collegium Politicum. Gedske giver Mester Herman en Ørefigen; hendes Bevægelse gaar som et Ekko igen i den forfærdede Kandestøberdreng. Mester Herman venter værdig, men dukkende sig, en til. Gert Bundtmager kan ikke styre sig, og stabler sig noget stivbenet op for at »holde Gedske i Ave«. I Baggrunden Richard Børstenbinder med Briller paa Næsen, langsynet holdende Avisen ud fra sig.

vis lodder dybere Sider af Livet, end Holberg ellers ynder i Komedierne.

Der er ofte gjort opmærksom paa, at Holberg aldrig i sine Komedier ser Mennesker under det ondes eller det frygteliges Synspunkt, ligesom han paa den anden Side har vanskeligt ved at skildre sine »Helte«, saa at de vækker virkelig Sympati eller Kærlighed. Vi finder hos ham intet Skadedyr som Tartuffe, og hans elskende har intet af den indtagende Finhed og Glød som f. Eks. hos Molière. Tilværelsen ses kun under det komiskes Synspunkt. Dette hænger vel sammen med noget væsentligt i Holbergs egen Karakter; Forholdet til andre Mennesker spillede jo aldrig nogen synderlig Rolle for ham, hverken Venskab eller

(det var andre Ting — som ikke egnede sig til dramatisk Behandling, — der bragte Uro ind i hans Tanker og som han har skildret paa Prosa i de »moralske Tanker« og Epistlerne). Derfor kunde han tage Menneskenes Færden mindre højtideligt, mere sig over den som over en Daarskab. Han betalte følgelig baade i sit Liv og sin Kunst nøjagtig, hvad denne muntre Urørlighed kostede. Men den har i en enestaaende Grad i Forening med hans medfødte Humor givet hans Skildringer af Menneskelivet den »Festivitas og Gayeté«, som han betragtede som »Teatrets Sjæl« og som det bedste Vaaben overfor alt det uægte, taabelige og udygtige i Tilværelsen, som han betragtede det som sin Mission at bekæmpe, ogsaa gennem sine Komedier.

En ganske særegen Tiltrækning faar Komediernes for danske Læsere ved de maleriske Billeder, der ud fra dem træder os i Møde fra alle Sider af *Livet i Frederik den Fjerdes* muntre, borgerlige *København*, men ogsaa af Livet i danske Provinsbyer og paa Landet. — Man har fra norsk Side villet hævde, at ikke blot væsentlige Persontyper, men ogsaa Situationer og hele Komediemotiver er bygget over Erindringer fra Bergen; Joh. Nordahl-Olsen har i sin Bog »Ludvig Holberg og den berømmelige Handelsstad Bergen« (S. 117 — 33) fundet saa mange af dem, at han har kunnet samle dem til en hel »Bergensk Skueplads« (i Modsætning til Holbergs Betegnelse »den Danske Skueplads«). De Slutninger, ud fra hvilke disse Resultater er fremkomne, kan imidlertid ofte ikke staa for en nøjere logisk Prøvelse, heller ikke er der altid taget tilbørligt Hensyn til Kendsgerninger, der taler imod dem. Komediernes Modsætning mellem Forældrene, der holder paa de gamle Tider, og de mere letsindige unge (en Modsætning, der jo dog gaar helt tilbage til Menander) føres tilbage til norske Ungdomserindringer, fordi denne Modsætning ogsaa har eksisteret i Bergen; de to internationale Typer Pernille og Henrik er Bergensere, fordi der ogsaa i det moderne Bergen findes rappe og muntre Piger og kvikke, unge Mennesker (i det gamle Bergen, som Holberg beskriver, møder vi ikke nogen Munterhed; de unge Mænd vil der hellere gøre en Spaniensrejse end en Cour til Damerne, og de unge Jomfruer anser det for upassende at besvare et Mandfolks Hilsen — Ejendommeligheder, som i hvert Fald ikke er de mest fremtrædende hos Henrik og Pernille). Eller for at tage et bedre funderet Eksempel: Nordahl-Olsen hævder i sit oven omtalte Værk (S. 119), at *Julestuen* maa være skrevet paa bergenske Erindringer og give et Billede af bergensk Liv, og beviser det saaledes: Julestuer skal efter O. Nielsen paa Holbergs Tid have været ude af Brug i bedre Kresse i København og blev helt forbudt 1726, medens de vedblev at florere i Bergen langt ind i 19de Aarhundrede; altsaa kan københavnske (eller danske) Forhold ikke have givet Idéen til Holbergs *Julestue*. Han overser her, at netop en god Københavner, J. Paulli, faktisk har skrevet en »Julestue« til Grønnegade-Teatret (og dog vel neppe ud fra bergenske Erindringer), og at det netop var Paullis »Julestue«, der gav Anledning til, at Holberg skrev sin; ligesom, at Holberg selv betegner



Pasta i Bergens Museum forestillende Holberg paa hans sidste Aar, mulig ogsaa modelleret efter Dødsmasken.



Navneplade af Sølv til at fæste i Hatten. Har tilhørt Holberg. (Tersløsegaard).

Motivet i sin »Julestue« som nationalt dansk (Ep. 249). Slutninger af denne Art tages i norsk Holbergliteratur maaske for meget som fastslaaede Kendsgerninger, saaledes endog i den store »Norges Historie«, der svarer til vor »Danmarks Riges Historie«

(Osc. Alb. Johnsen i 5, 1 S. 198). Værd

at lægge Mærke til i denne Sammenhæng er det, at medens ikke blot København men ogsaa danske Provinsbyer omtales saare hyppigt i Komediernes, nævnes kun eet Sted i Komediernes (*Uden Hoved og Hale* I, 6) to norske Byer, Trondhjem og Værdøhus; Bergen omtales aldrig. En »bergensk Skueplads« i København vilde ogsaa stride mod Holbergs egne Thæorier om, at Scenen i et Skuespil skal være i det Land, hvor det »forestilles« : opføres; og at det Land for hans Komediens Vedkommende er Danmark, lader han ingen Tvivl om; »naar heele Comoedien skal være Dansk, saa maa ikke alleene Scena og Navnene, men og Charactererne være Danske« (Fortalen 1723). I Fortalen til den franske Oversættelse af Komediernes fra 1746 siger han

med rene Ord, at man »for rigtig at bedømme Værdien af denne Danske Skueplads, maa lægge Mærke til, at *Scenerne* ikke er i Paris eller nogen anden fransk By, *men for det meste i København*«. Det fremgaar da ogsaa af Komediernes selv; de Forhold, der skildres, er ofte specifikt københavnske, eller Skildringerne er i hvert Fald gennemsyrede med Smaatræk af Livet i Datidens København og med Allusioner til det. Vi finder brede Skildringer af særlig københavnske Forhold som Studenterlivet, de unges Franskeri efter Udenlandsrejserne, Komediantliv, Mascaraderne, Livet ved de helbredende Kilder St. Hansnat, de jyske Studeprangeres Terminsrejser og Ophold paa Vestergades Gæstgiverier. Overalt i Stykkerne møder vi

Navne paa Lokalteter, Mennesker og Forhold i Datidens København, ganske præcist og ganske intimt: Aabenraa og Amagertorv, Helliggejstes Kirke og Regensen, Tre Hjorter, den murede Galge, Tamperretten, Østerskællingerne og Drengene, der raaber med Viser; og ugenert som i en Revu Byens gode Borgere med fuldt Navn: Urtekræmmer Baltzer, Vinhandler Bex, »franske Marie« osv. Intet lades ubestemt eller abstrakt, alt lokaliseres ganske tydeligt med en magesløs Sagkundskab: de dydige Gudinder i »Ulysses« betaler ikke 10 Rigsdaler i al Almindelighed for deres dristige Tale, de

betaler dem til Christianshavns Kirke; Christoff i *Jacob v. Tyboe* har ikke drukket sig fuld paa en Beværtning i al Almindelighed, men vi faar at vide, at det just var »i Mester Daniels Have, at han drak op de 2 Mark, han vandt ved at slaa Middelkegler og Otte om Kongen«. Selv Lignelser anskueliggøres ved Billeder fra kendte københavnske Lokalteter; Espen i *Den Vægsindede* »har den Ære at kende Herrens Hjerte. Det gaar ongefær ligesaa rigtigt som Holmens Klokke« (der altid gik forkert); Jacob v. Tyboe ser som bekendt »ud bagtil, ligesom han var gjort efter Vimmelskaffet. Herrens Rumpe er Amager-Torv, Faldet i Ryggen Vimmelskaffet«. Det er en indlevet og trods al Kritik, i sin By forelsket København, der kender sin By saa intimt og stadig skildrer den og illustrerer med Træk fra dens Fysiognomi. Og til sin Skildring har han, ligesom de gode Herre, der oversatte franske Stykker til Komediehuset, anvendt *det københavnske Sprog*, som det taltes. —

Men har undret sig over, at Holberg saa hurtigt og saa intenst har kunnet trænge ind i den Bys Liv og Tankesæt, hvor han havde fundet sit Hjem. Mærkeligere er hans dybe og alsidige Opfattelse af den sjællandske Bonde; ved Forestillingen af *Jeppe* var det ham en Glæde, saa godt Gram gengav den sjællandske Dialekt. —

Holberg havde selv meget høje Tanker om sine Komediens Værd og Virkning; hvor han i det første

Levnedsbrev gennemgaar dem en efter en, lyder hans Dom stadig: »skønsomme Dommere fandt, at ikke mange Komedier staar over denne« (*Den Vægsindede*); »om denne Komedie (*Jean de France*) kan man sige: alles Bifald den vandt, thi Lyst den med

Nytte forener«; »de som nylig havde forkastet dette Stykke (*Gert*), tog ikke i Betænkning at regne det blandt de smukkeste«; »det (*11. Juni*) er et meget morsomt Stykke« osv. Og han begynder meget tidlig at citere sine egne Stykker som klassiske Værker og gør det i meget udstrakt Maalestok. Og om deres Virkning udtaler han, maaske lidt dristigt, at de havde lært selv Tjenestepigerne at filosofere, og at han ved dem »havde omstøbt disse Rigers Almue udi en anden Form«.

Om *Holbergs Stilling i dansk Aandsliv* siger N. M. Petersen, at han staar uden Fortid og Forgængere, miskendt og uforstaaet af en taabelig og forbenet Samtid og,

særlig for Komediernes Vedkommende, uden Efterfølgere, han danner ikke Skole. Dette er ikke helt rigtigt.

Hverken for Satirens eller for Komediens Vedkommende er han uden Forgængere i dansk Litteratur; Satiren var jo længe før Holberg en meget anvendt Litteraturform, og *Grevens og Friherrens Komedie* viser, at man mere end en Menneskealder før Holberg havde formaaet at skrive munter Karakterkomedie netop i den Stil, som Holberg senere anvendte, og at det danske Sprog ogsaa før Holberg havde været



Olaf Poulsen i »Den politiske Kandestøber«.

udviklet nok til at man kunde forme det til muntre og tvangfri Replikker. Det Sprog, han anvendte i Komediene, var en kostelig Arv fra Fortiden; vi møder det baade hos Leonora Christine og hos Mogens Skeel.

Holberg indførte vel i stor Maalestok Ideer og

Atheisme og »Naturalisme« kunde man møde i saa afsidesliggende en By som Ribe. Tiden bestod ikke af den Samling Taaber og Pedanter, som vi ser i Komediernes Hulspejl; vi faar her lige saa lidt et sandt Billede af den, som vi af latinske Moralisters og Satirikeres Fordømmelsesprædikener faar af den romerske Kejser-

19 Marsel Stuen i 5 Act
Original af Holberg op. 27.
Karl Rønnen. ~~En~~ ~~Mand~~
Corfey. ~~En~~ ~~Mand~~
Jeronimus. ~~En~~ ~~Mand~~
Troels og Geske Rønnen. ~~En~~ ~~Mand~~
Gottard. ~~En~~ ~~Mand~~
H. Pige i 1. Act. ~~En~~ ~~Mand~~
2. Pige i 1. Act. ~~En~~ ~~Mand~~
2. Act 2. P. 2. Tamer. ~~En~~ ~~Mand~~
Anne Rønnen. ~~En~~ ~~Mand~~
Ingeborg Rønnen. ~~En~~ ~~Mand~~
Arianke Rønnen. ~~En~~ ~~Mand~~
Elle Rønnen. ~~En~~ ~~Mand~~
Olegard. ~~En~~ ~~Mand~~
Dorthe og Søren. ~~En~~ ~~Mand~~
Engelke. ~~En~~ ~~Mand~~
Hene Rønnen. ~~En~~ ~~Mand~~
Søren og Pige Rønnen. ~~En~~ ~~Mand~~
Bonifacius. ~~En~~ ~~Mand~~
2. Rønnen. ~~En~~ ~~Mand~~
Doctor. ~~En~~ ~~Mand~~
i Rønnen i 4. Act. ~~En~~ ~~Mand~~
H. Officer. ~~En~~ ~~Mand~~
Jens Olsen. ~~En~~ ~~Mand~~

Janil. ~~En~~ ~~Mand~~
Leonard. ~~En~~ ~~Mand~~
Poeten. ~~En~~ ~~Mand~~
2. Advokat. ~~En~~ ~~Mand~~
H. Officer. ~~En~~ ~~Mand~~
Claus. ~~En~~ ~~Mand~~

1 par Handsker til Ørsted som Fruentimmer
1 Brev Konplaster og noget Smink.
2 Flasker gammel Vin
en halv 1/4 Pund brændte Caffé Bønner.

12 En Pige, som varter op i 2 og 3 Act
Portnerens Datter.
12 Steenkager til Fruen
en Flaske at lukte til for Barsel Konen.

Af Iver Als' Regiebog (2/3 Størrelse). Personlisten udviser, hvor mange af Kvinderollerne, der den Gang (Midten af det 18. Aarhundrede) blev spillet af Mænd. Paa højre Side har Als og en senere Regissør optegnet: 1 Par Handsker til Ørsted som Fruentimmer, 1 Brev Konplaster og noget Smink, 2 Flasker gammel Vin, en halv 1/4 Pund brændte Caffé Bønner. NB. En Pige som varter op i 2. og 3. Akt Portnerens Datter, 12 Steenkager til Fruen, en Flaske at lukte til for Barsel Konen.

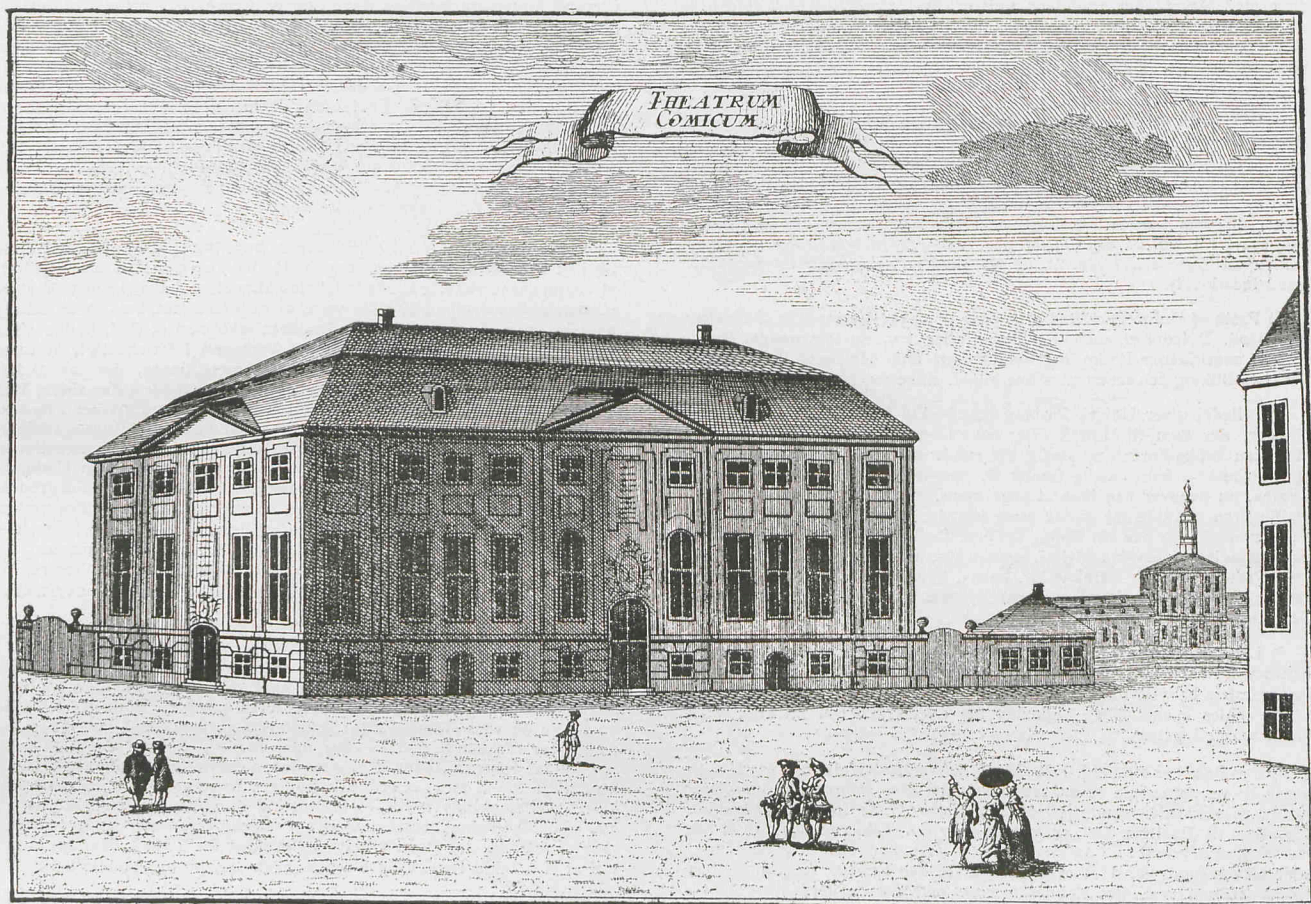
Kunstformer fra de store Kulturlande, men det havde Folkets ledende Mænd jo gjort paa samme Maade, saa langt dansk Kultur gaar tilbage: i det lærde Tidsrum, i Renæssancen og især i Reformationstiden. Og han stod i sin Samtid ingenlunde som den eneste Bærer af dem; de var ikke fremmede for de mange tænksomme og belæste Mænd, der havde foretaget de samme Rejser og læst de samme Bøger, som han; allerede Helt satiriserer over Barselstuesnak og Jean de Francer, der ikke mere kan tale deres Modersmaal; Mænd som Hoier og Chr. Moinichen saa paa Universitetsforholdene ganske som Holberg; og Repræsentanter ikke blot for fri Tænkning, men for

tid. Holberg staar ikke saa ene i Tiden; hans Betydning ligger ikke saa meget i de Tanker, han fremsætter, som i, at han fremsætter dem i Former, som ingen samtidig tilnærmelsesvis formaaede; Samtiden glædede sig ved at se det, som den selv tænkte, i saa munter og klar en Skikkelse.

Kun saaledes forklares den uhyre Popularitet han nød i Samtiden, ikke mindst for Komediernes Vedkommende. De læstes saa meget, at de optryktes 4 Gange i 8 Aar; Fr. Horn, den senere Højesteretsadvokat, hvis Beundring for Holberg skaffede ham Tilnavnet »Hans Mikkelsens Abe«, kalder som bekendt Holberg for Molières Ligemand om ej hans

Mester; og mærkeligt er det omtrent samtidig (ca. 1729) at finde samme Vurdering af Holberg som Komadieskriver hos en Mand, der stod ham saa fjernt, som den ivrige Pietist Erik Pontoppidan, senere Biskop og Prokansler; efter at have prist det danske Sprog som »langt friere og mere flydende til Poesi og langt naivere og lystigere til Comoedier« end Tysk, fortsætter han: »Derfor har ogsaa den nyopret-

ringe dansk dramatisk Litteratur i Tiden efter 1747. Nogle af Forfatterne skriver ganske i Holbergs Stil som den anonyme Forfatter til Femaktskomedien *Den af Kiærlighed overvundne Gierighed*, der tilegnedes Holberg (1747), Suhm, Wivet m. fl. Andre gaar ad de nye Baner i Dramaet, som kom frem paa Holbergs ældre Dage. Ingen af dem har dog efter 150 Aars Forløb andet end historisk Betydning. Men i deres



Det kgl. Teater — 1748.

tede Danske Comoediebande baade ved Hoffet og ellers overalt fundet en udsædvanlig Applausum, og de forskellige originale Danske Skuespil til det danske Teater (han kan ikke nævne Holberg, fordi han ikke skrev under sit eget Navn) kan *vel staa Maal med de Stykker af Molière*, som er oversat« (Theatrum Daniæ II, 150). Og i hele Samtiden, hos Gram, Luxdorph, Eilschou, Klevenfeld, citeres Holbergs Komedier Gang paa Gang som klassiske Værker; ved utallige Smaatræk i Livet meldte sig hos dem straks en Reminiscens fra Holbergs Komedier. Allerede 10 Aar før hans Død omtaler ved et Citat fra en af Komedieme Klevenfeld Holberg som »Fader Holberg«; han staar allerede da som noget kært og ærværdigt, lidt udenfor Tiden. — De bedste unge beundrede ham og søgte at fortsætte hans Værk paa alle Omraader, ogsaa for Komediens Vedkommende. Der fremstod en ikke

Samtid havde de deres Betydning, og beundredes delvis højt. Fru Passow blev oversat baade paa Tysk og Fransk; den franske Oversætter af hendes Værker i »Parnasse des Dames« (1775) sætter hende endog i visse Retninger over Holberg. Og mere end to Menneskealdrer efter dens Fremkomst forekom Wivets *Den forføngelige* (1748) Rahbek et Exempel paa et ægte dansk Lystspil af Holbergs Skole. At hævde, at Holberg ikke danner Skole i Dramaet her hjemme, er kun muligt, naar man ikke ser Tingene med Samtidens Øjne, men anlægger en Evigheds Maalestok, som kun meget lidt Litteratur vil kunne staa for. — Holbergs Betydning bliver følgelig ikke mindre, fordi han ikke svæver rodløs i ensom Majestæt i dansk Aandsliv, men har organisk Forbindelse med sit Lands Fortid, Samtid og Eftertid; tværtimod, han bliver os mere menneskelig forstaaelig og derved mere kær.

NOTER:

¹⁾ Man har ofte, bl. a. paa Grundlag af Holbergs egen Skildring, troet, at han i disse Aar har været helt henvist til sig selv, uden Forbindelser og Beskyttere. Dette er urigtigt. Gennem det meget lidt, der er bevaret af hans Korrespondance, ser man, at han 1714—16 har haft nær Berøring med Mænd som Professor Reitzer, hvis store Bibliotek stod ham aabent, Baron Rantzen, Sjællands Biskop, Dr. theol. Hans Bartholin, Geheimeraadere Chr. Sehested og Rosenkrantz. Kongen lovede ham efter en Audiens, skønt han ikke havde disputeret, i 1714 det første ledige Professorat.

²⁾ Man har almindelig ment, at det, at Holberg boede til Leje og fik sin Forplejning hos en Borgerfamilie, var et Udslag af hans sære paaholdende Væsen og en Fortsættelse af hans Studenterliv fra Udlandet. Det er ikke Tilfældet; det var en almindelig Leveform for ugifte Mænd i ansete Stillingen. I Holbergs umiddelbare Nærhed i Købmagergade »logerede« paa samme Vis Justitsraad Neve og Kancelliraad Loumand lige overfor i No. 92 og 97; og paa samme Side Justitsraad Hiort og Justitsraad Castensen i No. 21 og 22 (Indkvarteringsmandtal for 1727. Raadstuearkivet).

³⁾ Pasta af Holberg, udført af Arbien til en Hædersmedalje af H. efter hans Død. Billedet er antagelig formet efter den, nu forsvundne, Dødsmaske, som Caspar Rothe tog umiddelbart efter Holbergs Død; mærk det stive Blik og den sammenknæbne Mund. Københavns Raadhusmuseum.

⁴⁾ Billedet giver Udtryk for den Begejstring for Holbergs Person og Værker, der kom til Udtryk efter hans Død. Filosofen Diogenes, der efter den antike Fortælling stadig gik rundt med en Lygte og søgte efter et »Menneske«, har endelig fundet ét, nemlig Holberg; han har kastet Lygten, nu behøver han ikke at søge mere, og peger tilfreds med Tommelfingeren paa Billedet af den store afdøde, et virkeligt Menneske, som han har slaet op paa sin Bolig, Tønden. Portrættet er udført af J. Haas paa Grundlag af Roslins Maleri, men Ligheden er ringe; et endnu ringere Portræt af »den forløbne Mr. Laan«, hvis Navn staar under Billedet, indtog oprindelig Pladsen paa Tønden, men blev efter Benjamin Dass' Beretning kasseret som altfor uligt.

⁵⁾ Ludvig Holberg (efter Stik af den hamburgske Kobberstikker Chr. Fritsch fra 1731) foran i 1ste Udg. af »Danmarkshistorien«. Hvad Forlæg Fritsch har benyttet, vides ikke, maaske et ældre Maleri (et Maleri fra 1718 omtales endnu 1764). Ligheden har efter Udtalelser fra 1752 »ikke været vel gelignet«.

⁶⁾ Dr. Brix har (III. Tid. 1918 S. 465) hævdet, at Holberg »paa sine to første Rejser aabenbart er draget hjemmefra som Mentor«, første Gang for en russisk Adelsmand til Holland, anden Gang for den skikkelige Chr. Brix til England. Det er ganske urigtigt. Kilderne siger intet om H.s Mentorvirksomhed (saa Bevisbyrden paahviler Hr. B.), tværtimod taler alt derimod. Om Holbergs Forhold til den russiske Adelsmand paa Hollandsrejsen ved intet Menneske mere end det Par Ord, han siger i sin Ansøgning 1714, at han har »rejst 3 Gange udenlands, først med en moscovitisk Edelmand«. At det ikke har været i Egenskab af »Mentor«, at den 19aarige Dreng rejste med Edelmanden, kan man med temmelig Sikkerhed slutte af, at Holberg senere i den vidtløftige Beskrivelse af Hollandsrejsen ikke med et Ord omtaler den moscovitiske Edelmand (en nøjere Udredning af Forholdet til ham, hvad dog nok kunde have Interesse, har han ikke skøttet om); for at komme ud paa Rejsen maa han gøre alle sine Ejendele i Penge, og for at kunne subsistere i Holland regner han paa sin Lærdom (ikke paa Lon som Mentor). Og at Holberg paa Englandsrejsen 1706 ikke kan have været Mentor for den unge Chr. Brix, kunde en hurtig Gennemlæsning af Levnedsbrevet have overbevist Dr. Brix om; de to unge Mennesker rejser med lidt Tøj og saa faa

Penge, at de maa leve saa spartansk, at Brix afmagres og bliver syg; det havde jo dog ikke været Tilfældet, om den velstaaende Moder havde staaet bag Rejsen; de to unge Mennesker vandrer da til Fods til London og rejser Penge paa Brix' Moders Navn; saa saare Moderen faar Besked herom fra London, faar Sønnen Ordre til ufortøvet at forlade Oxford og sin »Mentor« og begive sig ind til London »for at være under Opsyn af« den danske Præst der, Mag. Ursin, og ekspederes saa hjem til Moderen. Det er i hvert Fald ikke det normale Forløb for en Rejse med Mentor. — Jeg har ønsket den rette Sammenhæng slaet fast i dette Tilfælde bl. a., fordi det er af Betydning til Oplysning af en væsentlig Side af den unge Holbergs Karakter: det ganske uborgerlige. Allerede Samtiden havde forøvrigt Øje derfor; paa Pladen paa hans Ligkiste brugtes Udtrykket »Vagabond« (erro) om ham i hans Ungdom, og Aviserne diskuterede, om det var passende at bruge det om Baronen, selv som Relief til hans senere Berømmelse og Rigdom.

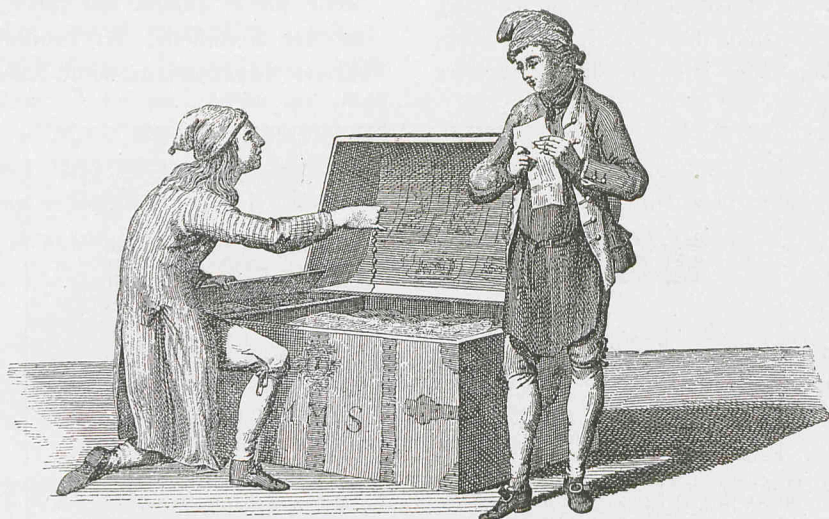
⁷⁾ Dr. Brix siger (Nationaltidende 2. Aug. 1922), at der baade i dette og i et Billede af *Masquerade* »er Træk, der gør det ikke usandsynligt, at Tegningerne virkelig kunde indeholde Mindelser fra vort ældste Teater« (Grønnegadeteatret). Det vilde være saare interessant, hvis dette lod sig paavise, men desværre angiver Dr. Brix ikke med et Ord, hvilke disse Træk er. I Virkeligheden er det paa Forhaand lidet rimeligt, at disse Billeder skulde indeholde Mindelser fra Forestillinger, der laa 20 Aar tilbage i Tiden, og fra et Teater, som var nedbrudt for 8 Aar siden. Ved Dr. Brix forøvrigt noget om, hvorvidt Billederne er udført her i København og af en Kunstner, der kan have kendt noget til Grønnegadeforestillingerne? Billedernes Stil, der forekommer mig ganske konventionel, saavel som Bogens typografiske Udstyr, gør i hvert Fald en Undersøgelse nødvendig. Hvad Dr. Brix mener med det »obligate Forgrundsdraperi«, der skal vise hen til Teatret, er mig ikke klart; et Forgrundsdraperi findes som bekendt meget almindelig paa Billeder fra Tiden, der intet som helst har at gøre med Teatret, (f. Eks. paa Portrætter), og mangler omvendt saare hyppigt paa Billeder af Scener fra Teatret, f. Eks. i den store Kvartudgave af Molière fra 1734 ogsaa paa Théâtre Italiens Billeder.

⁸⁾ »Doublettes giver lige saa slet Virkning i Comedier som god i Forkeering og cinq & neuf« (Tvende splidne nye Breve). — »Religiøse Fanatikere vil, at alles Samvittighed skal rette sig efter deres, hvilket er lige saa ubilligt, som om en Spiller vilde paabyde, at de Kort skulde dominere og være Triumphs (v: Trumfer), som han havde meest Forraad paa« (Mor. Tanker S. 69). — »Det gaar her til, som udi det Kort-Spill, der kaldes Imperial, hvor den, som haver de fleste Streger paa Bordet, staar Fare for at tabe, efterdi alle Spillere forene sig mod samme« (Ep. 422). — »Pamphilus f. Ex. er et Kort af stor Importance udi Lanter; men dens Gyldighed grunder sig allene paa en Convention osv.« — Kristof »har været i Mester Daniels Have og drukket for 2 Mark, som han vandt ved at slaas Middelkegler og 8 om Kongen« (Jacob v. Tyboe) osv.

⁹⁾ Paa Rejsen 1725—26, da han havde sine Teateraar bag sig, er han derimod fuld af Interesse for Skuespil; han regner det for en Fordel ved Nederlandene, at de større Byer ligger saa tæt, at man hver Aften kommer til en ny, og lige fra Postvognen kan gaa i Teater eller Opera (Ep. 48). Og i Paris er han i høj Grad optaget af Teaterspørgsmaal.

¹⁰⁾ Teknisk ypperlig er ogsaa Kandestøberen, trods Manglen paa egentlig Sammenhæng mellem Hovedhandlingen og den ubetydelige Kærlighedshistorie, hvor de elskende end ikke veksler Ord. Holberg var ogsaa selv klar over Stykkets Fortrin, og det var ham selv — ikke som man har ment den teaterkyndige Montaigne — der med rigtigt Instinkt, mod Venners Raad, valgte det til Premiøren (Ep. 249).





Kjærlighed uden Strømper — V Akt

Mellem Holberg og Oehlenschläger

AF GEORG CHRISTENSEN

I de halvthundred Aar, der gaar mellem Holbergs Død og Oehlenschlägers Fremtræden som dramatisk Forfatter, har den danske Skueplads mangehaande Vanskeligheder at kæmpe mod, og Perioden hører ikke til de lysende i Teatrets Historie. Dens sidste Halvdel bør dog ikke overses. Langsomt vokser i disse Aar den almindelige Forstaaelse af Skuepladsens Værdighed og Betydning som Kulturfaktor. Og fra forskellig Side gøres der digteriske Forsøg paa at skabe et højere dansk Drama.

Naar Resultaterne blev saa smaa og uden blivende Betydning, hænger det sammen med, at et fremherskende Træk i Tidens almindelige Aandsretning er et Subjektivitetens Gennembrud, der fremmer den lyriske, men nødvendigvis maa være ugunstig for den dramatiske Digtning. Ingen af vore faa hjemlige digteriske Begavelser havde da heller naturlige Anlæg for denne Digtart eller fortroligt Kendskab til Scenens praktiske Krav.

Men der er andre, mere paaviselige Aarsager. Teatrets ydre Historie skal ikke her skrives; der skal blot peges paa, at Styrelsen i en skæbnesvanger Grad manglede baade Fasthed og kunstnerisk Myndighed. I Reglen var den delt mellem flere, der indtil 1770 var udtagne blandt Magistratsmedlemmerne, og senere — da Teatret var blevet »kongeligt« — havde de skiftende Hofmarskaller til Chefer og dermed var pris-

givet Hofindflydelser baade ved Skuespilleransættelser og Repertoirevalg. — Det manglede ikke paa betydelige Skuespillere. Først ind i 80erne dør de sidste

Bærere af Traditionen fra Holbergs Tid: *Londeman*, *Clementin*, *Hortulan* og *Rose*. Af den følgende Generation, der rækker helt ind i næste Aarhundrede, kan nævnes Karakterskuespillere som *Schwarz* og *Frydendahl*, Komikerne *Gielstrup* og *Lindgreen*, Ægteparret *Rosing*, Mad. *Preisler* og *Caroline Walter*, »Thalias Caroline«, som Ewald kaldte hende. De har hver for sig en smuk Plads i Skuespilkunstens Historie, men hvad der i denne Sammenhæng har Interesse, er kun den Vanskelighed

selv saa talentfulde Kunstnere — maaske navnlig de kvindelige — endnu havde ved at skaffe Respekt for deres Kunst og deres Stand, baade opad, overfor Direktionen, og udad i Forholdet til Publikum. At der paa selve Teatret blev oprettet en Arrest for opsætsige Skuespillere, og at det først 1795 blev en fast Regel at sætte Skuespillernes Navne paa Plakaten, giver et lille Indtryk af deres faktiske Stilling. Og Rahbeks mange Deklamationer om Forholdet mellem Dyd og Skuespilkunst — ligesaa vel som Direktionens Belønning til tvende af Teatrets Damer for »Dyd og ulasteligt Levnet« — er vel Forsøg paa at højne Skuespillerstanden i Folks Bevidsthed, men viser tilstrækkelig tydeligt, hvorledes den almindelig Vurdering endnu anbragte Aktører og



Johan Herman Wessel
(1742—1785)

Aktricer i Rang med Gøglere og Syngepiger. Naar man ser, at de virkelig havde saadanne til Kolleger en Gang imellem og maatte finde sig i, at en Line-danser eller en Taskenspiller eller en stærk Dame fra Tyskland optraadte paa det kongelige Teaters Scene, forstaar man ogsaa, at Opfattelsen af Teatret som en Kunstanstalt endnu ikke var meget udviklet. Men der hæver sig dog netop i denne Periode Protester mod en saadan Nedværdigelse af Scenen. Og man kan sige, at den Indskrift, »*Ej blot til Lyst*«, som 1778 sattes over Prosceniet, og som siden har fulgt de skiftende Teaterbygninger, for saa vidt betegner en Kursændring og en ny Vurdering. Det er maaske mindre den rene Kunst end Tidens almindelige moraliserende Tendenser, der hermed tager Skuepladsen i deres Tjeneste. Men i hvert Fald løftes den op fra at være en blot Underholdnings- og Adspredelsesanstalt. — Omtrent ved samme Tid — Midten af 70'erne — forsvinder ogsaa de fremmede Trupper, der havde paaført de danske Skuespillere en økonomisk og ydmygende Konkurrence ved den Begunstigelse, de nød fra Hoffets Side. Frederik V yndede særlig Operaen og Syngestykket fremført af italienske Kastrater, hvem det aldrig lykkedes at bibringe Respekt for Teatrets Værdighed, naar de fra deres Loge overværede danske Skuespil. Christian VII indkaldte en fransk Trup og lod 1767 Hofteatret indrette. Men i Løbet af 70'erne hjemsendes baade Italienere og Franskmænd,

og dermed er i Virkeligheden først Muligheden til Stede for at Teatret kan blive en national Kulturfaktor. De fremmede, der beholdes eller senere indføres, som Syngemesteren Scalabrini eller Balletmesteren Galeotti, faar til

Opgave at uddanne danske Kunstnere, og har ogsaa virket til at udvikle, hvad der nu staar som en national Tradition.

Baade Publikum og Skuespillere trængte i høj Grad til en myndig Kritik, der kunde vejlede Smagen og rejse de rent kunstneriske Krav. I Rosenstand-Goisches »*Den dramatiske Journal*« (1771) fik vi en kort Tid et kritisk Tidsskrift, der i Lessings »*Hamburgische Dramaturgie*« havde det bedste Mønster, men rigtignok manglede baade Talentet og Skarpheden hos Lessing. Det tog sig mest af Skuespillernes Udførelse af deres Roller og viste vel ikke faste Principper, men ofte et ungdommeligt Mod til at gaa løs paa de anerkendte Størrelser. Et Par Gange gennemgik det ogsaa nogle dramatiske Makværker, f. Eks. selve Teaterdirektøren, Niels Krog Bredals Syngestykke *Tronfølgens i Sidon*. Det Efterpil, denne Anmeldelse



Forerindring.

Da jeg lod mig overtale til at skrive *Tronfølgens i Sidon*, tænkte jeg lige saa lidet paa at frembringe et Theatralisk Mesterstykke, som jeg kunde forestille mig at faae derover en saa grov, ublue og aabenbare partist Critik, som i den Dramatiske Journals første Nummer; jeg tænkte i det mindste, at man vilde lade Stykket staae ved Siden af endeel Italienske og Franske Syngestykker, som hos os opføres, hvilke vilde tabe meget, om de skulde undersøges efter Aristotelis Regler. Endnu langt mindre agter jeg at forsvare mig mod en Critik, hvis sande Værdie falder saa vel i Øynene, som den Dramatiske Journals; allerhøjest da mit Arbejde har overstaaet sin Dom af et skønsonomt og oplyst Publicum.

Min Hensigt med nærværende Stykke er alene at vise, hvor let det er at være Konst-Dommer, naar man har sat sig for at være det paa andres Bekostning, hvilket ellers er og skal stedse blive fremmed for mit Naturel. Jeg haaber, den gunstige Læser anseer mit Forsøg som en lovlige Nødværge, der er tilladelig, naar man angribes paa Æren. Paa denne Dom, og langt fra ikke paa en partist Journals, skal det komme an, at bestemme Værdien af hvad paa Skuepladsen er opført og fremdeles skal opføres.

Kjøbenhavn,
den 24de Oct. 1771.

Niels Krog Bredal.

Niels K. Bredals Forord til »Den dramatiske Journal«
24. Oktober 1771

gav Anledning til, viser imidlertid tydeligt, hvilken inferior Rolle Kritiken endnu havde. Den myndige, kongelige Direktør følte sig saa krænket over en Kritik fra en ung Students Side, at han skrev en dramatisk Antikritik af Tidsskriftets Navn og lod den opføre efter sit Stykke. Dette medførte saa Meningskamp og Slagsmaal i Teatret, hvor Parterrets Studenter i

Haandgemæng med Parkettets Officerer for første Gang i vor Historie søgte at værges Aandens Frihed.

Fra 1785 fik Teatret i *Rahbeks* Artikler i „*Minerva*“ og senere i „*Den danske Tilskuer*“ en trofast og velvillig Kritik. Hans Aand var ganske vist uden kritisk Syre, og han svækkede sin egen Autoritet ved Mangel paa personligt Mod til at være sine Anker bekendt. Men hans naive Entusiasme for Kunsten virkede smittende, og den Vægt, han lagde paa Styk-

fraregnet et Par Syngestykker — og Schiller og Shakespeare udelukkede fra den kongelige danske Scene til efter 1800, trods Ønsker fra Skuespillerne og teaterinteresseredes Side. Til Gengæld oversvømmes Repertoiret af en Strøm af oversatte Arbejder, der i sig selv var af yderst ringe Værdi og ikke egnede sig til at bygge et fast, nationalt Repertoire af, fordi de kun tilfredsstillede Øjeblikkets Moderetninger. Overskous Repertoirelister og de Gyldendalske »Sam-

PLACAT

Da jeg har bragt i Erfaring, at en Deel af Tilskuerne paa den Kongl. Danske

Skueplads, Mandagen den 25 og Torsdagen den 28 hujus paa en usømmelig Maad har opført sig, og deels med Piben, Truen og Skielden, deels med Trampen og umaneelig Straalen har forstyrret den Deel af Tilskuerne som i Noelighed ønskede at fornøje sig med at see Skuespillet opføre; saa har jeg paa Embedets Vegne og efter Forlangende af Directionen ved bemeldte Skueplads hermed alvorligen villet advare samtlige Indbyggere her i Staden af alle Stænder som besøge Skuepladsen, at de sig efterdags fra sig og anden usømmelig Opførsel entholde, og nøle efterleve Hans Majest. allernaadigste Befaling, som ved Placat af 24 September 1753 er bekræftgjort, og hvis Indhold desaarfage her igientages, nemlig:

At Directionen for at forekomme i Fremtiden alle Insolencer paa det Danske Comedie-Huus, den Myndighed allernaadigst er tilladt, at maa ved Polettet lade observere, anholde, og med Retten forfølge den eller de, som medens de Danske Comedier opføres, i Comedie-Huset, enten med Udpibning, eller udi andre usømmelige Maader, nogen Slags Uorden foranfsage og begynde.

Thi ville enhver sig derefter vide at rette og for Skade at tage vare.

Polette-Kammeret i Kiøbenhavn den 30 November 1771.

Hans Kongl. Majest. bestaller General-Auditeur og Polette-Mester udi Kiøbenhavn.

Under Politie-Seiglet.

W. Bornemann



kernes og Udførelsens rent moralske Tendens og Følelsesindhold, blev af ikke ringe Betydning i Retning af at hæve Tilliden til Teatrets forædlende Indflydelse.

Til alle de her nævnte Vanskeligheder kom yderligere som een af de største Manglen paa et fast, nationalt Repertoire. Det teatermodne Publikum var endnu saa faatalligt, at selv de Stykker, der gjorde mest Lykke, kun kunde opføres en 6—8 Gange i en Sæson. Følgen var, at der stadig maatte skaffes nyt Repertoire. I de første 20 Aar tærer man nogenlunde paa Arven fra Grønnegadeperioden, suppleret med enkelte *Oversættelser* af bedre franske Skuespil, f. Eks. af Destouches og Voltaire. Men da Skuespillerne fra Holbergs Tid dør ud, ophører hans Komedier ogsaa at være den nationale Kærne i Repertoiret, som de indtil da havde været. I 80erne kommer blandt flere værdifulde *Oversættelser*: Beaumarchais *Figaro*, Lessings *Emilia Galotti* og Sheridan's *Bagtalelsens Skole*. Derimod er Goethe —

linger af Skuespil til Brug for den danske Skueplads« (1775—1789) eller Schultz's 5 Bind fra 90erne giver Indtryk af en broget Mangfoldighed, hvoraf saa godt som intet er blevet staaende. I den første Halvdel er Operaer og Syngestykker og Balletter endnu fremherskende med fremmed Stof og i fremmed — italiensk eller fransk-klassisk — Stil, Fabriksarbejder i Reglen, men dog fra en kultiveret Skole. Den egentlige Rædselsperiode i Smagens Historie begynder derimod omkring 1790, da de tyske Skuespil holder deres Indtog paa vor Scene med Iflands platte Realisme og med Kotzebues drevne Blanding af Rørelse, Dyd, Pikanteri og lavkomiske Effekter. Hans Stykkers falske Psykologi og forlorne Patos og hele deres Mangel paa Natur og Sandhed virkede demoraliserende paa Skuespillerne, og ved at imødekomme Publikums i æstetisk Henseende tarveligste Instinkter havde de samme Virkning paa dettes Smag. Omtrent 1000 Gange er Kotzebue gaaet over den danske Scene,

og ialt 76 af hans dramatiske Glimmerblomster har henrevet det danske Publikum. Først Heiberg-Hertz og den Scribeske Teknik fordrev ham og de franske Lystspil i flove N. T. Bruunske Oversættelser, som han havde maattet dele Herredømmet med i en Menneskealder.

Den originale danske Produktion har svært ved at hævde sig under dette Fremmedherredømme, blandt andet fordi en Del Evner tages i Brug til Oversættelser, Rahbeks f. Ex., hvorved dog næppe stort gik tabt. Men paa anden Maade gør de udenlandske Mønstre sig uheldigt gældende, idet de bestemmer Form og Stil for en stor Del af de hjemlige Frembringelser. I smaa Talenters Hænder bliver disse derfor kun til ganske udvendige Imitationer, der ikke har anden Interesse end den kulturhistoriske, at vise de skiftende Tiders Smag.

Den første Genre, der bliver taget op — allerede midt i 60'erne — er den borgerlige, rørende og moraliserende Komedie, hvor Lasten i sidste Akt angrrer og omvender sig, besejret af Dydens Exempel. Charlotte Dorothea Biehl er den, der først herhjemme har dyrket denne, mest gennem Diderot kendte Afart. Senere har Rahbek bl. a. med *Den unge Darby* forsøgt sig i den og fandt her fuld Anvendelse for sine naturlige Anlæg: den taarevædede Dydsbegejstring og den filistrøse Livsfilosofi. Charlotte Dorothea Biehls Skuespil var oftest bestilt Arbejde og faldt ganske i Tidens Smag. Betegnende for hendes rent udvendige Forhold til sine Emner er hendes egen Udtalelse om, at hun ved at læse Goldonis *Den kærlige Kone* fik den Ide, at der ogsaa maatte kunne skrives en Komedie om *Den kærlige Mand*.

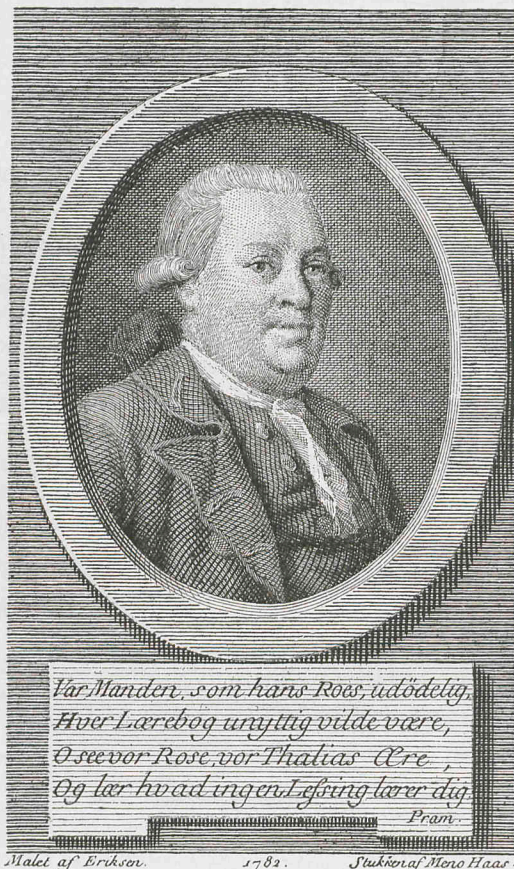
Ved Begyndelsen af 70'erne forsøgte man at indføre Syngestykket i italiensk Maner med Bredals allerede nævnte »Tragikomedie« *Tronfølgen i Sidon*. Kort efter fik vi det første originale danske Sørgeespil efter regelret fransk-klassisk Mønster, i Nordal Bruns *Zarine*. Det var uheldigt, at det franske Dramas Teknik først naaede her til Landet paa et Tidspunkt, da det var ved at udspille sin Rolle ude i Europa, og da Lessings Kritik allerede havde undermineret dets Autoritet, ihvert Fald i den germanske Verden. Det havde sik-

kert ikke været nogen daarlig Skole at fortsætte i, netop til Opøvelse i det rent tekniske. Som et første Forsøg paa denne Vej fortjente Bruns *Zarine* egentlig ogsaa den Opmærksomhed det vakte i sin Samtid. Men som alle Imitatorer fik Brun — og i endnu højere Grad den ganske talentløse Bredal — kun fat paa det rent udvendige, Skemaet for en dramatisk Opbygning. Den indre Logik, Psykologien og Poesien

lader sig ikke ustraffet imitere. I Bredals Arier og i Bruns 18 Monologer der er en saa ufrivillig Blanding af det platte og det patetiske og en saa rig Samling af udvendigt paasatte retoriske Papirblomster, at det maatte udæske den sunde komiske Sans. Det er da ogsaa kun ved en næppe mærkelig Forlængelse af disse Skuespils formelle og psykologiske Karakteristika og ved Anbringelsen af et saare hverdagsagtigt Indhold i den højtidelige Ramme, at Wessels klassiske Parodi fremkommer, *Kjærlighed uden Strømper* (1772). Det er ikke den franske Stil, Wessel vil angribe, kun den mekaniske og aandløse Efterligning. Vi ser da ogsaa, at Datidens Publikum var uden særlig Interesse for den litterære Parodi, men saa meget mere nød Stykkets umiddelbare, overdaadige komiske Festivitas. De samme Tilskuere græd den ene Aften over Bruns tragiske Rhete og lo den næste Aften over Wessels Grete.

Alligevel — hvor fransk Johan Hermanns egen Smag var — har hans *Kjærlighed uden Strømper* utvivlsomt hindret den fransk-klassiske Stil i at danne Skole her i Landet.

Selv om *Zarine* ikke var det sidste »regelrette« Skuespil, der blev skrevet paa Dansk, er det dog det eneste, der blev opført. Og for den senere, almindelige Bevidsthed her i Landet betegner fransk Klassicisme ikke en af Verdenslitteraturens højest udviklede Kunstkoler, men en poetisk Afart, der egentlig kun lever igennem Wessels Parodi. Det er en Virkning, han ikke har tilsigtet, og som man maaske kan beklage. Men overfor de aandløse Efterligningers og det forlorent højtideliges ellers saa smittefarlige Magt har hans sunde Komik kun virket ætsende og rensende. *Kjærlighed uden Strømper* er et Udslag af det samme Element i Folkekaraktern, der før Wessel



Christopher Paulli Rose (1723—1784)

havde gjort sig gældende hos Holberg (*Melampe*) og kort efter slaar ud hos P. A. Heiberg, naar han parodierer Orpheus og Eurydike-Teksten i *Mikkel og Malene*, og senere hos hans Søn overfor de Ingemannske Ungdomsdramaers Overspændthed og Sentimentalitet.

Naar *Zarine* ikke fik nogen Efterfølger, skyldes det foruden Wessel ogsaa den Ændring i Smagen, som netop ved den Tid, omkring 1770, er ved at fuldbyrdes i hele den germanske Verden, og som Johs. Ewald er den første og største Repræsentant for herhjemme. Ewald havde som Digter gaaet i klassisk Skole, hvad der for en saa bruisende Indbildningskraft som hans utvivlsomt var en varig Værdi. Det mærkes paa al hans Poesi; han holder f. Eks. aldrig op at digte efter en Disposition. Men under Paavirkning fra Klopstock kommer han henimod 1770 ind i de Aandsstrømninger, der kort i Forvejen var udgaaet fra England, og som paa

Dramaets Omraade hejser Shakespeares Navn som en Fane, ikke blot ved Siden af, men over Corneille-Racines. Det, der vedkommer Skuepladsen er i denne Forbindelse kun Tre-Akts Tragedien *Balders Død*, skrevet under Ewalds Ophold i Rungsted. Her foretager han i Forhold til den franske Stil afgørende Ændringer i Shakespearisk Retning. Mest iøjnefaldende er Indførelsen af et nationalt Emne, hvortil Saxo er Hovedkilden, og af de rimfrie 5-Fods Jamber i Stedet for Alexandrinen. Paa disse Punkter er Ewald Oehlenschlägers direkte Forgænger og Lærer. Men ogsaa hans Stil er nyskabende. Han er den første herhjemme, der magter det patetiske uden at buldre tomt. Han fylder ogsaa de store

Ord med levende Indhold fra sin egen højsttemte, begejstrede Sjæl. Det som Holberg havde gjort for det danske Sprog til komisk Brug, gør Ewald for dets Anvendelse i den ophøjede Poesi. Han smidiggør det og stemmer det, saa det i Oehlenschlägers Haand kan blive et lydigt Instrument. For os kan meget

endnu føles stift og gammeldags. Individuelle Nuancer og flygtige Stemninger magter Ewalds Stil ikke. Den skikkelsesdannende Evne og den perspektiviske Udfoldelse af Karaktererne igennem dramatisk levende Situationer er endnu paa Begynderstadiet. Og endnu kæmper det Shakespeareske direkte Udtryk for Liden-skaben med den franske Beskrivelse af den. Men glimtvis udføres et Billede med en saa malerisk Energi, at Paavirkning fra Shakespeares Fantasidannelse er umiskendelig, og allerede Samtiden saa Forbindelsen mellem Macbeths Hekse og Ewalds Valkyrier. — *Balders Død* blev



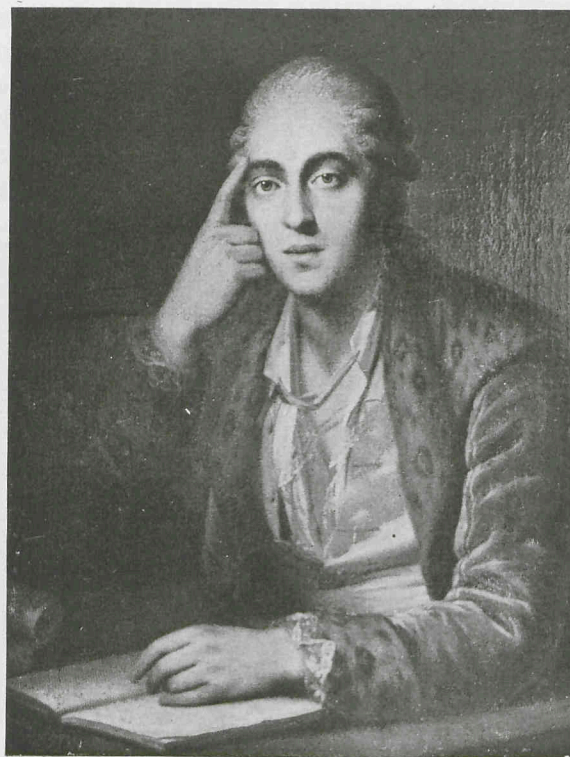
Caroline Amalie Thielo
1735—1754

skrevet til en Pris udsat af Teatret, men ikke opført før 1778, efter at det kort i Forvejen havde gjort Lykke ved en Privatforestilling paa Hofteatret. Dette gav igen Anledning til, at den energiske Teaterdirektør Warnstedt bestilte et Festspil med nationalt Emne hos Ewald. Han skrev saa Syngestykket *Fiskerne*, der blev opført 1780 til Musik af Johan Hartmann, der ogsaa havde komponeret Arierne i *Balders Død* og derfor faaet 500 Rdl. eller over det dobbelte af Forfatterens Honorar.

Fiskerne gjorde overordentlig Lykke, og Ewald fik som en særlig Anerkendelse fra Teatrets Side allerede den tredie Spilleaftens Indtægt, 230 Rdl., til de 200,



Utilia Lenkiewitz (1711—1770)



Frederik Schwarz (1753—1838)

der var udsat som Pris. — Det nye i Skuespil-
let var først og frem-
mest det hjemlige Sce-
neri, Havet og Fisker-
ne. For første Gang i
Dansk er Almuen her
opfattet fra den Rous-
seauske Side som ufor-
dærvet, ædel, modig,
fædrelandskærlig. At
Stykkets Handling hvil-
lede paa en virkelig Be-
givenhed, der nylig
havde fundet Sted, gav
dets moralske Patos
dobbelte Eftertryk. Ellers
er der ikke i Karakteri-
stikken noget Forsøg
paa Virkelighedsgengi-
velse. Men alle en sene-
re Tids realistiske For-
dringer forstummer
overfor Diktionens og
Sangenens overordent-
lig maleriske Skønhed
og lyriske Fylde, bøl-
gende gennem Storm



F. L. V. Lindgreen (1770—1842)

og Angst til Solskin og
Fred. Og selv om *Fi-
skerne* ikke har været
opført i over hundrede
Aar, lever dog af San-
gene baade »Liden
Gunver« med dets
første Forsøg paa at
istemme Folkeviseto-
nen, og »Kong Chri-
stian«, Hymnen til Ha-
vets Helte og til de
Danskes Vej til Ros
og Magt. — Fra *Fi-
skerne* nedstammer det
idylliske Syngestykke
med loyal-patriotisk
Tendens. Thaarups
Høstgildet og *Peters
Bryllup* er de mest
kendte Eksemplarer af
Genren. Navnlig *Høst-
gildet* gjorde overor-
dentlig Lykke. Det var
skrevet for at fejre
Kronprinsens Indtog
efter Formælingen med
Maria Sophie og hyl-



MICHAËL ROSING
1756—1818



CAROLINE FREDERIKKE WALTER
1755—1826



GERT LONDEMANN
*Man sukker, for han er ey meer
 Man hufker, hvad han var og lær
 Wæsel*

Juel delin

Bradt Scul

(1718—1773)

ske Virksomhed som rent social Agitator. Efter hans Landsforvisning gaar der 25 Aar, inden hans Søn — med mere Held — tager Arbejdet op paa at skabe et lokalt og nationalt Lystspil. Imens maa det danske Teaterpublikums komiske Trang tilfredsstilles af de allerfloveste Importvarer.

— Som det vil ses af denne korte Oversigt er Tiden 1750 til 1800 en urolig Overgangsperiode, med en Mængde Forsøg og Nydannelser, men uden det store dramatiske Geni og uden et fast Repertoire, der kunde skole Skuespillerne og Publikum. Der sker i denne Periode

originale og forholdsvis sammensatte Karakterer. — Den talentfuldeste Teaterdigter i Aarhundredets sidste Tiaar var P. A. Heiberg. Han er ogsaa den, der er mest i Holbergs Aand, for saa vidt som han stiller sin Komik i Satirens og Kritikens Tjeneste. Baade i *De Vonner og de Vanner* og i *Virtuosen Nr. 2* er der foruden en umiddelbar komisk Kraft og taknemmelige Roller en skarp aktuel Brod. Syngestykket *China-farerne* er uden Angreb, men har et fortræffeligt lokalt Sujet i Skildringen af alt det Liv, der fremkaldtes, naar en af de store østasiatiske Sejlere ankom til Københavns Rhed.

Desværre blev P. A. Heibergs Teaterbane tidlig standset, baade fra oven paa Grund af dens Tendens, og af hans egen publicisti-

en betydningsfuld Overgang fra fransk til tysk Paa-virkning, men det mærkes foreløbig mest som en Sænkning og Forvirring af Smagen.

Alligevel fortjener disse Aar et Afsnit i Skuepladsens Historie. Det er i dem Grunden lægges til det højere, nationale Drama, som Oehlenschläger bygger op, og i idylliske Syngestykker og i Komedier drages nye Sider af det nationale Liv og nye nationale Typer ind i Litteraturen. Langsomt vokser ogsaa i denne Periode Respekten for Skuespilkunsten og Forstaaelsen af Teatrets Betydning som en Faktor i den nationale Dannelse.



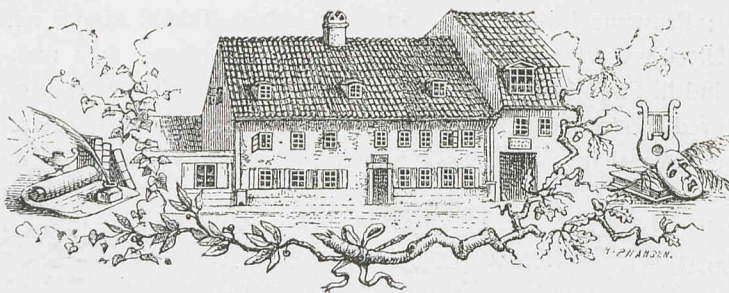
JOHANNES EWALD
*Født d. 18 Novbr. 1743
 i København*

(1743—1787)

Det kgl. Teater



omkring Aar 1800



Oehlschlægers Fødested

Adam Oehlschlæger

AF H. G. TOPSØE-JENSEN

I Oehlschlægers Digterliv indtager Forholdet til Det kgl. Teater en overordentlig vigtig Plads. Det har bestemt hans Stilling i Folkebevidstheden — Oehlschlæger, det er Oehlschlægers *Tragedier*, (som Holberg er Holbergs Komedier og H. C. Andersen Eventyrene), selv om hans største Genialitet vel har vist sig indenfor andre Digtformer, og hans Stykkers heldige eller uheldige Skæbne paa Teatret har i høj Grad haft Indflydelse paa Efterverdenens Dom over deres litterære Værdi. Værker, der rummede store poetiske Værdier, er sunket i Forglemmelse, fordi de ved deres Fremkomst blev modtaget med Kulde og Ligegyldighed, og omvendt har en blændende Udførelse formaaet at kaste en Glans over en enkelt Tragedie, som maa synes temmelig ufortjent. Forholdet til Teatret har været afgørende for hans Produktion, mens han levede, og skal hans Kunst bevares som en Virkelighed for det store Publikum, ikke blot som et tomt Navn, da bærer Teatret Ansvar herfor. Det har ikke altid været sig dette Ansvar bevidst.

Thi Teatret har haft meget at takke Oehlschlæger for. Først hans nye, friske Poesi har skabt en Nationaltragedie, som i nogen Grad kan taale at sættes ved Siden af Holbergs Komedier; den har bidraget sit til at opdrage en ny Skuespillerslægt og — skønt Oehlschlæger (hvad Opførelsestal angaar) er mærkværdig svagt repræsenteret i Sammenligning med Skuepladsens andre store Navne: Holberg, Heiberg, Hertz, Hostrup — for en Del ogsaa et nyt Publikum. Den har været Forbillede for en Række Efterfølgere, der alle har haft Betydning for Repertoiret, selv om deres Stykker for de flestes Vedkommende forlængst er forsvundet fra Plakaten: Ingemann, C. J. Boye, N. Sötoft, Hauch. Selv Hertz kan — trods sin bevidste Opposition — ikke helt frigøre sig for Oehlen-

schlægers Indflydelse i sine alvorlige Arbejder, og den fornemmes i høj Grad hos Epigonerne: Molbech, Nordmanden Andreas Munch, Rudolph Schmidt (*Den forvandlede Konge*) og Ernst v. d. Recke. Og maaske sin største Betydning for Teatret har Oehlschlægers Digtning haft ved at bané Vejen for Verdenslitteraturens store Tragikere, først og fremmest for Shakespeare og Schiller.

I.

Beretningen om Oehlschlægers Forhold til Teatret begynder imidlertid ikke med Digteren, men med *Skuespilleren*. Fra sin Barndom havde han elsket at spille Komedie, havde slugt, hvad han kunde overkomme af dramatisk Lektüre, og selv tidligt forsøgt sig som Forfatter. Hans tidligste Ungdom faldt i Dilettantkomediens alleryldneste Tid, og Skuepladsen selv havde da en af sine mest glimrende Perioder. — Teatret savnede netop en ung Førsteelsker; den teaterbegeistrede, smukke unge Mand blev derfor straks antaget, da Teaterchefen, Overhofmarschal Hauch, ikke havde kunnet skræmme ham med sine faderlige Advarsler. Han fik Ordre til at lære at danse, fægte og synge — (og til at gaa med Handsker, da han havde for røde Hænder), blev Elev hos Rosing, den Skuespiller, han beundrede mest (hans Rollefag var Tragedieheltene og Komediens ædle Elskere), og blev velvilligt modtaget af Publikum og Kritiken ved sin Debut 15. Dec. 1797 (som Titelfiguren i F. L. Schröders rørende Lystspil *Fændriken*), skønt hans Teknik slet ikke slog til overfor den vanskelige Rolle.

Men det hele viste sig hurtigt at være en stor Misforstaaelse. Hans kejtede Generthed gjorde Spillet ufrit og hæmmet; han havde hverken Held med sig som den djærve Løjtnant King i Todes *Søofficererne* eller som den følsomt-ædle Torben Oxe i Samsøes

Dyveke. Og det daglige Liv, »Teatret paa Vrangen«, det trælse og tit kedsommelige Arbejde svarede ingenlunde til Forventningerne; Prøverne kedede ham, han var doven, følte snart Ulyst ved at spille, og hans Repertoire svandt hurtigt ind til Smaafigurer. Samtidig befandt han sig daarligt ved Teatret. Kammeraternes raa Tone pinte ham, og »Manden med de skjulte Talenter«, som hans Øge-
navn lød, blev baade stejl og prikken i sit Væsen. Kun Foersom og Stephan Heger sluttede han sig til. Forskellige Smaakrænkelser pinte hans ærekære Sind, og da Ørstederne havde givet ham Mod til at bryde ud, og han samtidig havde lidt den Tort at blive idømt en Mulkt paa 1 Rd. for ikke at have kunnet sin Rolle som Sekretæren i *Mynd-
ligerne* og derved have afstedkommet nogen Forvirring paa Scenen, skrev han sin Afskedsbegæring, der i sin hidsige Mangel paa al Kancellistil er ægte Oehlen-
schlægersk: »Grunde have aftvungen mig den Beslutning at forlade Theatret. Den første og sidste Godhed, Directionen viser mig, er saa snart som muligt at udvirke min Afsked hos Hs. M. Kongen.

d. 16 Nobr. 1799.

Adam Øhlenslæger.

Undtagelsesvis fik han sin Afsked bevilget midt i Sæsonen, da han — som Baggesen skrev i Indstillingen — vel ikke manglede Ævner, men dog »er aldeles undværlig for Skuepladsen«. I Januar 1800 var han atter fri Mand. Han havde da haft fast Ansættelse i knap to Aar — siden 12. Marts 1798.

Har denne Episode haft virkelig Betydning for den kommende Digter? Han selv mente det. »Det var,« siger han, »ikke engang Kierlighed til Skuespillerkunsten, der drev mig; det var min poetiske Natur, som gik ud paa Eventyr, som søgte Menneskekundskab i en fremmed Kreds, og vilde gjøre sig bekendt med den dramatiske Digtekunsts mægtige Organer. Saaledes bør jo ogsaa Tonekunstneren kiende alle Orchestrets Instrumenter, før han komponerer.« — At hans Menneskekundskab er blevet udvidet, og at især Bekendtskabet med en storstilet Personlighed som

Rosing har været af Betydning, maa nok kunne indrømmes; det sidste Punkt er derimod mere tvivlsomt.

Hans Teknik savner netop den Støtte af praktiske Teatererfaringer, som man kunde have ventet sig, og som f. Eks. Shakespeares og Molières ejer i rigt Maal; den er øjensynligt dannet ved Læsning, og naar han skulde medvirke ved Iscenesættelsen (f. Ex. ved *Axel og Valborg*) eller ved For-
delingen af Rollerne, beviste han tydeligt sin Mangel paa Indsigt og bragte ofte Skuespillerne til Fortvivlelse. — I Teatret blev han aldrig andet end *Tilskueren*, og kun i den Forstand var »Teatret hans Laboratorium«, at hans Digterfantasi var særlig aaben for rige og frodige Indskydelser her, mens derimod et praktisk Studium af det scenisk-virkningsfulde — som man kan mærke hos Tilskueren J. L. Heiberg — har ligget ham fjærnt. De Skuespil, hvor han har prøvet paa at anvende lidt af det, som han havde set gøre Lykke hos andre — som f. Eks. *Hugo v. Rheinberg*, *Fostbrødrene*, *Freias Alter* (som Vaudeville) er netop derfor blevet hans mindst vellykkede.

II.

Efter de gode Aar i 1790'erne fulgte en i kunstnerisk Henseende langt ringere Periode for Teatret, der varede til op mod 1825. Skuepladsen blev udelukkende ledet af økonomiske Hensyn, og Repertoiret overfyldtes som Følge heraf af daarlige tyske Stykker i N. T. Bruuns utrolig slette Oversættelser; Kotzebue dominerede saavel i Komedien, i det følsomme Drama som i Sørgespillet. Det nationale Repertoire blev for-
sømt, og af Nyheder antog man glat væk de umuligste Ting som Sanders *Hospitalet* og senere Balthasar Bangs forfærdelige Lystspil, mens Oehlen-
schlægers første Sceneværker, 2. April 1801 (indleveret 1802) og *Freias Alter* (indleveret 1804) forkastedes, det første glatvæk, det andet med den Motivering, at det var for langt, savnede Karaktertegnning, stred mod sand Smag, og at »dets Vittigheder var ensformige, derfor trættende og kedelige«.

Teatrets Specialitet var stadig — som i forrige



Adam Oehlenschläger
Ungdomsportræt



Georg Lindström phot.

En Jøde (Vald. Møller)
En kristen Købmand (Axel Madsen)

FRA OPFØRELSEN AF »ALADDIN« PAA DET KGL. TEATER 1918—19

8de Billede — Et stort Torv i Ispahan

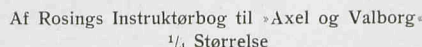
Købmanden: Ti, eller jeg skal rykke dig saa længe
i dit røde Skæg, din gamle, blege Snyder,
at du skal aldrig snyde nogen mere.

Den 28. Maj 1806 indsendte Oehlenschläger *Hakon Jarl* til Teatret fra Weimar, den tyske Tragedies Hjemsted. Følgeskrivelsen paaberaaber sig Goethes Autoritet, og Tonen er adskil-
ligt myndigere og fastere end ved Indleveringen af *Freias Alter* eller af 2. April. Med Rette klager Dig-
teren over Direktionens Uvillighed overfor ham: »naar Direktionen ellers er overbærende mod andre
Begynderes Arbejder, hvorfor skal da blot jeg . . . udelukkes eller tilbageskrækkes fra en Bane, som
det dog lader til, Naturen har anviist mig, hvortil Publikums Stemme har lykønsket mig, Kiendere
opmuntret mig, og Hans Majestæt Kongen selv aller-

Først 5. September svarede Direktionen, og Svaret var overraskende gunstigt: »Det indleverede Sørgespil *Hakon Jarl* er af Direktionen for det Kongl: Skuespil antaget til Opførelse, endog om Forfatteren ubetinget forlanger det uden Forandrig.« — Oehlenschläger, der i Virkeligheden

Endelig 30. Januar 1808 — 17 Maaneder efter Antagelsen — fandt Førsteopførelsen Sted. Den blev imødeset med store Forventninger og overtraf dem ganske. Hovedrollen havde Digteren skrevet for Ro-

Oehlschlægers Afskedsbegæring



sing, den eneste Skuespiller, der helt forstod den nye Skoles Aand, men han var allerede da uheldbredelig lammet af Gigt. I Stedet for ham maatte saa Frydendahl overtage den, og skønt hans Rollefag var Tragedieheldens diametralt modsat — en af hans mest yndede Præstationer var Jacob von Thybo — skilte han sig med sin store Dygtighed og Kultur mærkværdig godt fra den vanskelige Opgave. Ogsaa de andre Rollehavende gjorde deres bedste — f. Ex. Foersom som Olaf — men kun to af dem var helt i Digterens Aand: Stephan Heger som Einar Tambe-skælver og hans Hustru Maria Heger som Thora. Stykket gjorde Lykke og oplevede 6 Opførelser i første Sæson. Iscenesættelsen viste megen Usikkerhed i Tidskolorit og var ikke alt for pragtfuld — der medvirkede saaledes kun 4 Statister. Oehlenschlägers Honorar beløb sig til 400 Rdl.

Aaret efter opførtes *Palnatoke* ($\frac{1}{4}$ 1809), der fik en køligere Modtagelse. Hovedrollen spilledes af Schwarz, Niels Ebbesens Fremstiller; den laa endnu daarligere for ham end Hakon Jarl for Frydendahl, og Opførelsen led overhovedet, trods Skuespillernes hæderlige Anstrengelser, af store Mangler. Stykket kom først til sin Ret, da Ryge overtog Hovedrollen, og han er overhovedet den eneste, der har kunnet spille den tilfredsstillende.

Det næste store Arbejde, *Axel og Valborg*, truedes af en Kabale fra Sanders Side, idet han vilde hævne sig for sin Tragedie *Knud, Danmarks Hertug's Fiasko*, og det var ingen Vinding for Iscenesættelsen, at Oehlenschläger selv havde staaet bi med gode Raad. Det opførtes som Festforestilling $\frac{29}{1}$ 1810; Foersom spillede Axel, men savnede den rette, friske Begejstring, og det var atter Ægteparret Heger, han som Vilhelm, hun som en fortræffelig Valborg, samt Kruse (der havde Gejstligheden til Specialitet) som en imponerende Biskop, der bar Stykket. Publikum, der var vant til stærke sceniske Effekter fra Kotzebue, var nærmest skuffet, og ogsaa denne Tragedie skulde først, da de rette Fremstillere — Nielsen og Jfr. Brenøe —

overtog Hovedrollerne, opnaa fortjent Popularitet. — Alligevel fik det fjerde Hovedværk, *Correggio*, der dog paa mange Maader maatte kunne tiltale Tidens Smag, og som blev udmærket spillet — Foersom tog i Titelrollen Revanche for Axel — den mindst gode Modtagelse ($\frac{29}{1}$ 1811) og oplevede indtil 1814 kun 7 Opførelser. Ikke en Haand rørte sig efter Primieren, og flere gik under 2. Opførelse. Det brede Publikums Be-

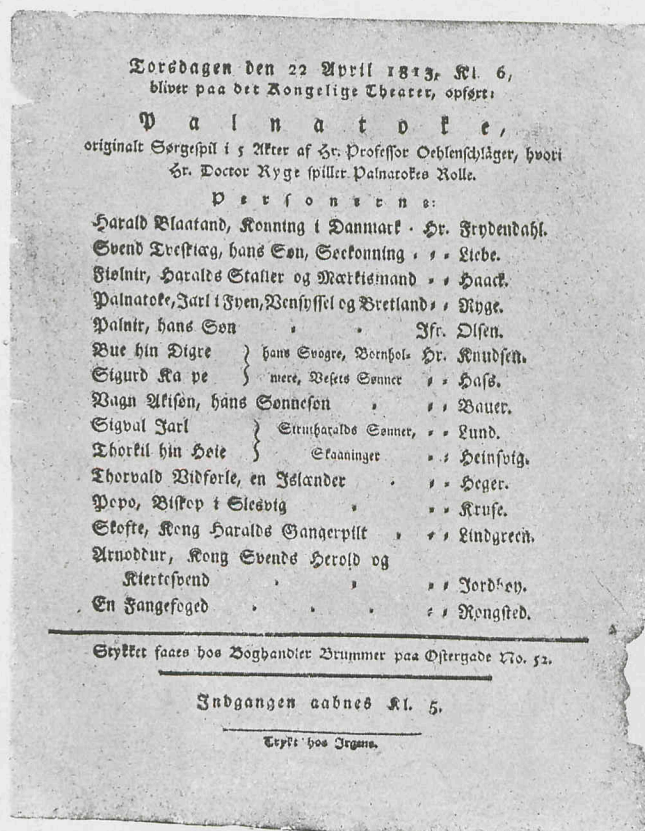
tragtningsmaade er sikkert truffet i den Tilskuerbemærkning, der findes optegnet i Oehlenschlägers Erindringer: »Men Herregud, hvor kan det nu fornøje Publikum at se en fattig Maler gaa der og hive et helt Stykke igen-nem?»

Trods alt havde Opførelsen af de fire store Tragedier bidraget til at fastslaa Digterens Førsteplads, som misundelige Konkurrenter som Sander ingenlunde kunde rokke. Og i det kommende Tiaar fik hans Kunst en mægtig Forbunds-fælle ved Dr. Ryges Debut 1813 som Palnatoke og siden som Hakon. Men ellers blev denne Periode Nedgangens og Stridens onde Aar.

Allerede med Operaen *Faruk* ($\frac{30}{1}$ 1812, Musik

af Weyse) »begyndte Dadelens Skyer lidt efter lidt at trække op imod mig«, skriver Digteren. Den temmelig uheldige Tragedie *Stærkodder* ($\frac{16}{10}$ 1812), hvor den tredje store Lystspilfortolker Knudsen blev sat til at udføre Hovedrollen, blev henlagt efter 5 Forestillinger, og det lykkedes ikke Ryge eller senere Nielsen at drive dens Opførelsestal højere op end til 14 Gange. En langt krankere Skæbne fik de to nydelige Lystspil *Kanarifuglen* og *Ærlighed varer længst*, der kun oplevede henholdsvis 3 og 2 Opførelser. — Folk vilde nu engang ikke se andet end Sørgespil af Oehlenschläger ($\frac{12}{3}$ 1813). Og Rædsels- og Rabaldertragedien *Hugo v. Rheinberg* kunde trods sine kraftige Virkemidler alligevel ikke hamle op med Kotzebue (ialt 15 Opførelser fra $\frac{8}{3}$ 1814).

Med dette Stykke er vi midt i den Baggesen-Oehlenschlägerske Fejde. Opførelsen af det gav forresten Anledning til en larmende Hyldestdemonstration for Dig-



Plakat fra Dr. Ryges Debut

teren, da han i 1817 vendte hjem fra sin Udenlandsrejse. Ved Opførelsen af *Hugo* i September 1817 blev han modtaget med en ligesaa velment som vrøvlet Sang, og der blev udbragt et skingrende »Oehlenschläger leve!«, som Frederik VI skal have taget meget ilde op, da han mente, at saadant fornuftigvis kun tilkom ham og ingen anden. — Men Striden bragte ellers kun Bitterhed. Baggesen hudflettede Oehlenschlägers to Operatekster *Røverborgen* (opf. 1814) og *Ludlams Hule* (opf. 1816), skønt hans egne Forsøg i samme Genre: *Holger Danske* og *Erik Eiegod* ingenlunde er lodigere Poesi; *Ludlams Hule* havde ogsaa Direktionen haft sine Betænkeligheder ved, og der hengik næsten 3 Aar efter, at det var udkommet i Trykken, før man bekvemmede sig til at opføre det.

En af Stridens grimme Episoder fremkaldtes i 1816 ved, at Teatercensorerne — G. H. Olsen og Rahbek — for anden Gang forkastede *Freias Alter*, der nu var omdannet fra Syngestykke til Lystspil. Oehlenschläger svarede i et overordentligt hidsigt og groft Lejlighedsskrift, der lyser af Forbitrelse over denne Fornærmelse mod »een af Danmarks almindelig erkendte første Digtere« og »Professoren i *Æstetiken* ved Kiøbenhavns Universitet« og det myldrede med Pjecer for og imod, bl. a. en af den altid redebonne Sibbern, der havde taget sig for at bevise, at Vittighederne i *Freias Alter* virkelig var morsomme.

Striden førte til et fleraarigt Brud mellem Oehlenschläger og Rahbek, og Ophidselsen mellem Studenterne i Anledning af denne Affære var medvirkende til den store Teaterskandale: Udpibningen af Baggesens *Trylleharpe* (³¹/₁ 1817). Da denne Udpibning gentoges med endnu større Eftertryk ved Stykkets tredje Opførelse (da Forfatteren ad Rettens Vej var blevet

fuldstændig rehabiliteret), hævnede Baggesens Tilhængere sig ved tre Dage efter (²⁷/₂ 1819) at udpibe *Ludlams Hule*.

Midt under Striden havde Oehlenschläger opnaaet en smuk Sukces med *Hagbarth og Signe* (¹⁹/₁ 1816) — den 60-aarige Mad. Rosing var ypperlig som Dronning Bera, Foersom ret god som Hagbarth —,

og Tragedien stod sig endda helt smukt i Konkurrencen med Sæsonens Taare-Sensation, Ingemanns *Blanca*. Derimod vilde Publikum ikke se den uhyggelige og mislykkede Tragedie *Fostbødrene* (¹⁵/₄ 1818 — henlagt efter kun fire Opførelser), men Digteren fik den skønneste Oprejsning Aaret efter med Idyllen *Den lille Hyrdreng* (²³/₁ 1819), som indbragte ham Baggesens uforbeholdne Anerkendelse, og hvis gribende rent menneskelige Poesi blev ypperligt fortolket af Ryge (Faderen), Madam Heger (Moderen) og Liebe (Reinald).

Tyverne bragte enkelte fremragende Arbejder af Oehlenschläger, men var dog

i det hele Stilstandsaa. Men som forrige Aarti havde givet den Oehlenschlägerske Tragedie dens rette Helt — Ryge — saaledes bragte dette dens Elskerpar, Nielsen og Jfr. Brenøe, der begge debuterede i Sæsonen 1820—21. Deres Spil kom især *Axel og Valborg* tilgode, der i Løbet af kort Tid naaede Førstepladsen i Publikums Gunst mellem Tragedierne og har beholdt den siden. — En anden Begivenhed af Vigtighed for Digteren var Jonas Collins Udnævnelse til Medlem af Direktionen. Han var gennem Aarene Oehlenschläger en god Ven, og hjalp ham ved flere Lejligheder ud af de økonomiske Vanskeligheder, der bestandig taarnede sig op for ham.

Oehlenschläger indleverede i disse Aar forskellige Syngespilstekster, som han ikke fik megen Fornøjelse



N. P. Nielsen
(1795—1860)

af; deriblandt var *Tordenskjold* (1821), der ikke blev antaget, da man fandt det upassende, at Frederik IV fremstilledes paa Skuepladsen, endog syngende en Sang, men Collin var dog saa nobel at betale Digteren Honoraret alligevel, saa at hans Ulejlighed ikke havde været ganske spildt. Ved Holbergs Jubelfest i 1822 opførtes Oehlenschlägers lille smukke, nu meget lidt kendte Festspil fire Gange.

Et stort Lystspil, *Robinson i England*, der allerede var indleveret 1818, og som trods sine tydelige Svagheder, er rigt paa Lune og lødig Poesi, kom først til Opførelse i 1823, efter at Digteren i en lang Række Breve havde søgt at sætte Fart i Direktionen. Rollebesætningen var ypperlig — Ryge som Selkirk, Nielsen som Will, Stage som Defoe, Rosenkilde som den opløbne Skoledreng Peter Crab (en Forløber for Hans Mortensen i *Aprilsnarrene*), men der blev pebet ved Førsteopførelsen, og Stykket naaede kun fem Opførelser.

Tilbage bliver tre Tragedier, hvoraf to hører til de kendteste. *Erik og Abel* blev trods udmærket Spil (Ryge som Abel), kun en halv Sukces og har mærkelig nok aldrig rigtig formaaet at fængsle Publikum. — 1826 indleveredes *Væringerne i Miklagard*. Rahbek var begejstret, Olsen nærede visse politiske Betæneligheder over Stykkets Hentydninger — i Marias Afskedsord — til Grækenlands Frihedskamp.

Naar man betænker, at det drejede sig om et nyt betydeligt Værk af Landets første Digter, faar man et levende Indtryk af, hvor forskellige Datidens Teaterforhold var fra vore, ved at læse Oehlenschlägers Brev til Collin i Anledning af den forestaaende Opførelse. Efter at have omtalt Ordningen af Musikken, beder han om, at Teatermaleren maa blive sat i Arbejde: »En græsk Sal med Billedstøtter kunne vi ikke undvære. Maaskee man kunde slaae sig igjennem med det Øvrige, skøndt *Væringernes Hal* just heller ikke er let at finde. Dog maaskee har I noget fra *Titus* (Mozarts Opera) eller andre Stykker. Til Haralds Palads

udenfor kunde man til Nød bruge en gammel Decoration i *Tryllefløiten*. Marias Kammer kunde maaskee være det græske moderne Værelse med de qvindelige Figurer i den brune Grund, som oftere bruges; men Vinduerne maatte omgiøres. Olaf den Helliges Billede

maa males.« — *Væringerne* opførtes første Gang ^{17/11} 1827; Teatrets bedste Kunstnere spillede Hovedrollerne (Nielsen, Md. Wexschall, Ryge, Frydendahl (Kejseren) og C. Winslów (Georgios).)

Det følgende Aars Tragedie — *Carl den Store* — (^{12/10} 1829) — var for lidt interessant og forsvandt efter 5 Opførelser. —

Tredverne viser derimod forøget Lyst til dramatisk Produktion, og dette Tiaar kan baade opvise store Sejre og triste Nederlag for Oehlenschläger. Det begyndte ikke godt; Folk havde ikke det mindste tilovers for Eventyrspillet *Trillingbrødrene fra Damask* (3 Opf.) eller for det endnu svagere *Rübezahl* (kun 2 Opf.), ej heller for Syngespillet *Billedet og Busten* — trods Berggreens pæne Musik (4 Opf.)

Derimod var *Tordenskjold* (^{6/2} 1833) et lykkeligt Greb. Der er ægte og god Folkekomedie-Aand i Stykket, og Hovedrollen gav Nielsen rig Lejlighed til at udfolde sine bedste Egenskaber: Djærvhed og lyrisk Vælde. Det blev et af de hyppigst spillede Oehlenschläger-Stykker i Digterens senere Leveaar.

Ogsaa i *Dronning Margareta*, opført næste Sæson (^{4/12} 1833), var der Stof til en solid Publikumsukces, hvortil baade den

ydre Pragt og den gode Udførelse (Md. Wexschall som Dronningen, Jfr. Jørgensen som Ragnhild) i lige Grad bidrog. Der udbragtes et Leve for Oehlenschläger ved Førsteopførelsen, og Stykket gik 8 Gange i første Sæson.

Atter fulgte Uheldet en Række Stykker. Et helt mislykket Arbejde som *De italienske Røvere* var paa Nippet til at blive kasseret — Direktionen fandt Bruderi paa saavel Moralitet som scenisk Decorum — og det var da ogsaa færdigt efter fem svagt besøgte Op-



Frydendahl som Romanos Argyros i
»Væringerne i Miklagard«

førelser Forløb. Langt begrædeligere var dog *Sokrates* Skæbne. Det er let nok for Eftertiden at se, at Oehlenschläger helt har forløftet sig paa Emnet, men dette udelukker jo ikke, at det stort anlagte Værk er et af de mærkeligste Udtryk for Digterens Humanisme, og at det er i høj Grad beskæmmende, at det ikke kunde opnaa mere end fire yderst slet besøgte Forestillinger — der var ikke engang fuldt Hus til Premiøren — skønt Ryge lagde hele sin Sjæl og hele sin mægtige Personlighed i Udførelsen af Hovedrollen, og skønt Jfr. Jørgensens Xantippe, Md. Holst's Daphne og Nielsens Aristofanes hver paa sin Vis var mærkelige og dygtige Præstationer. — Men der mærkes overhovedet i Tredjernes Slutning en stadig Uvilje mod hvert nyt Arbejde af Oehlenschläger. I *Den lille Skuespiller* (²¹/₁ 1837) ødslede Fru Heiberg med sin Kunst paa Titelførelsen — Resultat: 5 Opførelser. Naar Folk strømmede til *Olaf Hellige* (¹³/₃ 1838), var det ikke for det temmelig daarlige Stykkes Skyld, men udelukkende for at se Bournonvilles opsigtvækkende Slag ved Stiklestad og høre Hartmanns brillante Musik (10 Opførelser). Tragedien *Knud den Store* (¹⁶/₃ 1839), der præsenteredes i en ualmindelig tarvelig Udstyrelse og tilmed blev daarligt spillet, blev taget af Plakaten efter kun 3 Opførelser — saa daarligt var endnu ikke noget af Sørgepillene gaaet.

Der trængtes til en Oprejsning for Digteren, og den kom ganske uventet. Teaterpersonalet fik Tilladelse til at give sit Bidrag til Ofrene for Stormflodens Ødelæggelser i Vestjylland. Der blev nedsat en Komité, bestaaende af Bournonville, Holst og Overskou, og de tre fik den lykkelige Idé at bringe *Aladdin* paa Scenen. Man var straks klar over, at Stykket maatte spilles i forkortet Skikkelse; at dele det paa 2 Aftener blev opgivet, da 2den Del vilde mangle Eksposition og virke uinteressant. Man skar derfor resolut Hindbad-Fatime-Partiet væk; Oehlenschläger blev først taget med paa Raad, da Planen var klarlagt i alle Enkeltheder. Bournonville satte hele sin vældige Energi ind paa et lykkeligt Resultat, fik arrangeret Musikken, komponeret Danse, tegnet Kostumer og givet Vejledning med Hensyn til Dekorationer. Udstyret var pragtfuldt, og

Rollerne paa de bedste Hænder: *Aladdin* udførtes af Holst (senere af Michael Wiehe), *Noureddin* af Nielsen, *Gulnare* af Md. Holst. Ryge var en ypperlig Sultan; C. Foersom og Jfr. Jørgensen spillede *Mustapha* og *Morgiane*, *Phister Jøden* og *Rosenkilde Kobbersmeden*. Begejstringen var stor, og Resultatet særdeles tilfredsstillende saavel for de vandlidte som for Digteren, der for første Gang i lange Tider fik Raad til at tage paa Landet med hele sin Familie. — Det var derfor men-

neskeligt, at han Aaret efter haabede paa en ny Sejr med *Fiskeren og hans Børn* (opført ²³/₅ 1840 i Anledning af Christian VIII's og Karoline Amalies Sølvbryllup). Dette Eventyrdigt savnede imidlertid alle *Aladdins* gode dramatiske Egenskaber, og maatte trods den gode Musik og det smukke Udstyr nøjes med 3 Opførelser. — Endnu havde Oehlenschläger en stor Sukces, ja den største tilbage. ²⁷/₁₀ 1842 opførtes *Dina* for første Gang; det blev ved Fru Heibergs Spil Sæsonens Begivenhed — aldrig før var noget Arbejde af Oehlenschläger blevet spillet 14 Gange i en Sæson — og Begejstringen steg for hver Aften, indtil den ved den 7. Forestillingsaften naaede Kogepunktet, og Folket spændte He-

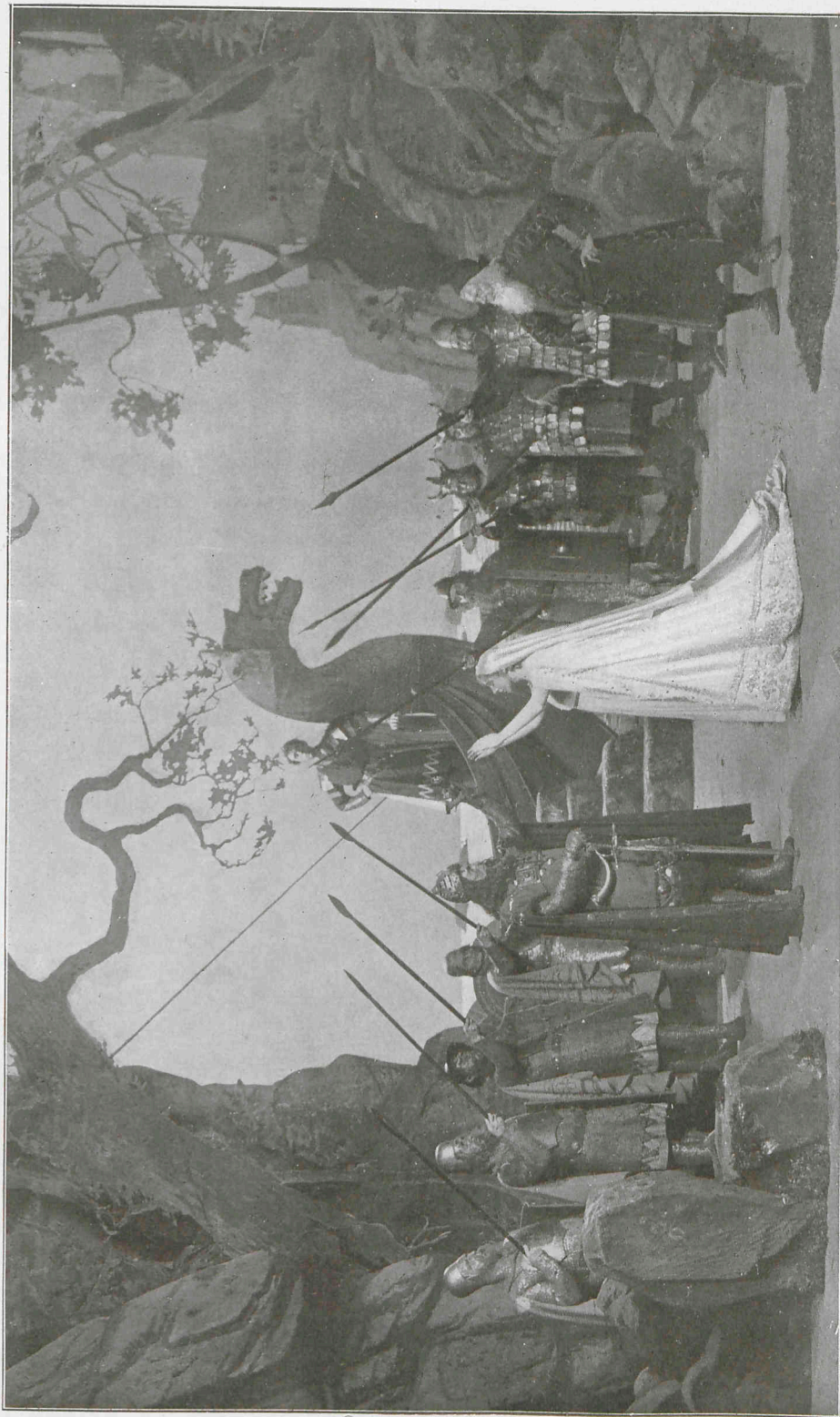


Anna Nielsen
(1803—1856)

stene fra Fru Heibergs Vogn og trak hende hjem fra Teatret. Det er Fru Heibergs Spil, der har faaet Eftertiden til at se et Mesterværk i *Dina*, som det er Fru Heibergs Spil, Holbergs *Den Vægelsindede* kan takke sin Anseelse for. I Virkeligheden taaler *Dina* ingen Sammenligning med Digterens bedste Arbejder, skønt Enkeltheder selvfølgelig — som 1ste Akt — ofte er meget vellykkede. Med Fru Heiberg er Stykkets bedste Poesi forsvundet, og det er aldrig rigtig lykkedes hendes Efterfølgere i Rollen at frembringe den paany.

Tragedien *Erik Glipping* (²⁵/₁ 1844) spillede 5 Gange. Hverken *Garrick i Frankrig*, *Gjenfærdet paa Herlufsholm* (som Oehlenschläger »vovede at regne til et af sine bedste«) eller *Den Rige og den Fattige* vilde Direktionen antage, og Oehlenschläger besluttede derfor bedrøvet ikke mere at skrive for Teatret. »Verden vil altid have noget nyt, og det er jo saa gammelt og forslidt, at Adam Oehlenschläger kan gjøre Skuespil og Vers.«

Det sidste Ord var dog ikke sagt endnu. Gennem



Georg Lindström phot.

Folkvar (Peter Jerndorff)

En Kriger (Holger Bruusgaard)
Yrsa (Ella Ungermann)

SCENE AF »YRSA« FRA OPFØRELSEN PAA DET KGL. TEATER 1917

Reigin: Tag din Kongekrans!
Yrsa: Jeg sætter den paa mine Fletninger!
Reigin: Nu alsted til Danmarks Rige!

H. P. Holst fik Collin at vide, at Oehlenschläger i Paris havde fuldendt et nordisk Heltespil *Landet fundet og forsvundet* (1845). Han henvendte sig da i Direktionens Navn til Digteren, og ^{17/5} 1846 opførtes det lille smukke Skuespil, hvoraf første Akt (under Titlen *De to Armringe*) flere Gange med Held er blevet fremdraget paany, sidste Gang ved Det kgl. Teaters Genforeningsforestillinger i Sønderjylland 1921.

Amleth, opført paa Oehlenschlägers 67 Aars Fødselsdag, blev en stor Sukces og gik 9 Gange, men er aldrig blevet genopført siden. Heiberg gjorde i sin strænge Censur vidtløftigt Rede for Stykkets dramatiske Forsyndelser, spaaede det kun en kort Levetid og forudsagde, at dets Opførelser kun vilde blive til Tidsspilde for Skuespillerne og Teatret. En Profeti, der i al Fald ikke helt slog til.

Derimod fik Oehlenschlägers sidste Tragedie, *Kjartan og Gudrun*, ikke rigtig Tag i Folk, skønt Michael Wiehe, Fru Heiberg og Md. Holst spillede Hovedrollerne. Og dog er dette Arbejde et af hans mærkeligste. Det viser — trods Gammelmandssvagheder og dramatisk Ubehændighed —, at hans Digterevne har været levende og mægtig til det sidste, og baade i Stof og Behandlingsmaade betyder det en Udvikling i hans Kunst, som i høj Grad er Beundring værd.

Den 20. Januar 1850 døde Oehlenschläger. Teatret fejrede hans Minde den 6. Februar med Opførelsen af *Hakon Jarl*, Hauchs Epilog og de Scener af *Sokrates*, han havde ladet forelæse i sin Dødsstund. Et rigt og stort Afsnit i dansk Teaterhistorie er afsluttet ved hans Død. —

III.

Næsten alle Det kgl. Teaters betydelige Skuespillere har prøvet deres Kræfter paa Oehlenschläger siden *Hakon Jarls* Førsteopførelse i 1808, men til tre er hans Navn særlig knyttet: Dr. Ryge, Nielsen og Fru Anna Nielsen.

Dr. Ryge er sikkert den mærkeligste og største Skuespiller, der har tilhørt den danske Skueplads. Da den dygtige og ansete Flensborg-Læge, der allerede som Student havde spillet ved Odense Teater, læste, at Teatret udsatte en Præmie, stor 1000 Rdl. for den, »der ikke som Begynder eller saakaldet Dilettant, men som uddannet Kunstner udfører to eller tre . . . af de saakaldte Helte- eller Første-Elskerroller« samt en lignende Præmie for »de værdige Fædre«, sejrede efter henved et Aars alvorlige Overvejelser Teaterlysten i ham, og trods Direktionens forskrækkede Advarsler fik han sat sin Debut som Palnatoke igennem den 22. April 1813.

Resultatet var aldeles overvældende, men Indtrykket var endnu mægtigere, da Ryge en Maaned senere spillede Hakon Jarl. Der var en vældig Stigning gennem Akterne, stadig opad fra det mægtige Sammenstød med Olaf til Højdepunktet i fjerde Akt, der havde en Naturkatastrofes Voldsomhed, og særlig gripende var derfor femte Akts Fremstilling af den brudte Kraft, Hakon hos Thora. Oehlenschläger maatte forbauset tilstaa, at han ikke havde troet sit Værk saa rigt paa malende Enkeltheder, som det nu viste sig at være.

Dermed var den Oehlenschlägerske Tragedies Stilling sikret, og Ryge skabte stadig nye og mærkelige Skikkelser i den: Stærkodder, Werner (*Lille Hyrdedreng*), Michelangelo i *Correggio* — en af hans største Ydelser, hvor den Oehlenschlägerske Hidsighed og det Oehlenschlägerske Lune i lige Grad kom til sin Ret — Abel, Eremiten i *Væringerne*, Sokrates osv. — *Det gigantiske* var Indtrykket af Ryges Spil, han var gigantisk baade som Tragiker og Komiker. Hans Temperament var vildt og voldsomt, men blodrigt og kraftigt, helt igennem sundt, hans Natur var en Herskers, der ingen Modsigelse taalte. »Kraft« — skrev Baggesen — »og netop knusende Heltekraft er det Charakteristiske hos denne Skuespiller, og hans eiendommelige Stil den store«. — Naar *Hakon Jarl* og *Palnatoke* allige-



Fru Holst (1811–1891)



H. C. Knudsen (1763–1816)



P. Foersom
(1777—1817)

vel kun gik saa forholdsvis faa Gange i Ryges Tid — i Reglen en eller to Opførelser i hver Sæson — saa skyldtes det udelukkende en mærkelig Uvilje hos ham selv til at spille disse Roller. Teatret var altid udsolgt, naar han endelig gjorde det, og Tilskuernes Begejstring stor. — Som Oehlen-schlæger først i Ryge fandt sin rette »Helt«, blev Nielsen den første, der udførte Elskerrollerne i hans Tragedier tilfredsstillende. De var i Begyndelsen blevet spillet af Foersom, der savnede den rette Bredde og Begejstring, og det fremkaldte derfor en hel Revolution i Folks Opfattelse, da *Nicolai Peter Nielsen*, tidligere Premierløjtnant i Artilleriet, debuterede som Axel den 12. September 1820. Nielsen forenede et smukt, udmærket Teaterydre, en pragtfuld fyldig og paa samme Tid blød Stemme med ridderligt Væsen, en fuldendt Naturlighed, hvis Patos aldrig slog over i Svulst, en aaben Begejstring og en mesterlig Versefremsigelse. »Uden at forurette hans Forgængere tør man vel med Bestemthed paastaa, at inden man havde seet hans Axel, anede man ikke, hvorledes en Elsker fra den nordiske Heltetid kunde tage sig ud paa Theatret, ei heller gjorde man sig nogen Idée om den Harmoni af Kraft og Ømhed, som han forstod at lægge i sit tragiske Spil« (Bournonville). Efter Ryges Død overtog han de ældre Roller — Hakon Jarl, Michelangelo etc. — og gjorde ogsaa her udmærket Fyldest, selv om han ikke helt naaede sin store Forgænger.

Hans Hustru, Fru *Anna Nielsen* (f. Brenøe, gift første Gang med Musikeren Wexschall), en af Teatrets mærkelig-

ste Kunstnerinder, var i sin Ungdom den ideale Fremstillerinde af de blide og ædle unge Kvinder hos Oehlen-schlæger, den blonde nordiske Ungpigetype. Allerede Maria Heger havde smukt gjort Fyldest her, men Fru Niensens Begavelse var rigere og dybere. Hun var ingen egentlig Skønhed, men havde et meget sjæfuldt Ansigt og en klar, velklingende Stemme, dertil — som hendes senere Mand — en fuldendt mesterlig Diktion. Naturofskab, Renhed og dyb Følelse gav hendes Spil dets Karakter. Ingen har med den Overbevisningens Magt



Scene af »Dina«
med Fru Heiberg som Dina

som hun spillet Valborg og Helga (*Stærkodder*), Maria i *Correggio* og Caroline i *Den lille Hyrdedreng*, Maria i *Væringerne*, Miss Harriet i *Torden-skjold*, og hun blev senere ikke mindre beundringsværdig i det ældre Rollefag — nævnes kan Bera i *Hagbarth* og *Signe* og Dronning Geruthe i *Amleth*.

IV.

Tilslidst et Par Ord om Oehlen-schlægers Tragedie fra 1850 ned til vor Tid. Halvtredserne var endnu en gylden Tid; Nielsen havde afløst Ryge, Holst og Michael Wiehe havde delt Niensens Repertoire mellem sig. Der var 8 Tragedier paa Repertoiret, deriblandt alle de betydeligste undtagen *Palnatoke*. Men 1856 døde Fru Nielsen og 1860 Nielsen, og Holst avancerede op til de store Karakterroller — uden dog at kunne maale sig med Nielsen, endsige Ryge.



Wilhelm Wiehe som Hakon Jarl

I Tredserne vendte endelig Oehlenschlägers sidste betydelige Fremstillinger, Wilhelm Wiehe, tilbage til Teatret, og saa længe han spillede, bevaredes den store Tradition endnu — han var den sidste værdige Fremsteller at Hakon Jarl, — men allerede 1879 maatte han, knækket af Sygdom, opgive sin Skuespillervirksomhed. I Sæsonerne 1873—74 (det gamle Teaters sidste) og 1874—75 (det nye Teaters første) opførtes der intet Skuespil af Oehlenschläger.

Det var betegnende for Firsernes Forkærlighed for det psykologiske Drama, at man valgte de tre Tragedier, som maatte staa den moderne Smag nærmest. *Kjartan og Gudrun* opførtes paa Hundredaarsdagen for Digterens Fødsel med Emil Poulsen, Frk. Dehn og Fru Eckardt i Hovedrollerne — ialt ti Gange. (Samlet Opførelsestal: 18). I Sæsonen 1882—83 bragtes *Yrsa* paa Scenen; I. P. E. Hartmann, der siden sin Ungdom havde sat Oehlenschlägerske Arbejder i Musik, skabte her sin sidste skønne nordiske Tonedigtning, og Spillet — Emil Poulsen som Helge, Fru Gjörling som Oluf, Fru Hennings som Yrsa — sikrede dette Mesterværk en betydelig kunstnerisk Sejr. Endelig genoptoges *Dina* 1886 med Fru Oda Nielsen i Hovedrollen.

Det følgende Tidsrum 1888—1899, hvor Realismen i Literaturen besejredes af Nyromantiken, gav ogsaa den Oehlenschlägerske Tragedie Vind i Sejlene. Den store Begivenhed var Pragtopførelsen af *Aladdin* i Sæsonen 1890—91, men iøvrigt var følgende Arbejder paa Spillelisten: *Dronning Margareta* (sidste Gang

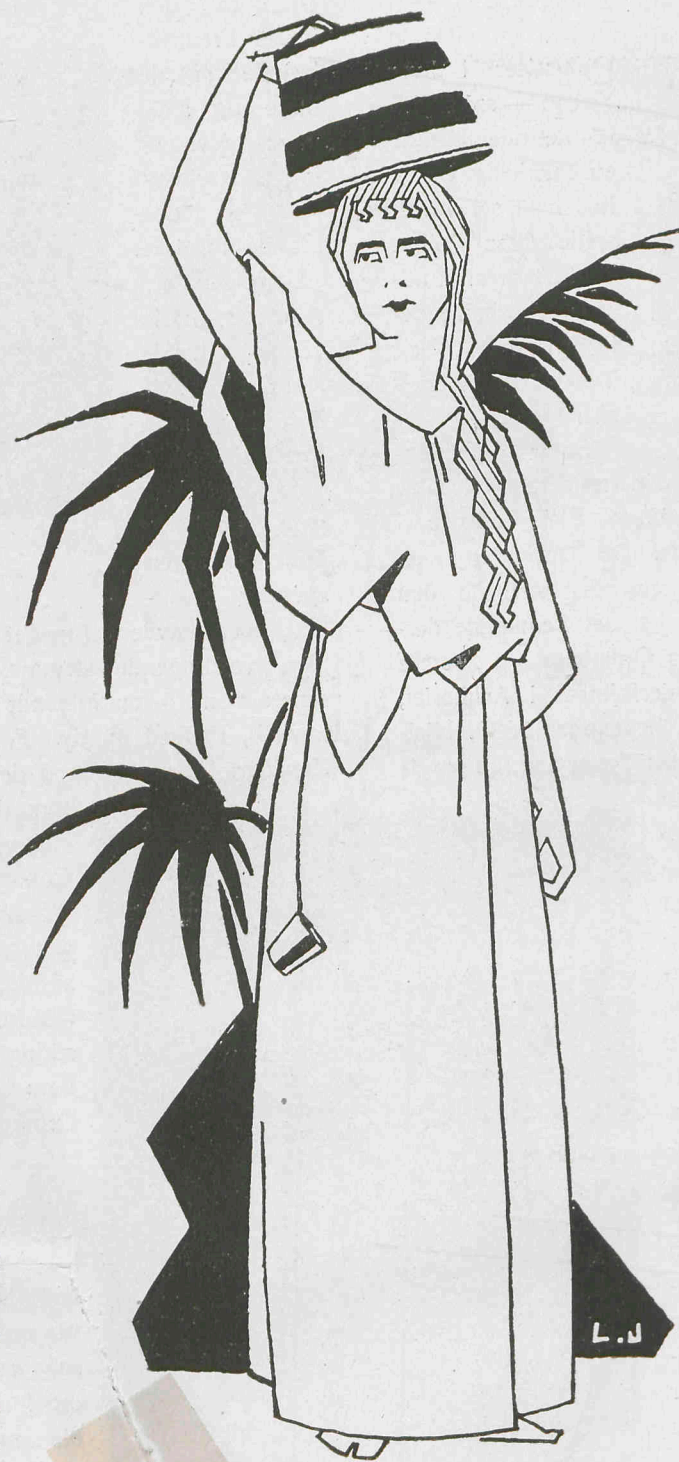
i Sæsonen 1894—95, samlet Opførelsestal 70), *Hagbarth og Signe* (1891—92; 54), *Erik og Abel*, *Væringerne* (1893—94; 46), *Yrsa*, *Den lille Hyrdedreng* (1895; 22), *De to Armringe*, *Correggio* (Akt 1—3), *Dina*, *Hakon Jarl* (1899—1900; 90) og *Palnatoke* (1899—1900; 37). — Det kunstneriske Udbytte stod dog ikke helt paa Højde med de store Anstrengelser.

Derefter synes Direktionen for en længere Aarrække at have tabt Modet helt; de følgende 7 Sæsoner opviser ialt kun 5 Opførelser — af 1-Akts-Tragedien *De to Armringe* (1904—05; 21). — I 1908 spilledes *Erik og Abel* nogle faa Gange (ialt opført 43 Gange), samme daarlige Held fulgte Aaret efter *Correggio*, der ikke havde været opført i sin Helhed siden 1872; Johannes Poulsens intelligente Spil kæmpede forgæves med Tilskuernes sløve Mangel paa Interesse (ialt opført 45 Gange). Mere Lykke gjorde det følgende Aar *Axel og Valborg*, og nu lykkedes det endelig at føre en Tragedie af Oehlenschläger op til den 100 Opførelse. Men det havde ogsaa taget 100 Aar! (ialt 105 Gange).

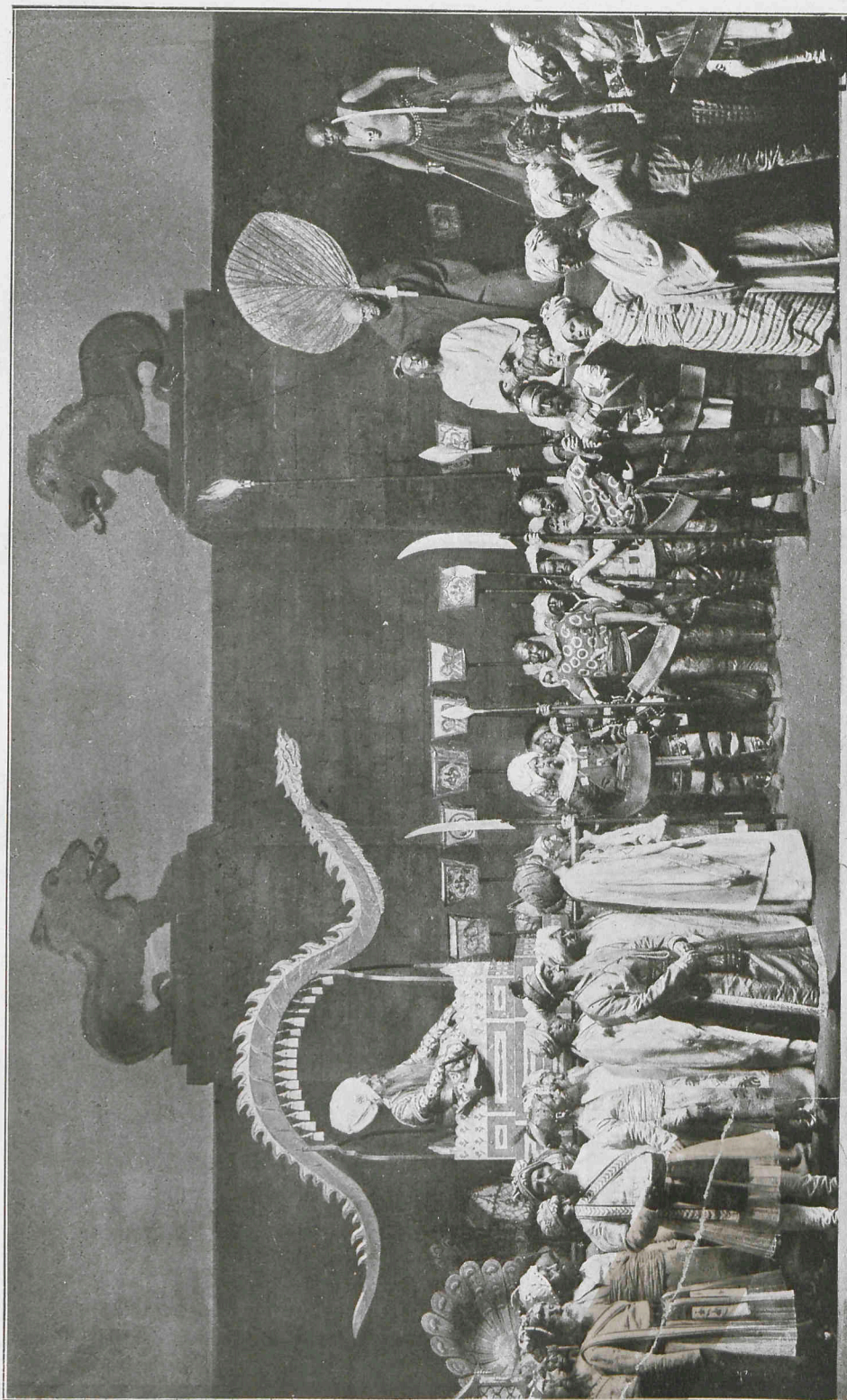
Atter en Pavse paa en Række Sæsoner. Men derefter gaar det Slag i Slag. Januar 1916 genopførtes *Dina* (ialt 55 Opf.), 1917 *Yrsa*, 1919 i Februar—

Marts *Aladdin* — et Non-plus-ultra af Pragt, der ganske kvalte Stykkets Poesi, og endelig i Efteraaret 1919 lykkedes det Johannes Poulsen at gyde nyt Liv i *Tordenskjold*, der ikke havde været opført, siden W. Wiehe spillede Hovedrollen i 1867. — — —

Har Oehlenschläger en Fremtid paa det kgl. Teater?



Betty Hennings som Yrsa
Tegnet, efter et gammelt Billede, af Lisbeth Juel



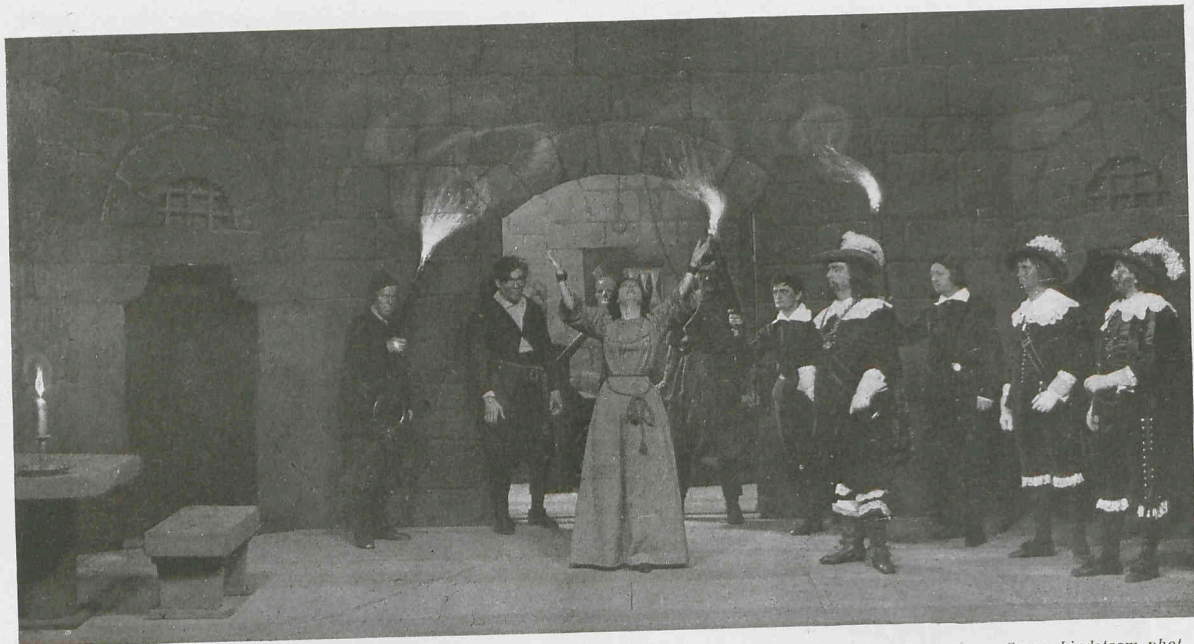
Sultan Soliman (Aage Fønss)

En Dervisch (Thorkild Roose)
Aladdin (Johs. Poulsen)

FRA OPFØRELSEN AF »ALADDIN« PAA DET KGL. TEATER 1918—19 — 2. AFDELING 6. BILLEDE (RETTETSTEDET)

Dervischen : Nu, saa vandre til din Glæde!
Profeten styrke dig i Dødens Stund!

Georg Lindstrom phot.



Georg Lindstrøm phot.

Dina: Jeg tilstaar, jeg har løjet Ulfeld fra.

Dina (Anna Bloch) Otho Krag (Axel Madsen)

FRA DET KGL. TEATERS OPFØRELSE AF »DINA« I 1916 — V AKT

Herpaa vil det sikkert være umuligt at svare, men man har jo Lov til at haabe. — Naar »Théâtre Français« opfører Corneille eller Racine, er der stuvende fuldt Hus og almindelig og ægte Begejstring; »Det kongelige Teater« spiller Oehlschlæger for en halvtom Sal, og Publikums Følelser er altid yderst beherskede.

Skulde denne saa ægte danske Digter da slet ingen Sangbund finde for sin rige Poesi, og har hans klare, letfattede Tragedie, der ikke kræver formeget Hovedbrud hos Tilskuere, hans Dignings almenmenneskelige Indhold slet intet Bud til det store Teaterfolk, der jo trods alt hungre efter den ægte Kunst og den store Kunst? —



Dr. J. C. Ryge (1780—1842)

Frelsen maa komme fra en ny og samvittighedsfuld Sceneinstruktion. Saavel *Dina* som *Yrsa* var trods gode Enkeltpræstationer fuldstændig stilløse Forestillinger. Og naar en Klassikerforestilling savner Stil — naar ikke Ensemblet fra den største til den mindste Rolle er afstemt til et harmonisk Hele, vel at mærke afstemt i Digterens og Værkets Aand og ikke bestemt af Instruktørens egne mere eller mindre barokke Paa-fund — naar der ikke kan bydes paa en nogenlunde autentisk Opførelse, kan man hverken forlange, at Skuespillerne skal spille den, eller at

vi Tilskuere skal overvære den. Hvem har Mod til at forny Oehlschlæger i Oehlschlægers Aand?

Det kgl. Teater 1801/1874

AF EDVARD BRANDES

Naturligvis er det en Indbildning, naar Mennesker tillægger Aarhundredskiftet en overordentlig Betydning i Stat og Samfund, selv i Aandsudvikling. Men det er nu engang Skik at regne med Skiftets Vægt, og Indbildningens Styrke paavirker Opfattelsen, saaledes at Virkeligheden synes at bekræfte Formodningen om, at sammen med det nye Aarhundrede opstaar der en brugelig Grænse mellem Nyt og Gammelt. Desuden naar man regner med saa langt et Tidsmaal som et Hundredeaar, bliver et Par Aar mer eller mindre af ringe Betydning og med et saadant Tillæg bliver Grænsen lettere kendelig. —

Hvis Forholdet er dette med store Ting, gælder desmere det samme om saadan forholdsvis ringe Ting som Teatret i København ved Aarskiftet 1800. Der skete naturligvis intet som helst. Det kgl. Teater stod som det eneste Teater i Hovedstaden, næsten i hele Riget, i hvert Fald som ene fast Scene. Naar man tænker tilbage, maa det undre, at Christiania var saa længe om at oprette sit eget norske Teater, især naar man tager

i Betragtning, hvor stærkt og opfindsomt og særpræget norsk Scene bygges op af store Forfattere og

udmærkede Kunstnere fra den Stund, da man i Norge vil have Foden paa egne Teaterbrædder. Dog, for hundrede Aar siden spilledes blot en Smule Privatkomedie til selsabelig Adspredelse for Danelsesinteresserede. Og her, ligesom overalt i Riget, var og forblev den danske Skueplads Teaterkunstens Hjemsted, udenfor hvilket der ikke gaves noget bemærkelsesværdigt. Særlig kongelig Bevilling fastslog ogsaa Gang efter Gang, at der ikke maatte tillades Teaterforestillinger andetsteds i København. Det-

te vilde synes end mere et forældet Standpunkt, hvis ikke den Tid lod sig erindre af de ikke ganske unge, hvor det kgl. Teater hævdede sin Eneret til alt alvorligt Skuespil, Opera og Ballet — overladende kun Operetten og Farcen til Privatteatrene. Der krævedes en alvorlig Kamp for at fravriste Teatret denne mærkelige Ret. Endnu den Dag i Dag, to hundrede Aar efter et dansk Teaters Oprettelse i København, forlanges der



Carl Winsløw (1796—1835)

en Bevilling for den, der vil drive et Teater i Hovedstaden, og endnu i 1910 vilde i Landstinget alle Konservative ikke fravige denne Ordning, som kun Danmark i den hele Verden kender. Saa stærkt staaar endnu det kgl. Teater.

Man kan da herfra slutte sig til, hvor indflydelsesrigt det stod omkring 1800 med Hensyn til alt, hvad Teaterkunst omfatter. Ingen faldt paa at ændre dets

et Tilbageskuets Spilleaar, ligesom iøvrigt *Dyveke* og *De Vonner og de Vanner* — saa blev hans Foretagende blot et Øvelses-Tillæg, en Uddannelseskole for det rette, Det kongelige Teater. Man tillod knap hans Elever at give offentlige Forestillinger, og skønt talentfulde regnedes de for intet, forinden de var optraadte regelret i tilfældigt fra de store Kunstnere erobrede Roller paa Statsteatret. Til dette strømmede i stadig



Det Indre af det kgl. Teater ca. 1830 (Efter Chr. Christensens Maleri).

Magtstilling; skønt Privatkomedien stadigt blomstrede som i det forrige Aarhundredes Slutning — man kan se det af de Spotte-Skuespil, der forfattedes imod den ved Tyvernes Slutning, for Eksempel *Den dramatiske Skrædder* (fra 1828) af C. N. Rosenkilde — saa tænkte dog ingen paa, at man kunde forvandle et saadant Foretagende til en offentlig Scene. Privatkomedien blev blot en Forskole, hvorfra unge Begavelser stræbte hen til Statsscenen. Og udmærkede Kræfter kom derfra. Da Rahbek, der i fyrretyve Aar havde deltaget med Begejstring i al Privatkomedie i København, endelig, allerede gammel og knyttet til Det kgl. Teater som Direktør, vilde have sin egen Scene, hvor han kunde opføre sin elskede Holberg, egne Oversættelser af sine Yndlingsstykker og sine fædrelandske Skuespil — af hvilke Det kgl. Teater burde opføre det bedste i denne Sæson, hvis den for Alvor skal blive

Bevægelse alle unge Mænd og Kvinder, som enten de selv eller andre tiltroede Teater-Begavelse; der var ingen Sæson uden adskillige og ofte lovende Begyndere. Da Repertoiret var saare rigt og talte langt flere nye og ældre Fremstillinger end nu til Dags, ikke alene af den Grund, at Stykkernes Held ikke gav saa mange Opførelser som nu — stort Tilløb kendtes dog godt — men fordi faa Gentagelser var Teatrets Skik, og Ledelsen altid var ivrig efter at tillokke Publikum med nye og ældre Ting, der kunde tænkes at behage. En dygtig Komediant fik derfor meget mere Arbejde end nu og ansaa den daglige Tjeneste for uundgaaelig. Orlov kendtes ikke — hvor og hvor til skulde vel ogsaa en Orlov benyttes?

Og hertil maa føjes, at der egentlig ikke gjordes nogen Forskel paa Skuespil og Opera, idet det stil- tiende Krav rettedes til enhver ved Teatret ansat, at

han eller hun skulde udføre deres Parti i Syngestykke eller Opera ligesaa vel som deres Rolle i Drama og Lystspil. De formaaede dette ogsaa alle. Denne Dobbeltsidighed hørte til Professionen. Da Rosing, Teatrets ypperste Tragiker, hvem kun Sygdom forhindrede fra at blive Oehlenschlägers første Hakon Jarl skulde tage Afsked med Publikum, der havde beundret ham med hans norske Maal i saamange alvorlige og lidenskabelige Roller, skete dette i et fransk Syngestykke, hvis Tekst var af en ringe Forfatter i Bearbejdelse ved N. T. Bruun, og hvis Musik skyldtes en af Tidens ringere Komponister, Daleyrac. Teatrets største Skuespiller i første Fjerdedel af Aarhundredet, Frydendahl, som paa Grund af Rosings Sygdom maatte overtage Hakon Jarl, ansaas for lige ypperlig, hvad enten han sang eller talte, og udførte en Række store Partier i Operaer, ogsaa de grovt komiske. Man forbinder nu med Dr. Ryges Navn kun

Mindet om den, der blev den myndigste Fremstiller af de Oehlenschlägerske Helteskikkelser, Palnatoke, Stærkodder, Michel Angelo, Hugo von Rheinberg, dog Ryge var ligesaa ivrig for at anvende sin stærke Stemme i Sang som i Tale, og han fremførte med stor Glæde hos Oehlenschläger den forædte Tykvom Saft i *Elskovsdrikken* og sang hans Vise med godt Humør. *Gamle Rosenkilde* — som han senere kaldtes — søgte først at bane sig Vej som Tenorelsker. Naar senere hen Schram optraadte i Skuespillet og der

skabte enkelte fortrinlige Skikkelser, var hans Dobbeltsidighed netop den gode Overlevering, som nu er tabt, thi ingen af den nuværende Operas Dygtigheder magter en betydningsfuld Rolle i Skuespillet, og det omvendte Forhold er ligesaa sjældent. For hin Tids

Teater var da Samdriften af de to Kunstarter en overmaade rimelig Sag, thi Personalets Duelighed tillod at besætte fortræffeligt enhver Rolle i hvad Stykke Teatret end valgte. Nu, hvor Afgrænsningen mellem Skuespil og Opera er saa skarp, synes det naturligt, at hver Kunststart har sin Scene og sit Personale.

Altsaa som eneste Teater, stadigt besøgt af alle, Storfolk og Smaafolk, altid elsket for dets ypperlige Kunstnere og smukke Dammers Skyld, haardt bedømt for sit Stykkevalg, med en frejdig og livlig Tilskuerkreds, der uden Naade hysede og peb men ogsaa begejstredes, sjælden Genstand for virkelig Kritik, hvor dog Baggesens vittige Anmeldelser danner den



Johanne Luise Heiberg (1812–1890).

straalende Undtagelse, altid Byens brændende Omtaleemne, forgudet og hadet, ringeagtet og højt værdsat, bestandig levende, levende i Kunst og Gøgl i stadigt skiftende Forestillinger, i Spil og i Sang og i Dans — Københavns eneste Kunsthjem og dets bedste Adspredelse, allerede med en stor Overlevering bag sig, med alle Nationens store Navne — Holberg, Ewald, Wessel, P. A. Heiberg — knyttede til sig, beskyttet af Kronen, velset af Hoffet, rummende i Sagn og Virkelighed mangt et Eventyr bag dets Mure, tindrende

for alle Unge af en Glans som de Store, Skuespilere og Kunstnerinder havde kastet over den graa Ensformighed i den ellers farveløse By, saaledes som et straalende og hemmelighedsfuldt Elverslot skyder Teatret sig frem ved det nittende Aarhundredes Begyndelse; skønt en fast Indretning, dog bevarende det brogede Gøgler-skrud, uden hvilket aldrig et ret Teater trives: Embedsmanderiet kvæler Kunsten, naar det synes at opretholde den.

Dog naturligvis Embedsmænd skal til: Chefer og Direktører og Kommitterede og Administratører og Instruktører og hvad de ellers kan benævnes; Det kgl. Teater kendte alle dem, som bænker og bunker sig sammen for at danne Teaterbestyrelse.

Den Overtro eller den Overlevering bestod for mer end hundrede Aarsiden ligesom nu, at i Spidsen for Det kgl. Teater — som jo var saa meget af et Hofteater — *maatte* der staa en Adels-

mand, en Hofmand, høj Embedsmand, hvad enten han saa forstod sig paa og interesserede sig for Teaterkunst eller ikke. Almindeligvis forstod den fornemme Mand sig aldeles ikke paa, hvad der underlagdes ham; undertiden erkendte han dette selv og bortfjærkede sig beskedent; hyppigt fandt han Stillingen underholdende og blev siddende indtil Fejlgrebene blev saa pudsige, at han maatte tages væk; til Tider hændte det, at Chefen var velvillig og forstandig, saaledes som den bekendte Warnstedt havde været i Slutningen af det attende Aarhundrede. Dog, enten det gik godt eller galt, Systemet, der var laant fra Smaahofferne i Tyskland — hvorfra saa megen anden dansk Skik skriver sig — fortsattes uforandret i mer end halvandet Aarhundrede.

Altsaa en Række af forskellige Ledere kendte Det kgl. Teater i forrige Aarhundredes første Trefjerdedele. Undertiden var der tre til fire Stykker paa én Gang, uden at nogen kunde angive hvorledes de mellem sig fordelte Forretningerne. — Ordet benyttes ud fra den nok fejle Forudsætning, at der virkelig gaves videre

Forretning for disse mange Mænd, idet Teatret gik eller stolprede frem i den engang uddybede Skure under et sjældent anspændt og aldrig helt slapt, altid gemytligt Virke af alle de mange, som et saadant stort Teaterforetagende rummer, hvor hver enkelt ønsker klædelig Gerning for sig selv med muligt rigeligst Indtægt og muligt størst Ære. Hvor saa mange færdes paa en Gang ensartet og modsat interesserede, kommer der altid noget mærkbart, undertiden glansfuldt ud deraf. Dog en Hersker fandtes aldrig imellem de talrige Ledere; kun én Gang sattes i tre-



Julie Sødring, f. Rosenkilde (1823—1894)

kvart Aarhundrede i Spidsen for Teatret en Mand, der kunde være blevet af gennemgribende Betydning for Teaterkunsten, nemlig Johan Ludvig Heiberg; men hans Fremfærd var svækket, da hans Tid kom, og han blev Tilbagegangens, ikke Fremskridtets Leder. Og blandt de andre finder man vel literære Navne som Baggesen (et Par Aar), Rahbek og Molbech; men ingen af dem betød en Vilje eller blot en Bestræbelse hen imod en Kunstopfattelse, en Teaterudvikling af særegen Art. Underligt er det at tænke sig, at den vredladne og halsstarrige og for Kunstforstand ganske blottede Professor Christian Molbech beklædte en Stilling, om hvis Praksis han intet Begreb havde og naturligvis uden at udrette noget som helst. Af fine Navne finder man som Chefer: Hofmarskal Hauch, Generalmajor Wal-

tersdorff, Dronningens Kammerherre, Grev Holstein, Hofmarskal Levetzau, Geheimekonferensraad Tillisch, — alle Ekscellencer, og alle uden Begreb om Teater og Literatur, saaledes som Skikken og Hoffet fordrede; som Meddirektører: Oberstløjtnant Sames, Notarius Olsen, Ordenskapitlets Chef Manthey, Kommitteret i Rentekammeret Kirstein, der var Direktør i syv Aar uden at noget Menneske aner, hvad han — historisk set — tog sig til i disse mange Aar; endvidere Kabinetssekretær Adler og naturligvis Finansdeputeret, Etatsraad Jonas Collin i fjorten Aar, der til sine mange andre Hverv ogsaa føjede dette at være med til at styre det kongelige Teater, uden at Overleveringen gaar ud paa synderligt mere om ham, end at han uddelte Statens Penge med en behagelig Skønsomhed til Forfattere og Kunstnere. Teatret styrede sig selv indenfra, nedefra; det er meget betegnende, at man i mangfoldige Aar tillagde Teaterbudet Walsøe en ikke ringe Magt, baade med

Hensyn til det løbende Stykkevalg, til de enkelte Forestillinger og til Personalets Sysselsættelse. Selv om Overdrivelse ikke mangler, saa betød han *noget* — altsaa for meget. Men i Virkeligheden var Teaterledelsen blot det Sted, hvor alle Enkeltviljer — Skuespillernes, Sangernes, Damernes, Forfatternes, Embedsmændenes — Hoffets og Publikums (Teaterkritikens) Krav løb sammen, og hvor man da bestræbte sig for at forstaa alt dette, og almindeligvis uden Held, hvordan Fordelingen end skete, at samle alle Enkeltviljer i en tilsyneladende uafhængig Styrervilje. Muligvis var denne Ordning eller Ikke-Ordning den bedste, der kunde naas, naar ikke den ene Hersker-Dygtighed dukkede op og anerkendtes; i hvert Fald var denne Driftsform efterhaanden historisk og anerkendtes som nødvendig, hvorfor den ogsaa fortsattes op til den

nyeste Tid ikke væsensforskellig fra den Gang. — Teatrets Trup gik ind i det nittende Aarhundrede med Præg af det forrige Tidsafsnits Gøglerfærd over sig. Komedianterne medregnedes ikke til det gode Selskab i København, selv om Forbindelse begyndtes med borgelige Krese, der besad et kunstnerisk Anstrøg. Rahbek, Professor ved Universitetet, var en ægte

Borger, endog lidt for borgerlig til sit Digterkald; han slog Bro mellem Selskabet og Teatret, ivrig derfor, fordi han stillede dette saa højt imellem Dagens Aandsrørelser. Man ser det samme Forhold, f. Eks. i Paris, hvor først næsten Hundrede Aar senere franske Kritikere opfatter Scenens Dyrkere som alvorlige Kunstnere, og ikke som Gøglere og Glædens Præstinder; de store Skuespillere af stræng Holdning som Talma, Samson og Got og flere, og de største Skuespillerinder — trodshøjest uborgeligt Liv — som Rachel og Réjane og Sarah Bernhardt, der hyppigt gjorde deres Hjerte til en Røver-



Wilh. Holst (1807—1898)

kule, bidrog dertil ligesom herhjemme noget tidligere Fru Heiberg, der levede i den strængeste Selskabsmoral trods den erotiske Temperatur paa Teatret. I Frankrig skete det endelig sent i Aarhundredet, at en virkende Skuespiller modtager den offentlige Udmærkelse, Æreslegionens Kors. Herhjemme sattes saadant igennem af Heiberg efter 1850. Dog ved Aarhundredskiftet syntes sli Udmærkelse alle, vel ogsaa Skuespillerne utænkelig. De forblev endnu Gøglere, Vinhus-Gæster, der drak paa deres Bekostning, hvem de morede med Teaterkrøniker og uøviske Historier. Hvis de ikke levede som Gøglere, blev de sære og menneskesky. De kunde ikke finde en Mellemtilværelse mellem Vildskab og Bitterhed, og hvad Damerne angik, saa skal man ikke sige noget ufordelagtigt om disse skønne, selv naar de hviler i deres Grav. Dog ogsaa disse følte sig udenfor det borger-

lige Selskab mere end Mændene, og de levede derefter, saa meget aabenlyser som alle gik ud fra, at det var Leveskik og Teatersæd. Den store Skuespiller Frydendahls Hustru, Sangerinde af høj Rang, havde som alle vidste været Eickstedts Elskerinde, og nød derfor ikke ringere Anseelse. Og andre Navne og Eventyr kunde nævnes; alt kan siges i dette, at der næredes ikke den Gang den faste Tillid til Teaterdamernes *Dyd* som nu til Dags, tværtimod. Naturligvis gaves der Undtagelser og mange. Ægteparret Rosings Husliv pristest som mønsterværdigt, endda der af nu kendte Vidnesbyrd ikke kan herske Tvivl om, at den skønne, af alle Digttere beundrede Fru Rosing viste sig ligesaa svag overfor den rødhaarede og lidet forførende Rahbeks næsegruse Tilbedelse som Fru Victor Hugo, Geniets smukke og stolte og fromme Hustru, overfor den grimme Sainte-Beuve. Elskoven har sin egen Synsvinkel, og Victor Hugo, selv troløs, maatte tilgive eller lade uforstaaende, ligesom Rosing, den pragtfulde Helt fortsatte sit følsomme Dusbroderskab med den for ham ogsaasværmende Rahbek. Dog med ham, med Oehlenschläger, hvis Svoger Heger lige-

som han selv blev Skuespiller, senere med Dr. Ryge, der som anset Læge og Søn af en høj Embedsmand gik til Teatret, med den melankolske og syge Foersom, Shakespeares Oversætter, og senere naturligvis med Fru Heiberg, indlededes den nye Tid, hvor Gøglersfærd blev Embedsgerning.

Saaledes var det imidlertid ikke ved det Lag 1800. Men Teatret besad en fortrinlig Trup, hvor intet Fag manglede en talentfuld Dyrker, ja hvor ofte sund Væddestrød kunde opstaa mellem ypperlige Komedianter, og den samme Rolle — hvad ikke nu er Tilfældet — tildeles to, tre Kunstnere, der hver for sig kunde give den Særpræg og Liv. Mest dette i den komiske Art. Der kunde omkring 1820 paa éngang Frydendahl, Lindgreen, Ryge og den da unge senere kaldte Gamle Rosenkilde gennemføre ganske forskelligt men med

samme Glans en Holbergsk Figur eller en Karikatur i et Kotzebuesk Stykke.

Det alvorlige Fag fandt forholdsvis faa Dyrkere, ogsaa fordi Teatret dyrkede det mindre. Schillers Værker opførtes ikke endnu; Goethes endnu mindre, Shakespeares i Begyndelsen slet ikke og Oehlenschläger kom ikke til før lidt ind i Aarhundredet. Dog

man havde Rosing, der var en ildfuld og paa sig selv troende Elsker og Helt, Fremstiller af Ewalds hastemte men følsomt bevægede Sagnskikkelser. Om ægte altid, maa staa hen; hvem kan fastslaa dette efter blot trykte Vidnesbyrd fra en Tid, hvor ingen virkelig Teaterbedømmelse gaves. Man tør heller ikke tage Overskous Skøn, Ros eller Dadel for gode Varer, i sit store slet men med Begøjstring skrevne Værk, nu uundværligt, skønt opfyldt af ligegyldigt Teatervrøvl og næsten altid enfoldigt, hvor det gælder literær eller kunstnerisk Opfattelse, er han ensidig og partisk, og hvad værre er, ude af Stand til at skelne mellem væsentligt og uvæsentligt og med en ikke uforstaaelig Forkærlighed for Middelmaadighederne. Selv blev han jo som Skuespiller aldrig andet end



Thomas Overskou (1798—1873).

middelmaadig og end ikke en god Iscenesætter, skønt der for halvfjerds Aar tilbage stilledes meget smaa Krav til dennes Virksomhed og næppe forlangtes mere end en Anvisning af Stedet for Kommen til og Afgang fra Scenen. Alle hans Domme maa behandles med Varsomhed og underkastes en Prøvelse, hvis en saadan er mulig. Der, hvor man kan efterprøve hans Dom, viser denne sig hyppigt ganske falsk. Man læse til Eksempel hans Omtale af to Skuespillere som Kragh og Schneider, der begge var ganske blottede for Talent, knap anvendelige som *Brugbarheder*. Alligevel priser Overskou udførligt deres Begavelse. Den ene snøvele latterligt, den anden drev Ordene stakaandet frem, ingen af dem skabte nogensinde en levende Skikkelse i en Digtters Værk. Og end mindre kan man fæste Lid til P. Hansens Teaterhistorie, der

blot er en frejdig Omskrivning af Overskous Værk, uden noget Forsøg paa eget Arbejde, paa selvstændig Undersøgelse eller Bedømmelse.

Utvivlsomt var Rosing herligt udrustet af Naturen, stærk og bevæget paa Scenen. Dog af hans Reper-toires forfærdeligt svulstige Roller, af den Beskyldning, der rejstes mod ham for Skaberi, af Tonen i hans Breve og i de af ham anførte Udbrud kan man maa-ske nok slutte, at noget affekteret lød hans Føl-somhed for nøgterne Øren. Tiden var imidler-tid sentimental. Ved Siden af ham optraadte to rigtige Komedianter. Schwarz, hvis Glansvirke falder i det attende Aarhundrede, tilhørte den Aktør-Grup-pe, hvem Smidighed sid-der i Tale, Lemmer, Be-vægelse, lige beredt til enhver Rolle, en Henrik-Type, der kan paatage sig enhver Forvandling, uforfærdet, munter, in-trigant og trods Letsin-dighed dog hæderlig, og-saa egnet til i de senere Livsaar at forvandle sig til den værdigste Fader, den anseligste Borger-mand. Han formaaede da at figurere som fin og ædel Gammelherre, end-og til nogenledes at gen-nemføre Oehlenschlägers Palnatoke, skønt den-nes noget kedsommelige

Heltebravhed fordrede en Kæmpe-Statur og Kæmpe-Tro og ikke en aldersstegen og nu værdig Figaro. Ogsaa Frydendahl, som var en smuk og elegant Aktør med rig Forvandlingsevne, lod sig an-vende til de fine Værdighedsroller, endog til Ha-kon Jarl. Dog snart mødte den rette Oehlenschlä-gerske Fortolker med Dr. Ryge, der 31 Aar gammel, ligesom Høedt senere hen, sprang fra et roligt Bor-germandsliv op paa Scenen, til hvilken han fra tid-lig Ungdom følte sig dragen, og sejrede straks. Hans Væsen var Myndighed, som han kunde udvikle til tragisk Højhed og forringe til kolossal Dumladenhed. I en Menneskealder optraadte han i alle store Roller, pligtivrig og paapasselig, langt borte fra Gøgler-Typen, udøvende sit *Kald* med en barsk Tro paa dets Be-tydning, hidsig og halstarrig — men af uangribelig

Hæderlighed. Snart kom ved Siden af ham N. P. Niel-sen, en sund og frejdig Artilleriløjtnant, der efter-haanden som han rykkede op i Alderen overtog Ryges alvorlige Roller, blev Hakon Jarl og Macbeth, men udviklede sig ikke til nogen førsterangs Skuespiller — smaat forfængelig, glad ved sit kønne Ydre, med et lidt opstyltet Komediantvæsen, som Heiberg spot-tede saa ubarmhjertigt i *Et Liv efter Døden*: alle vidste, at Nielsen var Forbilledet for Skuespilleren i fjerde

Akt. Imidlertid var Nielsen baade ægte og betydelig, hvis han sammenstilledes med Wilhelm Holst, der en Tid lang fik tildelt de alvorlige og de mun-tre *Første-Elskere* og al-tid var fersk og hyppigt fad, overmaade smuk og elskværdig og af en vis Dannelse — han skrev nette Skuespil — men uden indre Glød, og al-drig gribende Tilskuernes Sind (Af Overskous Ud-talelser vil man faa det modsatte, men fejlagtige, Indtryk). Her kan nævnes, at hans Hustru, den nor-diskblonde Skønhed, gan-ske var af samme Art som han: uden Lidenskab og uden andre fængslende Egenskaber end det smuk-ke Ydre. Da Fru Heiberg vandt Herredømme over alle Kvinderoller, som hun ønskede, benyttedes Fru



H. C. Knudsen

Holst's udtryksløse Blondhed til smigrende Bag-grund for Fru Heibergs Glans: Turkisen imod Bril-lanten; for at nævne et udtømmende Eksempel: naar Fru Heiberg i *Svend Dyrings Hus* ikke und-slog sig for at fremstille den usympatiske, elskovs-syge og ondsindede Ragnhild — skønt Fru Heiberg ellers kun anerkendte Kærlighedens Magt i den an-stændige Forlovelses- og Ægteskabsform — saa maatte Fru Holst skride frem som en saa kedelig og gaaset Regisse, at Tilskuerne langt maatte foretrække den dæmoniske Synderinde, hvem Hertz dog lader sone Elskovsbrynden ved Selvmord, fremfor den vordende Kyllingemoder. Iøvrigt forespejler de to Skikkelser de to Kvinder: Brynhild og Gudrun, der i Drama og Opera bestandigt gaar igen i alskens Forvandling, endog i Lystspillet som den alvorlige og muntre Elsker-

inde eller den kokette Frue og den uskyldige Ungpige. I det komiske Fag fandtes der betydelige Talenter i hele dette Tidsafsnit. Adskillige magtede baade Alvor og Spøg, som Frydendahl og Ryge. Fra det 18. Aarhundrede kom den tørre og knarvorne Gjelstrup, med et bidsk og bevidst Lune; den bredt svulmende Knudsen, lidt i Folkekomediens Stil, ogsaa som Fædrelandsven efter 1801 og 1807; den ypperlige Lindgreen med det tro-skyldige Humør, der begejstrede Holbergelskere, skyende Overdrivelse, arbejdende som en Bi og stræng i Tugt baade mod sig selv og sine Lær-linge. Den berømteste af disse blev Phister, der langt overtraf Læreren ved Omfanget af sin Evne; han magtede enhver Rolle, der havde mindste komisk Anstrøg: enhver Alder og Stand i enhver Digtning; han blev i halvhundred Aar Teatrets usvigelige Støtte, ikke blid af Karakter, hverken lidenskabsløs eller ufarlig, blodigt vittig og ugribelig i den Smidighed, der paa Scenen tillod ham ethvert Mæleskifte og enhver Maskering. Oprindeligt saare uborgerlig anlagt gled han ogsaa ind i den Fornemhed, der efterhaanden prægede Teatret.

Ved Siden af ham stod C. N. Rosenkilde, gamle Rosenkilde, ham stik modsat; umaadeligt elskværdig, baade paa Scenen og i Livet, hyggeligt smaakomisk, næsten ubevidst pudsig, fuld af barokke Indfald — et Hjertemenneske, medens Phister som Skuespiller virkede ved sin Forstand, og hvor han trængte ind i det rørende blev uægte. Rosenkilde en Dickens-Figur, og Phister en Scapin-Skikkelse. Overmaade yndet var ogsaa Bulderbassen Foersom, der ikke maa forveksles med den allerede nævnte Foersom, Shakespeare Oversætteren, der døde ung i Græmsel over sine ved Sygdom fejlslagne Forhaabninger; han stod ved sin Sjælsdannelse og sin Sørgmodighed som en Undtagelse iblandt Komediant-sværmens Munterhed — yderst indtagende af Aand og Evne. Navnefællen var Komiker i en Stil, som, efter

Samlevendes Opfattelse, havde nogen Lighed med den ældre Mantzius' højroastede Manér, mere umiddelbart lattervækkende, men ikke saa godt et Hoved. Foersom vovede sig ikke med Held udenfor Lystspillet. Til dette kan regnes de to Skuespillere, der afløste hinanden som munter Elsker: Stage og Hultmann. Den første besad det videst rækkende Talent; skønt smuk og elegant, ret en Damernes Ven, med den sikreste

Fremtræden gik han med Lethed ind i Roller, der krævede snurrig Komik. Hultmann formaaede intet saadant og stod lang Tid i Skygge, indtil han erobrede sig det lille Omraade, hvor ingen i hans Levetid kom ham nær, og hvortil man efter hans Død heller ikke har fundet nogen Erstatte. Han blev paa Scenen den Hostrupske Student — skønt han hverken havde taget Studenter- eller nogen anden Eksamen, men var en smuk og glad Malersvend med en god Stemme, da han gik til Teatret. Han var ganske uforlignelig i Ungdom, Ynde, Skælmskhed, Naturlighed, og det blev hans store Ære, at han i *Genboerne* stod paa Højde med den fortrinlige Kunstnerstab, der omgav ham; Rosenkilde



Ludvig Phister (1807—1896)

(den gamle og Sønnen Adolf) som Kobbersmeden, Mantzius som Løjtnanten, Phister, vidunderlig som Ahasverus, Fru Sødring, den ægte Skikkeligheds Madam; skønt de alle overgik ham i Talentets Omfang, saa næsten overstraaede han dem og blev deres Midtpunkt. Dog højere kom han aldrig end til denne Fremstilling af sund og glad Ungdom.

Her nævntes altsaa den ældre Mantzius og blandt Skuespillerne kunde andre anføres, hvis Navne fortjente at mindes, hvis Pladsen tillod alle Dygtiges Medtagelse. Kun to Store skal derfor blot endnu omtales.

Den første er Michael Wiehe, den største af alle, den uforglemmelige for dem, der saa ham, den eneste som ingen i Udland naaede i Højhed og Sjælfuldhed,

og hvis Lige næppe nogensinde vil opstaa, fordi han blev Udtrykket for en Dybde af fin og aandig Følelse, saaledes som kun hin Tids Digtning, der da tindrede med Stjerneglans ved Oehlenschläger Kierkegaard Paludan-Müller, kunde fremtrylle den for en begejstret Kunstners, en drømmende Seers indre Øje. Michael Wiehe var kun Skuespiller, altsaa anden Haands Kunstner, arbejdende med et alt forarbejdet Stof, en Fortolker og Forvandler, ikke en Ny-Skaber. Dog af sit rige og rene Indre, fri for ethvert ukunstnerisk Hensyn, uden Forfængelighed, ligegyldig for Bifaldet, hævet over ethvert Koketteri med sin skønne Mandighed, frygtløs overfor den enkelte Mægtige som overfor Mængden, drømmende, tænkende, skuende ind i en Verden, der skabtes for ham gennem den ædleste Digtning, Goethes og Shakespeares Poesi, stod han som et Modsigelsens Tegn paa det trods alt filistrøse og snobbete Teater med dets fade Vaudeviller og franske Fabriklystspil. Skuespiller — dog han spillede ikke for det Galleripublikum, som i Virkeligheden alt Publikum bliver som Helhed; Skuespiller — dog ikke stillende sig til Skue, fordi han øvede sin Kunst for sig selv, forat den kunde blive ydre Form for hans særbestemte Aandighed. Hvad der gaves ham at fremstille, var ham hyppigt uværdigt. Han var i en Snes Aar Teatrets *Første-Elsker*, som det hedder, og maatte som saadan gøre den af ham krævede Tjeneste. Dog saasart en Draabe Poesi funkledede i Strømmen og selv hvor den ikke kunde ses af andre end ham, gød han dens Skær over de tomme Ord og de hverdaglige Floskler, hævende dem op til sin egen Sjæls Tinde. Han mer end nogen anden aabnede saaledes for de lidet seende, der benævnes *Tilskuere*, Indblik i en Trylleverden, der langt fra Døgnets Virkelighed gav det unge Sind, den jævne Borger, den godlidende Københavnerinde en Tro paa Livets rige Skønhed, naar Dagens Oplevelse kun talte om dets Graahed. Han blev saaledes en Befrier og en Velgører, stærkere end selv Digteren hvis Værk han fremstillede, fordi han legemliggjorde Tanken og Følelsen for en Kres, der maaske uden ham aldrig kunde trængt ind i det ukendte, det forjættede Land.



Kristian Mantzius (1819—1879)

Dog Tiden var æstetisk, og København levede et idyllisk Liv, hvor Digtning og Teater mentes at have en Førsterangsstilling overfor saadant som Politik, der besørgedes af Regeringen, og Samfundsspørgsmaal, hvis Omvæltningskraft man ikke anerkendte. Teatret holdtes altid fri for enhver Oprørskhed. Den Tid var endnu ikke fjern, da Det kgl. Teaters Bestyrelse ikke havde villet opføre Shakespeares *Julius Cæsar*, fordi det skildrede et Herredømmes Fald — ligesom man ikke vilde indlade sig med Mozarts *Don Juan*, da Kommandantens Genfærd kunde styrke Overtro, og Skikkelsen derfor fordredes ændret til at være en formummet Ven, der vilde skræmme Don Juan. Freden omgav Byen og dens Midtpunkt Teatret. Michael Wiehe døde ung, nogle og fyrretyve Aar gammel, og lærte ikke at kende den nye danske og norske Digtning, som opstod efter 1864, og som han, der i sine sidste Leveaar kun ønskede at udføre betydningsfulde Karakterroller, vilde have forstået, fordi ogsaa han længtes bort fra Drømmeverdenen til Fremstilling af Livets bitre Strid.

Den anden, der endnu skal nævnes, er hans trofaste Ven Høedt. Som Ynglinge og Mænd fulgtes de ad i jævnbyrdig Forstaaelse, begge i samme Tro til den Kunsts Over-Vidunderlighed, som de dyrkede. Medens Wiehe fra en forlegen Lærling, uden Herredømme over sin Tale og sin Holdning, langsomt banede sig Vej til den fuldkomne Sikkerhed — den der overhovedet ikke behøver at bekymre sig om det Ydre — optraadte Høedt som færdig Kunstner, da han i 1851 udførte Hamlets Rolle, og han naaede aldrig højere end ved sin Første-Optræden. Han tilhørte helt i sit Aandstrin sin Tid, var Æstetiker, greben af Kierkegaardske Idéer, med alle Tanker kredsende om det Teater, som jo ogsaa bestandig sysselsatte Søren Kierkegaard, hvad enten han benyttede *Don Juan*-Opførelsen, som han saa den her, til Udfoldelsen af sin pragtfuldeste Sprogkunst eller han fortabte sig i langstrakte, lidt snurrige Betragtninger over en saadan Smaating som Scribes *Den første Kærlighed* med begejstret og fortrinlig Skildring af Det kgl. Teaters Fremstilling. Høedt kom selvstændig og selv-

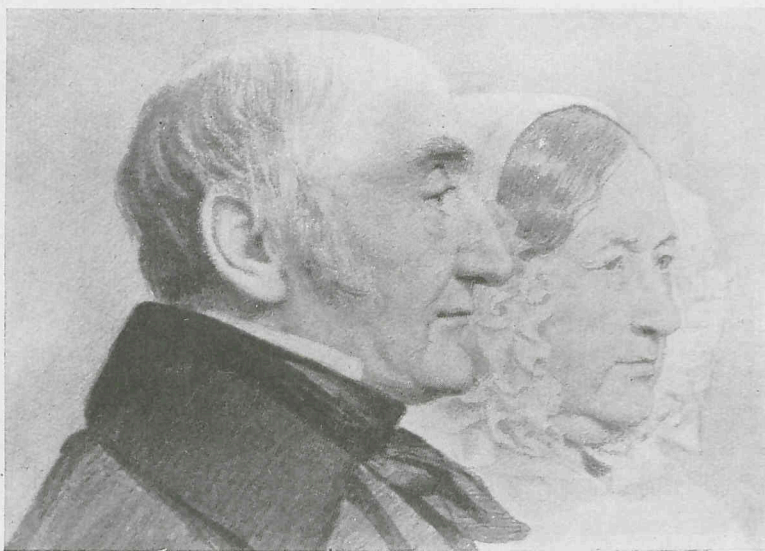
sikker til Teatret, hvor just J. L. Heiberg herskede sammen med sin Frue, betragtedes af disse, der ikke vilde se hans egenartede Talent, som en Kætter og Oprører, endog som en Ungdomsforfører, da han en kort Stund i den berømmelige Hofteatersæson, som senere skal nævnes, drog Wiehe ind med i et Oprør mod den Heibergske Gudevælde. Høedt virkede kun nogle faa Aar som Skuespiller ved Det kgl. Teater. Men hvor kort hans Virke end blev, saa fik det megen Betydning, fordi han krævede en mindre virkelighedsfjern Fremstilling i det alvorlige Skuespil end svunden Tids Skik tillod, og fordi han selv og Michael Wiehe efterviste dens Brug og Styrke. Og paa samme Vis fremdrev han som Iscenesætter et raskere Replikskifte ogsaa i Lystspillet, en Benyttelse af alle den daglige Tales skiftende Betoninger til Frembringelse af overbevisende og overraskende Virkninger. Endelig blev han en fremragende Lærer ved Teatret, den eneste, hvis Elever viste sig talentfulde, idet de byggede deres Ger-

ning paa hans Undervisning. — Af de udmærkede Skuespillerinder der optraadte i dette Tidsafsnit skal her kun nævnes faa. Man bør bemærke, at Det kgl. Teater i en udpræget Grad altid har været Mændenes og ikke Kvindernes Teater, Digterne, de danske og de norske har skrevet langt mere deres Skuespil for de mandlige end for de kvindelige Fremstillere. Selvfølgelig er det i vor hjemlige Digtning Kvinden, om hvilket Skuespillet hyppigt drejer sig. Men for Eksempel ikke hos Holberg: Naar *Den Vægelsindede* og en enkelt Pernille-Rolle undtages, forlangte hans Komedier sjældent Anvendelse af det kvindelige Talent, medens Molière om end *Tartuffe* har den Skinhellige til Hovedperson kræver Skønhed og Finhed for sin Elmire ligesom i *Misanthropen* for Célimène. Man kan forfølge dette Forhold op til Shakespeare, hvor de fleste Karakterer vel er mandlige — Shylock, Falstaff, Othello, Richard den Tredje — men hvor der dog altid, skønt Kvinder ikke optraadte, findes en yndefuld Kvindeskikkelse tegnet: Portia, Desdemona, Lady Macbeth. Ved det danske Teater kunde man hyppigt nøjes med en enkelt dygtig

Skuespillerinde i et Skuespil, hvor der kræves fem, seks mandlige Talenter. Eksempler afgiver Oehlen-schlägers Tragedie *Palnatoke* uden Kvinder — en Franskmand vilde forfærdes — *Hakon Jarl* kun med én betydningsfuld Kvinderolle men mange vægtige Mandsopgaver. Naturligvis findes der Undtagelser som for Eksempel Valborg i *Axel og Valborg*, men ikke engang til denne yndefulde Skikkelse knyttes en Teaterbegivenhed lig Ryges Optraeden som Hakon Jarl eller Michael Wiehes som Aladdin. Valborgs ypperste Fremstillerske blev sikkert Fru Anna Nielsen, den udmærkede Skuespillerinde som Samtiden satte op imod den glim-

rende Fru Heiberg; undertiden stilledes Fru Nielsen endog over den alt besejrende Primadonna, fordi denne af nogle ansaas for uægte i tragiske Optrin. Saaledes dømte i hvert Fald Høedt og Michael Wiehe, og da de var ganske uheldede Dommere var vel deres Skøn det rette. Sikker fandt Fru Nielsen Udtryk for en Kvindelighed, for en sød og skælvende Inderlig-

hed, for en mere sjælfuld Lidenskab end Fru Heibergs dog vidtforgrene Talent magtede. Fru Heiberg maatte paa Scenen som i Livet altid være og anses for den overlegne — alle Roller, der skreves til hende af Heiberg og Hertz bøjede sig for dette Krav — medens Fru Nielsen kunde nøjes med den stille Værdighed, den indre Højhed. Fru Heiberg forblev Eventyrprinsessen som ung og som ældre, medens Fru Nielsen voksede frem som en fin og sjælden Blomst for Tilskuernes Øje. Naar Fru Heiberg da hengav sig til Elskovens Magt og til Elskerens Favn, forekom dennes Sejr dobbelt stor, fordi den unge Kvinde syntes uovervindelig, ja endda under den stærkeste Dragning ved et Trolddomssmil lod forstaa, at hun alligevel sejrede eller attraaede sit Nederlag som en Sejr. Samspillet mellem hende og Michael Wiehe blev derfor et skiftende Billede af Elskovens aldrig ophørende Kamp mellem de to, der begge vil det samme men paa forskellig Vis. Æggende og forlokkende kunde da Fru Heiberg blive en forførerisk Havfrue, medens Fru Nielsens Fremtræden stik modsat syntes moderlig om selv i hendes fejre Ungdom.



C. N. Rosenkilde (1786—1861) og Hustru



JOHANNE LUISE HEIBERG OG MICHAEL WIEHE I »KONG RENÉS DATTER«

Selve Fru Heibergs Skæbne besad jo Eventyrets Skiften og Glans. Det fattige Balletbarn, udsprunget af fremmed Rod, opdraget i den ringeste Stand, blev ikke alene Landets mest fejrede Skuespillerinde, men gift med Landets klogeste og vittigste Mand, en Digter, en Kritiker, en Filosof, og i den Kreds af lærde og højtbegavede der flokkedes om ham indtog hun sit Dronningesæde med Anstand og Sikkerhed forenet med en ikke dyb men tilstrækkelig Forstaaelse af hvad

som Heiberg dyrkede i sit astronomiske Observatorium, og med den Religionens Himmel, til hvis Guddom hun — ligesom andre kongelige Personer — troede sig særlig knyttet som en udvalgt, et Yndlingsbarn. Hun mente sig en Skuespillerinde, eller finere en Kunstnerinde af Guds Naade, og Heiberg lod hende blive i Troen, lumsk fornøjet over, at hun koketterede med Englene og ikke med dødelige og begærlige Mandfolk.

Alt det som hun oprindeligt var, og alt det som hun



Foyer'en i det gamle kongelige Teater

der taltes, drøftedes, arbejdedes, foretoges af Danmarks ypperste Førere i Digtning og Videnskab og selv i Politik. Veninde og Husfrue for dem alle, stolt og indsmigrende, smidig og saa meget koketterende med sin Skønhed og Dyd, at alle erkendte hende — Fattigbarnet — som medsammensvoren i Aandernes Rige.

Og hun spillede vidunderligt Komædie, blev virkeligt den største Skuespillerinde, som Danmark (med Hjælp udefra, thi der var ikke en eneste dansk Blodsdraabe i hende) har frembragt; en rig Natur, et frodigt Sind, et spillende Lune, en smægtende og skælmsk Ynde, en yppig Indbildningskraft omgav hendes Fremtræden med tusind Kjerters Glans til Glæde og Bedaarelse, til Morskab og stille Fryd. I henved fyrretyve Aar stod hun som en straalende Stjerne paa Teaterhimlen — hvilken hun selv forvekslede baade med den Himmel,

blev ved sin Klogskab og sin Skønhed omsatte hun til Kunst i sin Gerning, der blev saa rig, fordi hver eneste Fiber af hendes Talent udnyttedes af en Kender som J. L. Heiberg. Han skrev for hende og han fandt enhver tænkelig Rolle for hende, og Hertz, der var haabløst forelsket, gav hende enhver Tone i sit kønne Instrument til lystigt og klædeligt Spil. De Verdens Digttere, som Heiberg tilstedte Adgang til sit Parnas, maatte i deres Grav finde sig i, at deres Værker blev bearbejdede for hendes Evne — Shakespeare saavel som Calderon; af de slette Scribeske Lystspil oversatte og bearbejdede han til hende et Par Stykker om Aaret. Hans Vaudeviller fejrede hende som ung; Hertz priste hende som Ninon, da hun stod i sin højeste Glans. Hun var kun et Par og halvtreds, da hun, vigende for Publikums Uforstand, trak sig bort fra Teatret.

Heibergs Styre, der varede syv Aar fra 1849—56 danner det lysende Midtpunkt i Det kgl. Teaters Historie indenfor det her omtalte Tidsafsnit. Fra Aarhundredets Begyndelse strides der op imod denne Højde, og fra denne faldes der atter brat til en Teatergerning, der ikke formaar at samle alle Kræfter som det endnu var muligt ved Midten af forrige Aarhundrede. Man maa ikke forstaa dette som om det kunstneriske Højdepunkt var Heibergs Fortjeneste og Ære, thi dette var langt fra Tilfældet. Han var altfor gammel, for ligegyldig og tvivlende, hildet i sin Dom, ude af Stand til at skabe eller blot prøve det nye. Han nøjedes med hvad der var, dog dette var noget meget betydeligt, noget for alle opladne Sind fængslende. Her virkede en Trup, hvortil næppe fandtes Magen nogensteds: Nielsen, Mich. Wiehe, Phister, Mantzius, Hultmann, Rosenkilde, Foersom; Fru Anna Nielsen og Fru Heiberg og i komiske Roller Fru Sødring, en stilfærdig og vittig Fremstillende, der havde afløst den dygtige *Jomfru Jørgensen* — hun er fra den Tid hvor Det kgl. Teater endnu af Rangshensyn benyttede baade *Jomfru* og *Madam* til Betitling af Skuespillerinderne — altsaa Jomfru Henriette Jørgensen, som smukkere af Udseende end Fru Sødring, der altid var styg, havde kunnet udføre de komiske Madamer og de elegante Anstandsdamer.

Med denne Trup kunde fremstilles alt dansk Skuespil fra *Hakon Jarl* til *En Søndag paa Amager*. Heiberg havde sejrrikt gennemført Vaudevillen som ligeberettiget Kunststart, selv med Tragedien, og han havde beskyttet selv det usleste Pøjt som *Slægtningene* af en kvindelig Forfatter, hvis eneste Værk Stykket var. Han havde med Rette aabnet Teatret for Hertz' Skuespil, som skænkede Fru Heiberg saa mange gode Roller; han stillede sig uvilligere overfor Hostrups Arbejder, hvis Munterhed var af grovere Art end hans egen; han anerkendte selv de tommeste franske Komedier; men han stred desværre af al sin Evne imod, naar Teatret søgtes opladt for saadanne Udlandets bedste Skuespil, imod hvilke Vaudevillen vilde synes fad og

barnagtig. Alt hvad Frankrig frembragte af poetiske Skuespil fra 1820—50 forkastede han, selv Victor Hugos ypperste Dramaer, og han saa ikke naadigere til den nye Skuespilretning, der opstod med Augier og den yngre Dumas, saalidt som til Ibsens og Bjørnsens. Selv Shakespeare taalte han kun i vaudevilleagtige Bearbejdelser, som han lod forfærdige af en pertentlig Dame. I hans Styretid, der burde blevet til Berømmelse for hans Aand og Klogskab, faldt derfor den Strid,

der satte Kjøbenhavn i Fyr og Flamme omkring det elskede Teater — Striden mellem ham, bistaaet af hans skønne Frue og de to Venner: Michael Wiehe og Høedt, der krævede bedre Repertoire og stærkere Fremstillingsart. Striden førte til, at de to store Kunstnere forlod Teatret i et Aar og gav Forestillinger paa Hofteatret. De vendte sejrrikt tilbage; dog skønt Heibergs Ledelse dermed ophørte, skete der ingen videre Forandring. Striden tilspidsedes uheldigt som en Tvist imellem Fru Heiberg og Høedt — hvor Trættens Genstand var Mich. Wiehes Kunst og hans Person. Fru Heiberg blev formentlig skinsyg paa Høedts Indflydelse, mente selv at havde formet Wiehes Udvikling, hvad der var en Selvovervurdering, og troede at Høedt fjærnedes hendes bedste

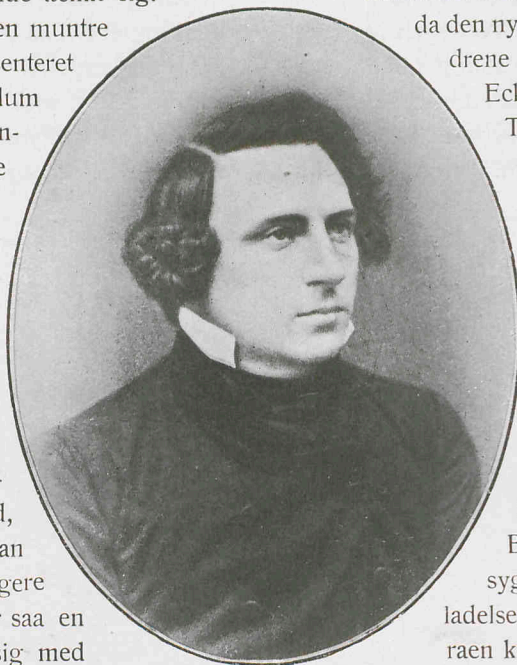
Medspiller, hendes dybt hengivne Elsker (paa Teatret, ikke i Virkeligheden) fra Troen paa hendes Geni. Noget var der herom, skønt Høedt beundrede Fru Heiberg af et oprigtigt Sind i alle de Roller, der passede for hende. Publikum, der først havde taget Parti for Høedt, tog efter Heibergs Fald Parti imod ham. Fuldkommen taabeligt fandt der en Udpibning Sted, som blev Foranledning til, at Høedt, der besad en net Formue, sagde Teatret Farvel for bestandigt. Derpaa vendte Publikum sig atter imod Fru Heiberg. Og da Johan Ludvig Heiberg døde nogle Aar efter, blev Teatret ogsaa hende imod, og hun forlod det i 1864; snart efter døde Michael Wiehe, og den store Tid var forbi.

Sammen med Teatret havde Skuespildigtningen blomstret. Næsten kun i Lystspillet Form. Man kan i et Sangspil som *Eventyr paa Fodrejsen* finde det højeste



Louise Phister (1816—1914)

Udtryk for hvad hint Tidsafsnit formaaede i Munterhed og Elskværdighed blandet med et Stænk af Alvor ved at en undsluppen Tugthusfange indføres, hvad J. L. Heiberg ingensinde kunde tænkt sig. Men ganske sikker synger Gavtyven muntre Viser, forfulgt af Politiet, repræsenteret ved en bundlatterlig og kæmpedum Kammerraad, der ovenikøbet er Han-rej — hvilket Uheld heller ikke Heiberg vilde medtaget i en Vaudeville. Tugthusforbryderen, der er en Art Gudsfor nægter, bliver hastigt omvendt til en bedre Livsanskuelse af en theologisk Student og alt ender i Fryd med en Sang, der priser Fodrejsen — en Tur fra København til Hellebæk — som en Af-spejling af selve Livets Brogethed, Vanskelighed og Eventyrlighed. Man kan ikke let tænke sig noget barnligere og nydeligere, ligesom ingen, der saa en saadan Opførelse, kan forestille sig med hvilken fuldkommen Kunst den fremførtes af Skuespillere, der nøje traf Tonen, naar den sitrede i Ungdom og Spøg. Personer, Digtning, Sang, Talent smeltede sammen til en Sommerdags Glans; Alvoren føltes kun som den letteste Regnsky paa en Himmel, der straks igen lyste



Det sidste Portræt af Michael Wiehe (1820—1864), fotograferet under hans Sygdom kort før hans Død.

ladt Bestyrelse, ikke en eneste Nyhed eller blot et ligegyldigt Lystspil af en straks glemt Forfatter. Dog Talenter rykkede frem som blot her skal nævnes, thi de tilhørte i deres stærkeste Virksomhed Tiden efter 1874,

da den nye Teaterbygning var rejst: Deter Brødrene Emil og Olaf Poulsen, og Fruerne

Eckardt og Hennings. — Da den nye

Teaterbygning stod færdig viste det sig, at dens Rumforhold egnede sig

bedre for Opera og Ballet end for

Skuespil, især fordi For-Scenen af

en lidet forstandig Arkitekt var

gjort saa dyb og bred, at der altid

maatte tales meget højt og overmaade tydeligt, hvis Ordet

skulde høres. Den gamle Scene

havde tilladt en inderligere Fremstilling. Og endvidere skadede denne

For-Scene den danske Ballet, som

Bournonville havde skabt og herske-

sygt havde givet eneste Plads med Ude-

ladelse af alt hvad Udlandet frembragte. Ope-

raen kunde bruge den nye Scene, omend

hvad danske Komponister indtil da havde

skabt af livskraftigt, saaledes *Liden Kirsten*,

ikke egnedes sig for det store Rum. Hidtil havde

disse to Kunstarter enedes fredeligt ved Skuespillets Side,

ogsaa fordi der ikke fandtes helt forskelligt Personale for

Opera og Skuespil. Nu med Operaens Udvikling i Wag-

*Fredegaard for den Gamle, fredegaard for
at jeg af det gamle fæstet i min mægtig
jeg sigt, der i den gamle fæstet i min
min gamle den, eller
Den
mægtig ertsig i fæstet
F. L. Høedt*

Af et Brev fra Høedt til Henrik Hertz 1854

i det varmeste Blaa. — Den Tid der kom efter Krigen 1864 talte om Uvej og Fare. Mens der ventedes paa den Digtning, der skulde rumme større Alvor og dybere Virkelighedsskildring, stod Teatret stille. Spilleaaret fremviste undertiden, under en ganske aandsfor-

nersk Format blev dette Fællesvirke næsten umuligt. Og imellem Kunstarterne begynder da om Pladsen i Solens eller snarere i Rampens Lys den Strid, som nok kan paapeges spredtvis i Tiden forinden 1874 men derefter førtes Dag efter Dag i de mange Aar, indtil maaske nu Freden er nær.



F. L. HØEDT (1820—1885)

Ungdomsportræt, gengivet efter Tegning af Vermehren, 1856
(Originalen paa »Iselingen« ved Vordingborg)

Det kgl. Teater 1874/1922

AF SVEN LANGE

I

I Sommeren 1874 stod den nye Teaterbygning paa Kongens Nytorv færdig til Indflytning, og den 15. Oktober blev den aabnet med en Opførelse af *Det lykkelige Skibbrud*. Medens Publikum var fuld af Beundring for det store, smukke, velindrettede Hus, stod det alle klart, at Virkningen af Holbergs Komædie var betydelig ringere end den før havde været, og man søgte Grunden i de forandrede Rumforhold. Man hørte Stemmer mumle om, at Huset langt mere passede for Opera og Ballet end for reciterende Skuespil, og der løftede sig allerede da Krav om den Kunstarternes Adskillelse, som i de følgende halvtredsindstyve Aar ikke skulde forstumme.

Imidlertid: Huset var nyt, og det skulde benyttes. Teaterbestyrelsen lod Offentligheden forstaa, at den havde Krav paa Overbærenhed og maatte have Ro til at arbejde sig ind i de forandrede Forhold. Men Rigsdagen viste Institutionen et bistert Ansigt: Medens den i Tiden 1850—74 havde oppebaaret et Statstilskud paa ca. 60,000 Rigsdaler (og tidligere et endnu større), blev Tilskudet nu nedsat til det halve, idet man tilkendegav Teatret, at Staten var villig til at betale et aarligt Underskud paa indtil 60,000 Kroner.

Men den slap endda billigere: efter at det første Tiaar, i hvilket den nye Chef, Kammerherre Fallesen, styrede Teatret, var forløbet (1876—86), kunde han med en vis Stolthed oplyse, at Teatrets Drift i denne Periode kun havde kostet Statskassen ca. 275,000 Kr. — gennemsnitlig ca. 28,000 Kr. om Aaret — altsaa ikke det halve af, hvad man havde Lov til at bruge.

Nu koster den jo mere!

Men Tiderne var anderledes dengang, Teaterdriften begunstigedes paa mange Maader af Forholdene. Over Teatret faldt der endnu en Glans fra den store Tid, der ikke var saa fjern som nu, og det var stadig Midtpunktet for Byens litterære og poetiske Interesse. Voldene stod endnu, Samfundsforholdene var snevre og rolige og Teatret havde ingen Konkurrenter af Betydning at kæmpe med. Den almindelige økonomiske Opgang i Halvfjerdserne og de nærmest følgende Aar, kom det ogsaa til Gode. Og først og fremmest: efter at Overgangsvanskelighederne var besejrede, skabtes der et betydeligt og glansfuldt Repertoire.

1874—1889.

Henrik Ibsen, der paa det gamle Teater havde vundet sin første store Sejr med *Kongsemnerne*, forfulgte den paa det ny. Hans digteriske Manddomskraft udfoldede sig netop i de følgende Aar rigest, og Værk fulgte paa Værk med en Virkning, som man nutildags

intet tilsvarende kender til, og som man ikke længer kan forestille sig. Hans Aand koncentrerede sig, presede sig sammen med lidenskabelig Kraft i disse Skuespil, han fyldte dem med et poetisk eller socialt Sprængstof uden Lige og lod dem eksplodere et efter et — og snart var den nordiske og germanske Læseverden gennemtrængt af hans Aand.

Det kgl. Teater fik i disse Aar sin største Betydning derved, at det førte disse Værker frem i Lyset; det spillede dem — paa enkelte Undtagelser nær — hurtigt efter deres Udgivelse og godt. Digteren kunde med Rette betragte dette Teater som sin betydeligste Forbundsfælle i den store Kamp. Ikke just, at Skuespillene i særlig Grad tiltrak det store Publikum — de



Louise Phister

to Mesterværker *En Folkefjende* og *Vildanden* maatte saaledes i det første Tiaar nøjes med henholdsvis 11 og 13 Opførelser — men de slog ned i dem, som de kaldte paa, med en uforglemmelig Virkning, og fra de enkelte spredte derefter deres Poesi sig stedse videre om.

Det første Drama, som Teatret efter Ombygningen spillede af Ibsen, *Hærmændene paa Helgeland*, fik ingen Betydning, hverken for Digteren eller for det selv. Ibsen var her ligesom kørt træet i sit gammelnordiske

kelse, hvori hans Kunst fandt sit fineste og sikreste Udtryk. Overfor ham stod som Nora Betty Hennings, dengang endnu i sin spænstigste Kraft, dengang ogsaa virkelighedssøgende, naturbunden endnu. Sammenspillet mellem de to var i sin Art uset, uhørt paa Scenen.

Ibsens næste Drama, *Gengangere*, gav Teatret et saadant Chock af Forfærdelse, at det smækkede sine Porte i lige i Næsen paa det, og saa stor var Rystel-



Louise Phister og Vald. Price (i Fru Phisters Have)

Stof, og den sceniske Udførelse paavirkedes deraf. Det næste: *Samfundets Støtter* kom til at betyde adskilligt mere; Digteren vender sig her mod sin egen Tid, og for første Gang med en regelret borgerlig Komædie — den samme Vending, Bjørnson kort i Forvejen havde gjort med *En Fallit*. Men Stykket forældedes forbavsende hurtigt — det var som om dets Teknik, dets Figurer, dets Aand allerede dengang mere hørte Fortiden til end Nutiden eller Fremtiden.

Først i *Et Dukkehjem* havde Ibsen ret smedet sine egne Vaaben, først her var han bleven sig det dybt revolutionære i sin Aand fuldt bevidst. Stykket spillede for første Gang i 1879, — og med denne Forestilling kan man vel sige, at den moderne Skuespil-kunst blev grundlagt paa vort Teater. Emil Poulsen skabte her sin uforglemmelige Helmer — den Skik-

sen, at den brugte tyve Aar til at lægge sig; først i 1903 fik Teatret Mod til at opføre denne Tragedie.

Men *En Folkefjende* — dette skønne, friske, bitre Værk, som Ibsen skrev i den hæftige Bevægelse, som Modtagelsen af *Gengangere* havde skabt i ham, — det spillede man da (1883). Og atter her beherskedes Forestillingen af Emil Poulsens varme og levende Kunst — medens William Bloch ved sin minutøse Iscenesættelse af det store Folkemøde fejrede sin første (men saavidt huskes anonyme) Triumf.

To Aar efter fulgte Opførelsen af *Vildanden* — denne gloriøse Forestilling, der paa Grund af selve Stykkets høje Værdi og ved Udførelsens Rigdom og Fylde blev den betydeligste, der vel i det hele er skabt i den Periode, som her omhandles. Ganske vist var Spillet mere dansk i sit Præg end norsk. Skikkel-

serne fik gennemgaaende et lidt lysere Anstrøg end Digteren har tænkt sig dem, — navnlig havde Gregers Werle mistet sine sære Kanter; og Interiøret var berøvet det Skær af tusmørkeagtigt Uhygge, det burde været hyllet i. Men i sin mere almenmenneskelige Form var Forestillingen af en levende og mangfoldig Virkning. Olaf Poulsen naaede aldrig dybere i Menneskeskildring end som gamle Ek-dahl; og Emil Poulsen som Hjalmar, Fru Hennings som Hedvig, Frk. Anthonsen som Gina, Mantzius som Relling, — alle naaede de her deres Kunsts Højdepunkter. Og saaledes skabtes et Ensemble, der under gunstige Forhold kunde have faaet den største Betydning for den dramatiske Poesis videre Udvikling.

Men Forholdene blev ikke gunstigere i de følgende Aar, — Dramaet udviklede sig ikke. I *Vildanden* kulminerede Ibsens Værk.

Hans næste Skuespil *Rosmersholm* afviste Teatret. Uklogt og utaknemmeligt, for saa vidt som Stykket havde en dybtgaaende indre Forbindelse med de to foregaaende. Her mærkes de sidste Bølgeskulp af den store Stormgang, som *Gengangeres* Skæbne havde vakt i Digterens Sind og som strakte sig ind gennem *En Folkefjende* og *Vildanden* til *Rosmersholm*.

I dette Drama løber den ud i literær Symbolik.

Naturligvis burde Teatret have fulgt sin største Digter ved at spille dette Skuespil, der endnu var helt fyldt af hans Aand, selvom det var svækket af hans Alderdoms Fjernsyn.

Men det gjorde det ikke. Derimod opførte det *Fruen fra Havet*.

De symbolske Virkemidler, der dukkede op hist og her i Digterens forrige Arbejder, men som ikke bredte sig mere end det var kunstnerisk forsvarligt,

og som var saa mesterligt anvendt, at de kun bidrog til at styrke Indtrykket af Værkernes Dybde og Poesi, de bredte sig fra nu i en betænkelig Grad over hans Digting og gjorde deres til, at Skuespillene mere og mere mistede deres Anskuelighed.

Endnu i *Fruen fra Havet* virkede de dog med en vis Kraft og Skønhed, — men dette Præg berøvede Udførelsen ganske Skuespillet, idet den fremmede Mand, den Skikkelse, hvorfra hele Stykkets Symbolik udstraaler, spilledes af en talentløs Sangelsker, Hr. Foss. Resten blev en ret uinteressant

Hverdagshistorie, hvori Hovedfiguren, den nervøse Fru Elida, ageredes med kølig Rutine og klangløse Etatsraadinde-Betoninger af den stive Fru Eckardt. Kun den lille Hilde, som Fru Bloch skabte en fuldendt Backfischetype ud af, huskes endnu, — men Forestillingen blev som Helhed et afgjort Nederlag, det første, Ibsen oplevede paa dette Teater.

Af Bjørnson spillede *En Fallit*, der fik omtrent den samme Skæbne som *Samfundets Støtter*, og det staar jo ogsaa paa mange Maader dette

Skuespil nær. Det skønne *Over Evne I*, der udkom i Midten af Firserne, maatte dele Skæbne med *Gengangere*: Teatret betænkte sig i henvend tyve Aar før det aabnede sine Porte for det. Derimod spilledes det lille *Mellem Slagene* og Lystspillet *Geografi og Kærlighed* (1885).

I denne noget løse og ujævne Komædie havde Bjørnson ladet Helten, Prof. Tygesen søge at komme ud over Dagligdagslivets Plagerier ved lystigt overdrevne Paafund og en forceret Opbrusen af Magtfølelse i Hjemmet, — saadan som Digteren ofte kunde gøre selv. Men dette personlige Moment i Stykket med dets Undertone af ironisk Selverkendelse blev saa temmelig borte i Teatrets Udførelse; Hovedfigurens



Peter Schram og Olaf Poulsen i »Den politiske Kandestøber«

Stemningsrigdom sløjfedes af Emil Poulsen, der fremfor alt søgte at skabe en sammenhængende Figur ud af ham. Bjørnsons Aand blev tvunget ud af Forestillingen, — og altfor sjældnen dukkede den senere op paa denne Scene.

Ogsaa Kjelland fik Ordet: I 1886 spillede hans de *Tre Par*, Aaret efter hans *Bettys Formynder*. Men intet af Stykkerne havde stort Held med sig, — og derefter holdt han sig borte. *Tre Par* var et eneste Fyrværkeri af elegante og blændende Vittigheder, der ganske skjulte Stykkets Mennesker bag sig, — og i *Bettys Formynder* hvor de fik Lov til at træde noget stærkere frem, — viste de sig ikke til deres Fordel, men mest som traditionelle Teaterfigurer.

Blandt de norske Dramatikere var det saaledes aldeles overvejende Ibsen, der fik Betydning for Teatret i denne Periode. Ogsaa mellem de danske var hans Skikkelse unægtelig overrørende, — men der blev dog uden om ham af Teatret skabt enkelte Forestillinger, der meget vel forstod at hævde sig i den farlige Konkurrence, og nogle naaede et Ry, der overstraaledede Ibsenske. Teatret var jo ogsaa i lang Tid saa godt som den eneste danske Scene, der konsekvent tog sig af de danske Dramatikere; først da Dagmar-teatret henimod Aarhundredskiftet kom under en literært interesseret Ledelse, ændredes Forholdet: fra da af fandt meget

af den danske Dramatik, — og adskilligt af den betydeligste — sit naturlige Hjem i Jernbanegade. *)

Men føreløbig var Kongens Nytorv det Sted, hvorhen enhver ærgerlig ung Skribent, der drømte om at erobre Teatret og derigennem Byen, først styrede sine Skridt.

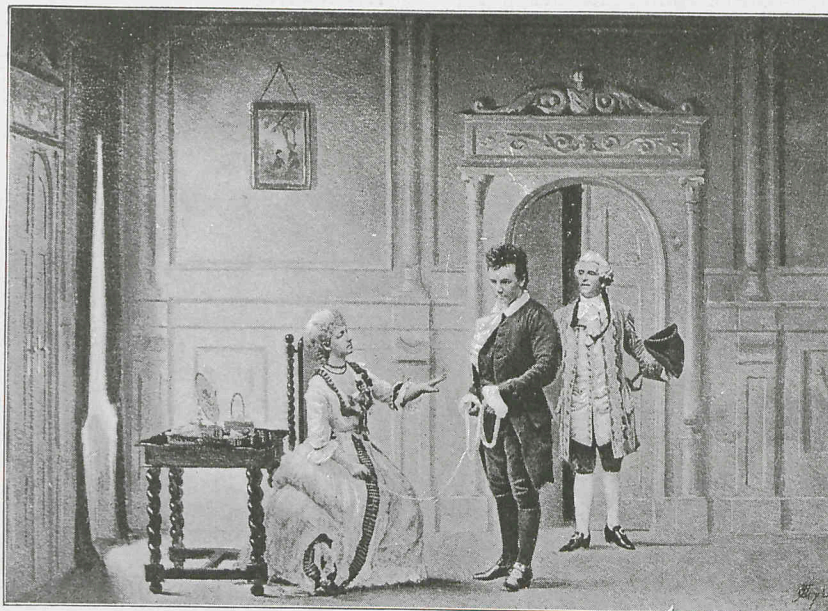
Ogsaa enkelte af de Gamle søgte det endnu, — saaledes den elskværdige Hostrup, der fik sine tre Alderdomsværker opførte her i denne Periode: *Eva*, *Karens Garde* og *Under Snefog*. Paa Grund af den lange Tid, der laa imellem denne Produktion

og den forrige, havde Stykkerne skiftet Karakter: de havde mistet det studentikose Præg, der gjorde hans tidligere Ting saa flygtige, som Poesi betragtet, men de havde

ogsaa mistet Studenterkomediernes Friskhed og Charme. *Eva* gav et Forsvar for den »moderne« Kvinde's Krav, i en naiv, men hjertevarm Opfattelse, der skaffede Digteren Anseelse i Det forenede Venstre med Tilbud om politisk Virksomhed, — hvad han egentlig ikke egnede sig til; de to andre Skuespil skildrede i yderst virkelighedsfjerne Intriger Provins-

forhold og Landliv med snurrede Typer. Stykkerne blev godt spillede og gjorde adskillig Lykke.

*) Blandt de danske Dramatikere, der i Perioden 1874—1922 har faaet de fleste nye Arbejder opført paa Det kgl. Teater, staar Einar Christiansen øverst med 13 Skuespil; derefter følger Holger Drachmann med 10, Otto Benzon med 8, Emma Gad, Henri Nathansen og Helge Rode hver med 7, Gustav Esmann og Sven Lange hver med 6, Edvard Brandes og Chr. F. Molbech hver med 5.



Josephine Eckardt, Emil Poulsen og Sophus Petersen i »Ambrosius«



Oda Nielsen og Chr. Zangenberg i »Syvsoverdag«

Men deres Rolle var afsluttet i Litteraturen, — om end de spillede endnu paa Teatret. Med Edvard Brandes Skuespil: *Lægemedler*, *Gyngende Grund* og *Kærlighed* viste det nye danske Samfundsskuespil for første Gang sin skarpe Profil. Paavirkede af Ibsens lidenskabelige Dramaer, som de var, trængte de Lidenskaben tilbage under en stiliseret Hverdagsdialogs graa Dække, og de blev saaledes Overgangsformen

figur en kunstnerisk Tilnærmelse til de letkøbte, de vanemæssige Spillevirkninger, der skulde blive af skæbnesvanger Betydning for ham paa hans senere Løbebane.

Opførelsen af Otto Benzons *En Skandale* (1884) betød atter et Skridt fremad, — og Teatret stillede her en Pragtforestilling paa Benene, der meget vel kunde lade sig se ved Siden af dets berømte Opførelse af



Peter Jerndorff, Betty Hennings, Agnes Dehn og Emil Poulsen i »Et Dukkehjem«

til en Dramatik i en beslægtet Aand, men med friere og mangfoldigere Udtryk.

Men omtrent samtidig med dette Fremstød gjorde Teatret et Skridt i den helt modsatte Retning. Med Molbechs *Ambrosius* (1878) gav det sig alle Scenens hengemte, traditionelt overleverede Effekter i Vold: hvad der var skabt gennem Ibsen og hans Skole forringedes her. Det flove, sødladne Stykkes uhyre og langstrakte Publikumssucces overskyggede ganske Teatrets store og smukke Arbejde for at følge med Udviklingen eller endogsaa for at lede den, — og Emil Poulsen, der i *Dukkehjemmet*, i *Folkefjenden*, og i *Vildanden* kæmpede i forreste Rækker for Livets og Poesiens Sag, gjorde gennem den Molbechske Marcipan-

Vildanden. Den Blanding af straalende Satire og melodramatiske Virkninger, som Benzons Komædie bestaar af, sammensmeltedes og dækkedes dengang af Spillet Friskhed og Fylde. Her rykkede København, som det endnu var: det lille, sammenspiste, selvtilfredse og selvretfærdige, snevre og snobbende København for første Gang ind paa Scenen, — til Jubel for sig selv. I det lille Proverbe *Tilfældigheder*, der opførtes et Par Aar efter, viste Forfatteren, hvor megen uberørt Følelse han endnu sad inde med — og ved sin diskrete kunstneriske Form, sin lette og faste Mennesketegning og den Undertone af vemodig Erfaring, der gennemstrømmede hele Situationen, blev den et Forbillede for mange Skribenter, der i de følgende Aar

søgte moderne Form for deres Indfald i det lille Format.

— Men med Drachmanns *Der var engang* — (1887) faldt Teatret igen tilbage i den forlorne Efterromantiks forføreriske Favn. Forestillingens Sukces var vel næppe saa ondartet som *Ambrosius'*, Stykket selv mindre vammelt, Spillet friskere, Udstyret smukkere, — det hele mindede om en Skuemønt, som en ødsel Herremand i et overmodigt Lune kaster ud til Hoben, der slaas om den i den Tro, at den er af ægte Guld. Men alle disse Aftener, hvor Slagsmaalet fandt Sted, var forspildt for Poesien, kunde være anvendt til at skabe langt rigere, skønnere, ægtre Virkninger, — og for Skuespillerne betød de i hvert Fald en Stagnation. Og allerede i den følgende Sæson kom Nemesis over Drachmann, — endda blodigere end han egentlig havde fortjent: Teatret opførte et Stykke af ham: *Efter Syndefaldet*, der baade menneskeligt og kunstnerisk set var ham fuldkommen uværdigt. Medens dette naturligvis ikke skræmmede det store Publikum bort fra hans Eventyrspil, slog Stykket — og andre Forhold af tilsvarende Art — hans digteriske Anseelse saa dybt ned, at den maatte bruge en halv Snes Aar om at komme paa Fode igen; det skete ved Hjælp af *Forskrevet* og *Vølund Smed*.

— Saaledes bølgede i disse Firsernes Aar det gamle og det ny i Poesien mod hinanden, — og saa lille var Byen endnu, at Teatret paa Kongens Nytorv blev et centralt Sted, hvor Bølgeskvulpene mødtes og brødes. Men midt i Bulderet dukkede nu og da en fredlyst Plet frem, — et og andet Arbejde, der virkede tiltalende stilfærdigt, om det end ikke var stærkt og egenartet nok til at kunne unddrage sig Forglemmelsen.

Jeg tænker paa Skuespil som Kaalunds *Fulvia* og Topsøes *Umyndige i Kærlighed*. De var begge Overgangs-dramaer; i det første var Formen gammeldags, men Tendensen ret moderne, — i det andet var det nærmest omvendt. Men begge prægedes af en vis Skyhed i Følelsen og af en intellektuel Fornemhed, der hindrede dem i at blande sig direkte i Kampen.

II

I Aarene 1889 og 1890 begyndte København ligesom at vaagne af den Smaastadsslummer, som Byen hidtil havde hvilet i — Udstillingen 1888 havde været den første til at bryde den. Byen gniggede sine Øjne og strakte Armene, de gamle Volde sprængtes, og udefra strøg nu og da Luftninge ind, der gav Storstadsfornemmelser, eller i hvert Fald Trang til Udvidelse,

Trang til at betragte Tilværelsen paa en anden Maade end før, med friskere Øjne og et større Syn.

Imidlertid gav disse Fornemmelser sig foreløbig ikke synderligt kraftige eller praktiske Udslag, der famledes usikkert paa alle Omraader, den nationale Magelighed lagde sig som en Byrde over de nyvakte Længsler efter Forandring, og Udviklingen foregik langsomt.

Det kgl. Teater afspejlede denne Udviklingsgang.

I Kammerherre Fallesen havde den en intelligent og myndig Chef, dets Personale var ypperligt: Emil og navnlig Olaf Poulsens Kunst udfoldede sig netop i disse Aar rigest, og i samme Plan spillede Fru Hennings og tildels Fru Eckardt. Af Veteranerne virkede Peder Schram og Fru Phister stadig med forbauende Kraft — af de yngre

tegnede Mantzius, Zangenberg og Liebman deres udprægede Profiler. Fru Anna Blochs skarpt nuancerede Kunst sluttede sig nøje til Ensemblet, medens Fru Oda Nielsen som en urolig Paradisfugl nu og da kastede et flimrende Skær af Æventyr og Fantasteri hen derover.

Og William Blochs sjældne Instruktions-talent samlede Trup'en til en Enhed.

Det kgl. Teater havde saaledes adskillige Betingelser for — som tidligere — at kunne blive en aandelig Magt i en usikkert bevæget Tid. Med den Chef, det Personale og den Instruktør, det havde til Raadighed, kunde det have vist Vej ud af Forvirringen.

Naar det ikke gjorde det, laa Grunden tildels i, at Repertoiret efterhaanden blev noget svagt og tilfældigt. Den poetiske Kamptid var jo nu væsentligt forbi, og



Olaf og Emil Poulsen i »Der var engang«

det blev stadig vanskeligere for Teatret at samle Byens Interesse om sig, — tilmed da København, efterhaanden som den voksede, fik andet at tænke paa.

Repertoires Tyngdepunkt laa i de Skuespil, som Henrik Ibsen hvert andet Aar udsendte — disse ugenomsigtige Tragedier, der flakkende belyste et tidligere saa mægtigt Hjørneliv: *Hedda Gabler*, *Bygmester Solness*, *Lille Eyolf*, *John Gabriel Borchman*, *Naar vi døde vaagner*. — Teatret spillede dem efterhaanden som de udkom — naturligvis! Men det blev efterhaanden noget af et Pligtarbejde — lidt af en Hoveritjeneste! Til sidst blev Minen helt tvær og afvisende; de virkede jo slet ikke paa Publikum, disse Forestillinger, — Kassen var tom, naar de spilledes, og Feu'en ringe.

Men i denne Teatrets en Smule irriterede Holdning laa der vist lidt af en ond Samvittighed skjult; den Udførelse, Skuespillene fik, var jo sandt at sige ikke den bedste. Instruktøren havde nu engang ikke Sans for den Art af Poesi, — disse Tragediers tusmørkedunkle Liv evnede han ikke ret at give scenisk Anskuelighed. — Blochis Kunst var dagklar. Derfor var man Vidne til hvordan den flatterede en Række svage og ligegyldige, forlængst glemte dramatiske Arbejder, naar blot de var fyldte af Dagligdagens Aand og behandlede dens Realiteter. Dem yndede han, dem omfattede han med sin fine og minutiøse menneskelige Forstaaelse, dem forsvarede han ved Hjælp af Teatrets fremragende Kunstnertrup. Der skabtes Ensembler, hvori Stykker, saa farveløse og ru som Graasten, var blevne tilslebne og løftede i Rampelyset med et spillende Skær som Diamantens.

Saaledes kom der noget tilfældigt over Teatrets kunstneriske Virksomhed, og Publikum vænnedes i altfor høj Grad til at betragte vanskelig tilgængelig Poesi som værdiløs, — flov og flad Underholdning som værdifuld.

1889—1900

Gaar man lidt nærmere ind paa de betydeligste af dette Ti-Aars Forestillinger, viser det sig som sagt, at de fleste af Skuespillene er norske: foruden Ibsens fem sidste Dramaer findes ét af Bjørnson: *Det ny System* og to af Gunnar Heiberg, *Kong Midas* og *Kunstnere*.

Sæsonen 1889—90 beherskedes aldeles overvejende af den Interesse og Nyfigenhed, som *Kong Midas* vakte: Nyfigenheden beroede paa, at Stykkets Brod var vendt mod Bjørnstjerne Bjørnson — Heiberg havde i den mandlige Hovedfigur Redaktør Ramseth med Ondskab og Vid tegnet en Person, der piner og ødelægger sine Medmennesker med Sandhedskrav, som ikke var den store Digter ukendte. Men den Interesse, som Stykket vakte, skyldtes dybere Motiver, og skønt det nu virker forældet, forstaar man, at det den Gang syntes nyt, næsten revolutionerende.

Det er det første Skuespil i den skandinaviske Litteratur, der afgjort brød med de Love, som det franske Drama (Dumas fils, Augier) havde fast-

slaaet som absolutte, og som end ikke Ibsen helt kunde gøresig fri for: Logikens Love: ud fra de fra først af givne Karakterer i deres Forhold til hinanden skal Handlingen logisk udvikle sig. Men Heibergs Skuespil ejede slet ikke nogen logisk Handling, — Udviklingen blev stadig brudt af Sidehandlinger, der skød sig ind over den, og af alskens Svinkeærinder ud efter beslægtede Motiver af aktuel Art. Dramaet er en Skildring af en Del menneskelige Sjælstilstande, plukket sammen af personlige og tilfældige Iagttagelser. Derfor virkede det nyt den Gang, derfor fængslede det de Kyndige.

Tidsbundet, lokalbestemt og derfor forældet er det ved den Kamp om *Mening*, der behersker det, men dets Form peger fremad mod en ny Tid for Dramaet. Det peger saa langt frem som til den russiske Drama-



Josephine Eckardt (1839—1906)

tik, der indtil videre er Poesiens sidste Ord paa Teatret. Og i den kvindelige Hovedfigur ejer det en Skikkelse, som ikke alene i de Tider syntes ny, men som er det endnu — fordi den lever. Fru Hjelms urolige Sjæl, det bølgende, ulogiske i hendes Stemninger, hendes ukyske Tale, hendes bly og bange Sind samler sig til et Menneske, som vi kender den Dag i Dag, og som alle Tider vil kende.

bergs Hustru, der kort efter spillede Rollen nogle Gange uden Succes, gav i al Beskedenhed et sandere Billede af de menneskelige Ejendommeligheder, den rummede.

Maaske for at give Bjørnson en Slags Trøst for det giftige Fleuretstød, som *Kong Midas* havde bibragt ham — maaske kun for Pikanteriets Skyld — opførte Teatret et Par Maaneder senere i samme Sæson *Det*



Emil Poulsen og Josephine Eckardt i «Fulvia»

Rollen spillede af Fru Hennings, — og der stod et stort Gny om denne Fremstilling: det var en af hendes første Erobringer indenfor den moderne Dramatik. Hun samlede de af Rollens Ejendommeligheder, der passede til hendes specielle, balletuddannede Teknik, strammede dem sammen om sin Person, — og saaledes udrustet sprang hun frem i Rampelyset. Mange menneskelige Nuancer gik tabt paa denne Maade, og som Helhed løftede hun Skikkelsen fra Virkeligheden op i Teateratmosfæren, — men hendes enestaaende Energi, hendes funklende Verve tvang, jog Skikkelserne ud over Rampen og brændte dem ind i Tilskuernes Sind.

Det blev Sejre — men Teatersejre. Og Gunnar Hei-

nye System; dette Skuespils Hovedfigur, Hans Kampe, ejer virkelig adskillige af de Egenskaber, som Heiberg saa grumt persiflerede i sin Ramseth — først og fremmest Hensynsløshed i Valget af de Midler, han benytter for at naa sit Maal, hans brutale Sandhedskrav o. s. v. De to Figurer staar overfor hinanden som den oprindelige Kraft staar overfor Kraftens Karikatur, og Bjørnson vilde have besejret sin Angriber og faaet den Oprejsning, som Teatret maaske undte ham, hvis Hans Kampe var bleven rigtigt spillet. Men Axel Madsen gjorde den stærke Høvdingeskikkelse til en rar, venligt smilende Vaudevillefigur med et agrarisk Tilsnit; Stykkets Virkning faldt derved til Jorden — og kun Pikanteriet ved de to Skuespils Opførelse saa kort

efter hinanden blev bevaret. — Den næste Sæson bragte Førsteopførelsen af *Hedda Gabler*. Den Gang var Mindet om *Dukkehjemmets*, *Folkefjendens* og *Vildandens* gloriøse Premièrer endnu friskt hos Folk, og man ventede sig derfor store Ting af den nye Forestilling, om end Læsningen af Skuespillet havde ladet de fleste menneskeligt kolde. Men Dramaets Feberstemning lovede i hvert Fald en spændende Teateraften.

Man skuffedes. Virkningen udeblev. Istedetfor at hidses sløvedes Stemningen, — istedetfor at gyse og skælve, smilede man spydigt. Skylden laa i det Tempo, som Forestillingen blev ført frem i — det samme Tempo, der anvendtes ved Opførelsen af alle Ibsens senere Dramaer. Det var som om Instruksen — af Angst for at svide Poterne paa den halvt dulgte Ild, som man anede i deres Undergrund, listede sig uden om dem, som Katten om den varme Grød. Replikkerne udpensledes og udtværedes, de enkelte Optrin blev trukket ulideligt i Langdrag, Dialogens Dybsindigheder søgtes forklarede gennem dvælende Befoninger, dvælende Mimik, dvælende Pauser, — og Resultatet blev ofte, at der skabtes Gaader for Tilskuerne, hvor der maaske slet ingen Gaader var. — De samme Tendenser prægede Fru Hennings' Udførelse af Hedda Gabler. Hedda er først og fremmest et uroligt Menneske; hendes Angst for at slippe de farlige Fantasterier løs, der er »slaaet ind« i hende og ganske behersker hendes Sind, gør hendes Væsen indestængt lidenskabeligt, fremkalder den dybe, tærende Uro, der præger hende i et og alt. Men Fru Hennings forberedte Rollens Sjælekriser ved en afmaalt, stram, ulykessvanger Maskestivnen, hun udløste dem i dvælende og truende Teater-*pose'r*, der tilsidst brast i en forceret Desperation, som var langt udenfor Virkeligheden.

Og Publikum gik hovedrystende hjem.

To Aar efter — i Sæsonen 1892—93 — kom *Bygmester Solness* frem; Skuespillet fik en lignende Skæbne som det forrige og af lignende Grund, —

men her var det Emil Poulsen, der i Titelrollen lammede Forestillingen. Solness, denne barske Fantast, hvis ensomme Grublerier til Tider fører ham til Grænsen af Sindssyge, hidses gennem Paavirkning af Fantasten Hilde op i en cerebral Extase, der lokker og pisker ham frem til saadanne desperate Eksperimenter som Bestigningen af det skrøbelige Taarn; giver denne Mands Tale, Blik, Bevægelser ikke paa Scenen

Indtryk af feberagtig over-spændt Uro, af halvdulgt Vanvid, giver de intetsomhelst Indtryk af ham. Men Emil Poulsens bløde, velkolede Stemme med dens national-liberale Embedsmandsfarve over sig, hans behageligt afrundede Gestus, hans akademisk langsomme Diktion udslukte hver Gnist af Bygmesterens dybe Sjælsuro og hans Febersyge. — Som Hilde kom Fru Hennings sin Rolle betydeligt nærmere — hun kom den ogsaa nærmere end hun kom Hedda Gabler, skønt hun havde flere ydre Betingelser for at spille den sidste. De to Roller har jo meget tilfælles: de er to af disse extatiske Fylgienaturer, som Ibsen fra sin tidligste romantiske Periode førte med sig ned gennem adskillige af de senere »mystiske« Sjæledramaer: — som Rebekka hidser Rosmer med sig ned i Mølledammen, hidser Hedda Løvborg ud i Forsmædel-



Agnes Nyrop i »Den Yngste«

sen, hidser Hilde Solness op i Spidsen af Taarnet til Død og Undergang, — det feminine Fantasteri, de »dæmoniske« Kvindeinstinkters mer eller mindre bevidste, mer eller mindre hensigtsløse Spil med Mandsskæbner ud i det Umuliges Regioner. Og netop dette extatiske, irrationelle Spil kom meget energisk frem i Fru Hennings' Fremstilling.

Men atter her — og i endnu højere Grad end det var Tilfældet med *Kong Midas* — kom nogle Aar efter Rollens legitime Ejer og retmæssige Herskerinde herved og viste, hvordan den egentlig skulde spilles. Fru Dybwads Hilde levede paa Scenen med Selvfølgelighedens Sikkerhed og hendes Spil gav den fuldendte Illusion, som ingen Teatertechnik alene kan skænke.

Næste Sæson (Kammerherre Fallesens sidste Rege-
ringsaar) bragte Gunnar Heibergs Skuespil *Kunstnere*,
— og hermed var denne norske Dramatiker færdig paa
Det kgl. Teater. Stykket faldt fuldkommen til Jorden,
og dets meget løse og noget tilfældige Præg gjorde
Nederlaget forklarligt. Alligevel har det Krav paa at
mindes. Var *Kong Midas* uregelmæssig og ulogisk
bygget op, var *Kunstnere* det i endnu højere Grad,
men samtidig havde det sidste Stykke faaet et Præg
af vilkaarligt menneskeligt Liv, som det forrige ikke
ejede; det virkede overraskende nyt i Form og Ind-
hold, — og det gør det endnu den Dag i Dag. Hei-
berg har her opløst sine Meninger om Kunst og Liv,
om Mænd og Kvinder og Erotik i en glimrende
Mangfoldighed af Paradoxer og Dybsindigheder, af
aandfulde Indfald, af bittert snertende, febrilsk liden-
skabelige, brutale og kyniske Sentenser, og han har
strøet dem hen over forskellige let og sikkert skitserede
Figurer, der hver for sig karakteriseres igennem dem,
— indtil Skildringen samles omkring et ungt Kunstner-
ægtepar, hvis erotiske Konflikter bliver Stykkets Ind-
hold. Og rundt om i Dialogen og Situationerne skimtes
Kimene til de Ideer, som Digteren senere har bygget
selvstændige Skuespil over.

Naar Stykket virkede forvirrende og noget frastø-
dende paa Publikum, laa det i dets Aand og Form,



Chr. Zangenberg og Axel Madsen i »Eventyr paa Fodrejsen«



Emil Poulsen som Ambrosius

— men ogsaa i Udførelsen, der i Virkeligheden ikke
kom det nærmere, end Teatrets Fortolkning af de senere
Ibsenske Dramaer kom *dem*. Den danske Spillemaades
Veghed og Glæthed, dens Mangel paa egentlig Karak-
ter, selve Sprogets lette Sødme og blide Magelighed
extirperede Nerven af denne norske Dramatik.

Men Teatrets nye Direktion — Grev Danneskjold-
Samsøe med Professor P. Hansen som Kommitteret
ved sin Side — fortsatte troligt med de Ibsenske Skue-
spil: Sæsonerne 1894—95 bragte saaledes Førsteop-
førelsen af *Lille Eyolf*.

Stykket er sikkert nok det svageste af Ibsens Alder-
domsværker, — det synes skrevet under en poetisk
Depression. Besværligt tager han op, hvad han engang
ejer af digteriske Formler: ægteskabelige Konflikter,
Forholdet mellem Forældre og Børn. Men de gamle,
prøvede Idéer virker ikke mere, han klatter saa under-
ligt med Knivene, og de falder til Jorden mellem Hæn-
derne paa ham.

Skønt Forestillingen som saadan — takket være Fru
Oda Nielsens livfulde og blændende, om end noget
usikre Spil som Rita Almers — trak et større Publi-
kum til Huse, end Opførelsen af *Hedda Gabler* og
Bygmester Solness havde formaaet, slog Stykkets indre
Svagheder dog fatalt igennem. Det københavnske Tea-

terpublikum, hvis Beundring for Ibsen i de senere Aar havde været langsomt dalende, havde dog hidtil bevaret sin Respekt, selv om det ikke forstod ham: Gaaderne i *Solness* bøjede man endnu Hovedet for, med en lidt ærgerlig Bevidsthed om, at man dog maaske selv var en Smule Skyld i, at mange af Replikerne klang saa dunkelt, og med det lille, syrligt spotkende Smil, der fødes, naar man ikke tør le ud med god Samvittighed. Men *Lille Eyolf* viste tydeligt for enhver, at Digteren var gaaet tilbage. Oprejsningens Time var kommet for Publikum, og med en sund og ond Haanlatter tog man Hævn for de tidligere Ydmygelser.

Dermed var Ibsen — i sit sidste Stadium: som »mystisk«

Sjælegransker — egentlig færdig paa Det kgl. Teater. Ganske vist spillede man ogsaa hans to afsluttende Skuespil: *John Gabriel Borkman* og den dramatiske Epilog *Naar vi døde vaagner* — henholdsvis i Sæsonerne 1896—97 og 1899—1900, — men Opførelserne blev modtagne med fuldkommen Sløvhed af Publikum, og kom

ikke til at spille nogen som helst Rolle for Teatret. Skylden var for en Del Stykkernes egen: selvom de som Kunstværker og vel ogsaa som Aandsværker stod over det forrige, blev de paa Grund af deres gennemførte Mangel paa Anskuelighed meget vanskelige at faa Liv i paa Scenen. Og Teatrets professionelle Ibsen-Fortolkere med Emil Poulsen og Fru Hennings i Spidsen syntes paa Forhaand at have opgivet Ævret overfor dem; de fremførte dem med en Mine som om de kededes lige saa meget ved at spille dem, som den gabende Tilskuerplads kedede sig ved at se derpaa.

Først da Teatret nogle Aar efter gav sig i Kast med et Par af Digterens tidligere Størværker: *Gengangere* (i 1902—03) og *Peer Gynt* (ti Aar efter) skabte

det atter Interesse om Ibsen, — men de Stød, som Halvfemserne havde givet ham, forvandt han dog aldrig helt i Publikums Øjne.

— Men uden om de Ibsenske Alderdomsværker og de Gunnar Heibergske Ungdomsarbejder der — trods alt — blev Repertoirets aandelige Tyngdepunkter i dette Ti-Aar, sværmede en Flok lette Flyvere med danske Navne. Teatret havde selv udklækket dem, og de byggede Reder i Huset; dets Præg blev hjemligt. De fleste flagrede atter bort og forsvandt i den mørke Glemsel, men adskillige faldt til Hvile i Husets Skød og lagde mange smukke Guldæg.

Her er Tale om Emma Gads, Einar Christiansens og Gustav Esmanns dramatiske Arbejder.

Hurtigst glemt blev vel Fru Gads Dramatik. Hun havde debuteret i Sæsonen 1885—86 med det anonyme *Et Aftenbesøg* — en højst usandsynlig *Situation* af den Art, som Tiden i saa høj Grad yndede; Bagatellen skal kun mindes, fordi Frk. Lindemann (Fru Bloch), der snart blev denne

Generation af Dramatikere en saa fortrinlig Støtte, her havde en af sine første Roller.

I Sæsonen 1887—88 spilledes den anonyme To-akter *Et Stridspunkt*, der udkom i Bogform med Fru Gads Navn paa. Stykket indeholdt — i en endnu for splittet og umoden Form — adskillige af de Motiver, som Forfatterinden udformede nærmere: snart smaa menneskelige Konflikter, som Forholdet mellem Moderkærlighed og kvindelig Egoisme, snart lettere Samfundssatirer, som Forholdet mellem unge Kavallerer af Bourgeoisiet og kønne Tjenestepiger. Derefter specialiseredes Emnerne: I den næste Komædie *En Advarsel* (90—91) var det nærmest Menneskeforfatteren der havde Ordet, i de to følgende *Tro som*



Olaf Poulsen (ved Lindgreens Buste) i sit Hjem

Guld (93—94) og *Rørte Vande* (95—96) nærmest Samfundssatiriker. Og saa fremdeles — de to sidste Stykker, Fru Gad fik opført paa Teatret: *Aabent Visir* (fra 1897) og *Guldfuglen* (fra 1909) ændrede ikke Billedet. En let Haand og et varmt Hjærte! Men den løftede Haand klappede snarere end den slog, og Straffen føltes derfor nærmest som et pikant kildrende Kærtegn. Og det bankende Hjærte bevægedes mest af saadanne almene Konflikter som Spørgsmaalet om uægte Børns Stilling i Samfundet o. l., — medens de mere intime Følelser Mennesker imellem uden megen Forstaaelse helst overlodes Satirikerens til nærmere Behandling.

Fru Gad, der med Hud og Haar, i Sind og Skind tilhørte Bourgeoisiet, kunde umuligt faa nogen Betydning som Revser deraf — det er jo ogsaa en slet Fugl, der besudler sin egen Rede!

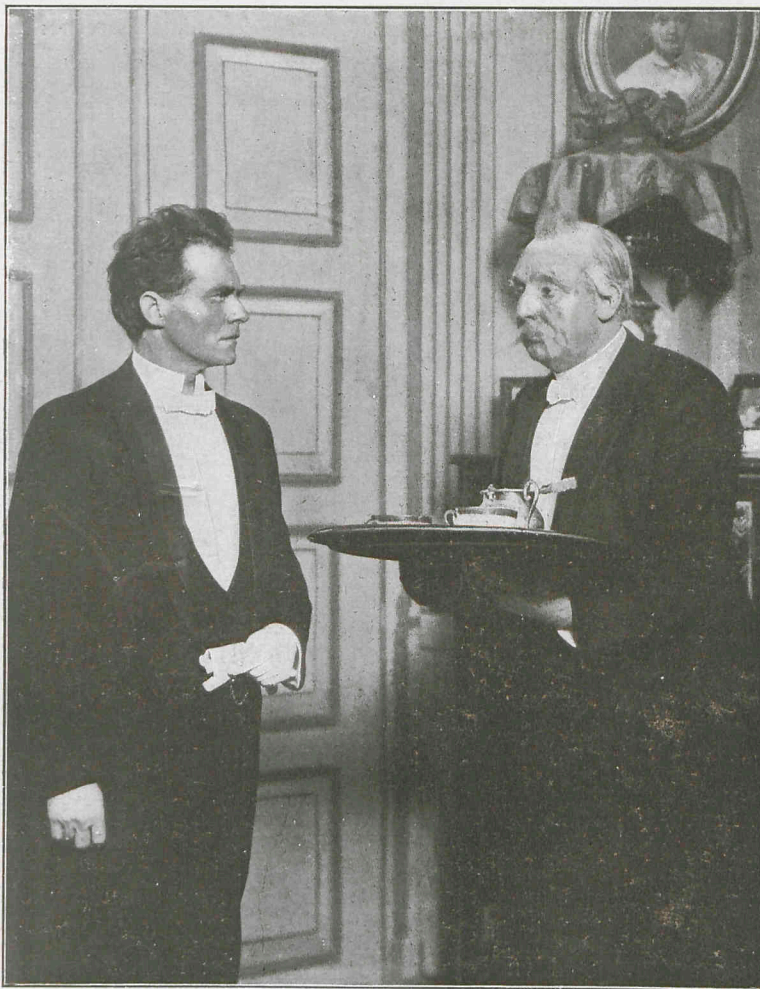
Men for Teatret havde hendes Stykker en ikke ringe Betydning, idet de i høj Grad bidrog til at holde Liv i det ypperlige, specielt københavnske Lystspilensemble, som *En Skandale* fra først af havde vækket: Fru Hennings, Fru Eckardt, Fru Bloch og Fru Emma Lange-Nielsen, Mantzius, Zangenberg, Poul Nielsen og Liebman fandt hinanden, og sammenarbejdedes til mange straalende Konstellationer.

Hertil hjalp ogsaa Einar Christiansens Skuespil med; de var noget anderledes farvede end Fru Gads, men havde vel omtrent den samme Værdi overfor Evigheden — de fleste af dem da.

Allerede som Skoledreng havde Christiansen skænket Teatret en betydelig Sukces (*Lindows Børn* 1879), — et Skuespil, hvis mest iøjnefaldende — og mest forbausende — Fortrin laa i den tekniske Behændighed,

hvormed Intrigerne var flettet ind i hinanden. Da han nogle Aar efter fik sit næste Stykke opført (*Frk. Bodil og hendes Broder* 1888) var Behændigheden naturligvis ikke bleven mindre — Stykket saa helt *Scribesk* ud med sine elegante og underfundige Slynngninger i Formen — og der sporedes desuden en egen Finhed i den menneskelige Opfattelse, der gjorde Sukces'en berettiget; i

Aarene 1889—96 fulgte der nu en Række Skuespil: *Generationer*, *Annette*, *Mellem Brødre*, *Modne Mænd*, hvori disse fortjenstfulde Egenskaber yderligere manifesteredes. Finest virkede *Annette*, — et overmaade smukt Vidnesbyrd om den Aandens Kultur, den Følelsens Adel, som Forfatteren sad inde med. Om Hjemmet handlede de alle, om Familjelivets dagligdags Brydninger og Smaakampe, fortalte med dæmpede Ord og i stilfærdige Optrin. Hertil slutter sig — saa sent som i 1918 — Familjestykket *Onkel Stephan*, der fortalte om Forfatterens nye Arbejdsfelt, — om den Trang til at beskæftige sig med ab-



Johannes Nielsen og Cajus Bruun i »Prøvens Dag«

norme Sjælstilstande og erotiske Undtagelsestilfælde i Dagligdagslivet, som behersker hans senere Produktion.

For Teatret fik Christiansens Dramatik fra Halvfems-erne adskillig Betydning, fordi den gav Instruktøren Lejlighed til at skabe de lydefrit stilfærdige, dæmpede bevægede, helt levende og harmoniske Interiører, hvori hans Kunst kulminerede.

Af mindre Betydning blev Christiansens middelalderligt romantiske Spil *Broder Rus* (1889) og *Peter Plus* (1891). Fantasien, der skulde have baaret dem, manglede, den digteriske Drift var for svag — Opførelsen formaaede ikke at tvinge deres Virkning stort ud over Rampen. I deres Spor fulgte senere de ab-

strakt-symbolske Dramaer: *Fædreland* (1916) og *Cosmus* (1922); det første gjorde et stort Indtryk, takket være en mesterlig Instruktion og Publikums Krigsfeberstemning, — det sidste faldt til Jorden.

Den tredie af Teatrets faste Leverandører i dette Ti-Aar var Gustav Esmann. Allerede i 1886 var han debuteret med *Situationen: I Stiftelsen*, et af disse graalige, nuancefine Interiørskildringer, som den Gang gjaldt for den fornemste Kunst, og den ungdommelige Fru Hennings Forvandling deri til en meget gammel Dame var saa ægte at den gjorde Forestillingen berømt. Men i Halvfemserne udfoldede han sin egentlige Evne. *I Provinsen* (1890) er endnu en Række Interiørskildringer, paa en Maade ligesaa nuancerige og stilfærdige som *I Stiftelsen* og et Vidnesbyrd om den Finhed i Opfattelsen, som endnu den Gang boede i ham. I Stykket er der ingen Handling, ingen Begivenheder, men Figurerne lever deri og drager deres Vejr, medens de dæmpet forskyder sig mellem hverandre i naturlige vekslende Kombinationer, — og i Hovedfiguren, den sky og ironiske Oskar Elben (der er i Familie med og vistnok paavirket af den sky og ironiske Elsker i *Kong Midas* fra Aaret i Forvejen) var tegnet en den Gang ny dansk Type: den fornemt dovne, tilknappe Københavner. Men Stykkets Sukces skyldes et enkelt Interiør: det til Fuldkommenhed illuderende Provinsmiddagsselskab, som Instruktøren havde skabt, — Mage til det var ikke før set paa Teatret.

Næste Aar spilledes saa *Den kære Familie* — vel sagtens det eneste af dette Ti-Aars danske Skuespil, der har Udsigt til at overleve det i lange Tider. Ikke just paa Grund af dets poetiske Fortrin. Esmanns første Satire var her afløst af en vis ligeglad Humor og en slap, ligesom medskyldig Overbærenhed, hans Følelsesfinhed er forsvundet og erstattet med en begyndende Sentimentalitet, hans Virkemidler er over hele Linien blevet en Streg grovere end før. Men her er da et rigtigt Teaterstykke (paa sin Vis ligesaa klart og virkningsfuldt som *Sparekassen* og *Genboerne*, og sagtens bestemt til at fortsætte dem), med Figurer saa taknemmelige som vel muligt for Skuespillerne at flattere, med Scener og Optrin som Lækkerbidskner for Instruktørerne til at udfylde med Liv. Førsteopførelsen blev da ogsaa en af Teatrets mest gloriøse Aftener.

Senere spilledes af Esmann: *Teatret* (1897), *Det gamle Hjem* (1899) og *Fader og Søn* (1905, fuldført efter Forfatterens Død af Einar Christiansen). Af dem har kun *Det gamle Hjem* bevaret sig nogenlunde intakt, kløgtigt stillet sammen som det er og med en publikumssøgende følsom Undertone. —

— Hvad der ellers kom frem paa Teatret i dette Decennium var i Virkeligheden tilfældigt. Fra de mest

forskellige Verdenstjerner kom Digterne med deres Arbejder; noget deraf blev opført, men det meste blev vist andet steds hen; og ofte spørger man forgæves sig selv om Grunden — snart til Opførelsen, snart til Afvisningen.

Dette gælder ikke Skribenter som Holger Drachmann og Otto Benzon, saa forskellige de end er. Begge havde Krav paa Teatrets Taknemmelighed for store Sukces'er i Firserne: *Der var engang* — og *En Skandale*.

Med dette som Baggrund maa for Drachmanns Vedkommende Opførelsen af det poetiske og moralske Monstrum der hedder *Efter Syndefaldet* (fra 1888) betragtes. Men senere blev han bedre, og Teatret hjalp ham velvilligt over Overgangstiden ved at opføre *Strandby Folk* i den nye Bearbejdelse, som han havde foranstaltet i 1897. Aaret efter bragte den berømmelige Førsteopførelse af hans storslaaede Drama *Vølund Smed*, bemærkbar bl. a. derved, at den syge Emil Poulsen her spillede sin sidste Rolle ved Teatret, en Rolle der paa en tragisk Maade harmonerede med hans Tilstand, — og derved at Fru Betty Nansen her fik sin første store Rolle paa denne Scene, som hun i de følgende Aar ikke viste megen Trofasthed. — Drachmanns smaa versificerede Dramaer *Ved Bosphorus* og *Middelalderlig*, der ogsaa spilledes i disse Aar, fik ikke stor Betydning for Teatret, og en endnu mindre fik hans mislykkede Jubilæumsspil fra 1906: *Hr. Oluf han rider* —

Af Otto Benzon, hvis straalende Satire *Sportsmand* var bleven afvist, opførtes i 1894 det graa og theoretiserende, noget sentimentale Ægteskabsdrama *Anna Bryde*, der endnu engang viste hvor galt det kan gaa, naar en udpræget Satiriker sætter et højtideligt Ansigt op. Dette Vanheld lærte Forfatteren at le paany: i Sæsonen 1899—1900 mødte han op med sine *Moderate Løjer*, hvor han badede sig i det kaadeste Farce-halløj med en saadan Verve, at Sprøjtet stod om Ørene paa Publikum. I 1907 genfandt han sin fineste Form: Den lille Enakter *Forældre* ejede ved sin store Menneskeerfaring og sine faste og klare Linier i Virkeligheden et klassisk Præg. Men hermed var hans Kraft udtømt: Hans to sidste Komedier *Frie Hænder* (1908) og *Foraar og Efteraar* (opført under hans eget etaarige Direktorat (1913—14) gav kun en langtrukken Efterklang af tidligere Fester.

I mindre Maalestok to andre Kontraster: Axel Steenbuch og Edgard Høyer.

Steenbuch har sin Styrke i det formelle: læser man hans Skuespil, faar man det Indtryk, at han afpolerer sine Dialogers Overflade med den mest minutøse Samvittighedsfuldhed. Men Læserens Beundring vilde unægtelig være større, hvis han følte, at Forfatteren

under dette Arbejde maatte bakse med et genstridigt Stof, at hans Maal var at tvinge stærke, uvilkaarlige Følelser og Stemninger ind under Kunstens Love. Men sandt at sige har han næppe haft saa meget at

hos ham brister Formen uafsluttelig og han gør sig ikke stort Besvær med at lappe paa den igen, — men i hvert Fald i det ene af de Stykker, han fik opført i denne Periode: det anonyme *I Ravnekrogen* (1891)



Betty Hennings (Privatbillede 1920)

kæmpe med, for under Dialogernes glatte Overflade, under deres svagt bølgende Rytme spores saa godt som intet menneskeligt Liv. Intet Under, at de to Skuespil, han fik opført: *Mange Aar efter* (1890) og *Grænsen* (1891) gjorde et blegt og vissent Indtryk, Sildefødninger som de var af et lille tænksomt Stuemenneske og en gammel, anæmisk Muse.

Edgard Høyer er unægtelig af en anden Støbning:

skimtedes et særdeles kraftigt Liv bag den usoignerede og brudte Form. Her var en virkelig uforknyt Evne til at gaa lige løs paa Tingene og skildre Folk og Forhold efter Selv-syn og Selv-følelse; — og de levende, om end ufærdige Fiugrer og Interiører flatteredes af Skuespillernes og Instruktørens Mesterskab paa dette specielle Omraade. Høyers andet og sidste Skuespil paa Det kgl. Teater — *Konsulens Aktier*

(1899) — faldt derimod temmelig lydløst til Jorden, maaske fordi Forfatteren deri var begyndt at tage sig selv altfor højtidelig.

Ellers skal kun nævnes, at to af »Gennembrudsmændene« hver fik et Skuespil opført i dette Decennium, Edvard Brandes *Asgerd* (1895) og Sophus Schandorph *Hjemkomst* (1893).

Teatret, som mødte Brandes' betydelige Skuespil *Et Besøg*, *Et Brud* og *Under Loven* med en aggressiv Afvisning, havde, skulde man tro, antaget hans islandske Drama i et Anfald af Malice mod sin skarpe Kritiker. Thi det var jo klart for alle, at det ikke vilde gøre Lykke: Det havde næppe ligget Forfatteren særlig nær, da han skrev det, og det laa Teatrets Kunstnere særdeles fjernt, da de spillede det.

III

1900 — 1909

Kort før Aarhundredskiftet traadte Professor P. Hansen tilbage som Direktør og blev efterfulgt af Professor Einar Christiansen. Som Chef fungerede Grev Danneskjold-Samsøe videre.

Ser man hen over Einar Christiansens ti-aarige Regeringsperiode, tager den sig noget anderledes ud end det foregaaende Decennium. Her havde Ibsens fem sidste Dramaer dannet Teatrets aandelige Rygrad, og uden om dem havde dets tre dramatiske Leverandører Fru Gad, Christiansen og Esmann grupperet deres Arbejder. Nu var Ibsen bleven tavs for stedse; Christiansen var bleven opslugt af selve Institutionen og derved tvungen til Tavshed, — ogsaa Fru Gad tav — og Esmann efterlod ved sin Død i 1907 kun et ufuldendt Skuespil.

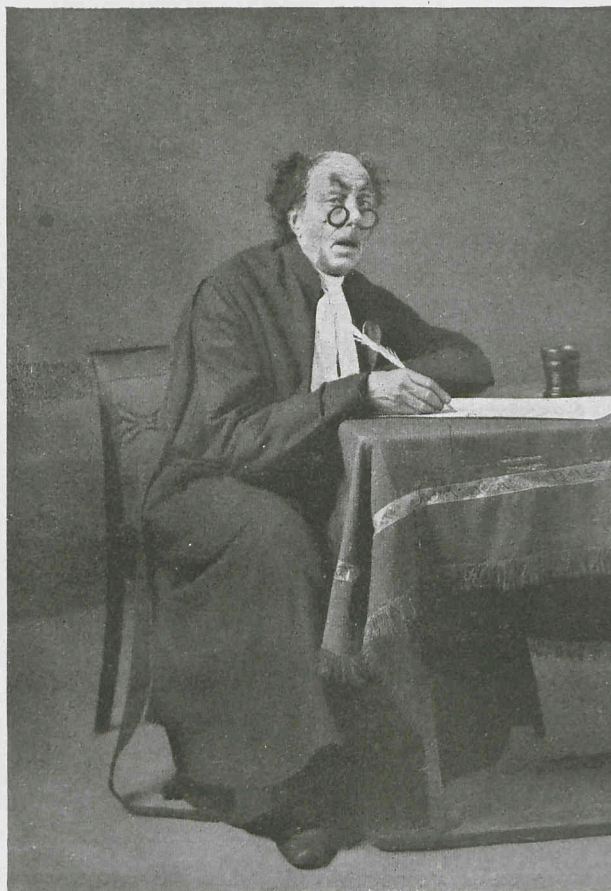
Nu var Banen atter fri — og Repertoiret blev endnu mere tilfældigt end før. Teatret tog ikke Initiativet overfor Dramatikerne, Direktionen satte sig ikke i Forbindelse med dem, gjorde intet Forsøg paa ved Vink eller Raad at lede den dramatiske Poesi fremad efter sine Hensigter. Man forholdt sig passiv, sad med en knibsk Mine og tog imod de tilfældige Gæster, der indfandt sig, — efterhaanden noget sparsomt. Thi

netop nu aabnede Dagmar-teatret under Martinius Nielsen sine Porte paa vid Gab for den nye dramatiske Poesi.

Imidlertid havde Det kgl. Teater i hvert Fald én betydelig Sæson, — og atter var det det norske Drama der gjorde Udslaget. I 1902—03 spillede to Skuespil af Bjørnson: *Over Evne I* og *Paa Storhove*, og et af Ibsen, *Gengangere*, for første Gang, og af dem skabtes et Par af Teatrets berømmeligste Forestillinger.

Det gjaldt ikke saa meget *Over Evne*. Det lille, saa rigt bevægede Drama var nogle Aar i Forvejen bleven spillet paa Folketeatret, — og her, paa denne jævne Scene, med dens beskedne, tilfældigt uddannede Skuespillere, virkede det egentligt dybere og friskere end i Nationalscenens pompøse Rum og de rutinerede Kunstners patent-kgl. Opfattelse. Kun Johannes Nielsens skønne, dybt følte Spil som Pastor Sang havde bevaret sin Magt over Sindene, — medens Fru Hennings som den syge Frue i Forhold hertil kun skabte et glansfuldt Virtuosnummer.

Men Opførelsen af *Paa Storhove* blev en pragtfuld Aften. Stykket selv er jo — ligesom alle Bjørnsons Alderdomsværker — under-



Peter Schram i »Spanske Studenter«

ligt løst og skitse-mæssigt bygget op: med rigt inspirede Partier ved Siden af iøjnefaldende Slapheder, grove Teatereffekter ved Siden af menneskeligt skønne Bekendelser, — og med den specielt Bjørnsonske noget ublu-færdige Moraliseren som en Fernis over det hele. Men Spillet udfyldte Stykkets Gruber og dækkede dets Faldgruber paa den mest udmærkede Maade, — og alt det uvilkaarlige Liv, der laa halvdulgt bag den pædagogiske Tendens, drog det frem og gav det Magt — scenisk Virkelighed i Rampelyset. Her spillede alle godt, — mest overraskende talentfuldt dog Fru Emma Thomsen som Stykkets onde Aand, den dæmonisk forførende Maria. At denne Figur lykkedes hende ligesaa godt som dens Modsætning: Hustruen i Brandes' *Under Loven*, der laa hendes egen Natur saa langt nærmere, kan synes besynderligt; men Maria var vist skabt under Paa-



Oda Nielsen i »Et Eventyr
i Rosenborg Have«

virkning af Fru Dybwad, hvis Specialitet jo netop er det genialsk-diabolske! I hvert Fald: disse to Roller blev Fru Thomsens betydeligste.

Samme Sæson fik Teatret endelig Mod til at spille *Gengangere*, efter at det i en Snes Aar havde skelet til Stykket med Frygt og Bekymring i alle Miner. Det kom ikke til at fortryde sin Bedrift, — det vandt en kunstnerisk Sejr ved Siden af den moralske.

Men Sejren var først og fremmest Fru Hennings' som Fru Alving. I og for sig har mange Skikkelser i Ibsens Digtning sikkert været hende kærere, — og Roller som Nora og Hedvig skaffede hende jo

ogsaa et stort Ry. Men saadan som de var, fristedede hendes Naturel ud i det, der altid var den store Fare for det: Teatervirkningen. Og efterhaanden som Aarene gik, forcerede hun denne Virkning stedse mere frem, — saaledes at Skikkelsen tilsidst løsnede sig fra Virkeligheden og blev til Virtuospræstationer i det blændende Rampelys. Naar Fru Alving, — som hun nærmede sig med Uvilje — blev hendes mest mennekeligt ægte, hendes dybeste og sandeste Skikkelse, kan Forklaringen vel kun være den, at Rollen rørte ved noget i hendes Sind, fik Strenge til at dirre derinde, der laa dybt skjulte under de virtuosmæssige Teatervirkninger, som hun beherskede, og som altfor ofte var hendes Sprog. Hun har næppe selv vidst, hvor godt hun spillede her, hvor fuldkommen hun illuderede. I den Rolle blev hun en stor Kunstnerinde mod sin Vilje. —

Af megen Betydning for Teatret blev ogsaa Skuespillet *Den gamle Præst*, en Dramatisering (ved Sven Lange) af Jakob Knudsens Roman, opført for første Gang i 1904. Skønt Dramatiseringen var uheldig og Stykket saaledes ikke godt, blev Forestillingen dog i Aarenes Løb fastslaaet som en af Teatrets anseeligste. Højskole-uvæsnets



Betty Hennings i »I Stiftelsen«

blev her persifleret paa en Maade, der var ny for Københavnerne, og som morede dem, og det strengt ortodoxe og frihedsfjendske i Stykkets religiøse Tendens tiltrak Hovedstadens konservative Elementer. Hertil kom, at Karl Mantzius af Stykkets Hovedfigur, Grev Trolle, havde skabt sin mest fuldkomne Skikkelse, lige ypperlig som Menneskeskildring og scenisk Præstation.

Af en mere forbigaaende Betydning blev fire yngre Skribenter, der i disse Aar hver fik enkelte Stykker opført:

Gustav Wied, Poul Nielsen, P. A. Rosenberg og Albert Gnuddtzmänn.

Af Wied spilledes i 1901 *Skærmysler*, en elskværdig Bagatel, der intet Begreb gav om den bitre, storlaaede Lystighed, han til Tider kunde udfolde i sine Romaner og Satyrspil; men det flatteredes gennem et mesterligt Sammenspil mellem Teatrets første Kræfter,

— Opførelsen vandt med en vis Ret Ry som en Mønsterforestilling i det lille Format. To Aar efter spilledes *Den gamle Pavillon*, en dramatiseret Novelle af et tungsindigt Indhold, der trods en god Udførelse ingen Virkning gjorde: Naar Wied lægger Ansigtet i tragiske Folder, bliver han næsten altid banal. En Bagatel fra 1904: *Et Opgør* forsvandt øjeblikkelig og sporløst, og hermed sagde Wied Det kgl. Teater Farvel. — Poul Nielsen, der var

debuteret i Sæsonen 1892—93 med et ubetydeligt Lystspil, *Unge Folk*, fik i 1902 anonymt en lille Komædie, *Det gamle Færgested*, spillet; Stykket var vist alvorligere ment, end det forrige, men mærkelig lidt modent for Scenen, skønt det dog var skrevet af en erfaren Teatermand, og ellers nærmest af meteorologisk



Oda Nielsen
i »Kinafarerne«

Karakter. Men skønt William Bloch havde udnyttet alle de Lys- og Lydeffekter, som det baserede sin Virkning paa, til Fuldkommenhed, faldt det dog til Jorden. Noget større Held fik det elskværdige Underholdningsstykke *Landlov* (1905), der udløste den fordringsløse Munterhed, som er det bedste ved dette Forfatterskab. Her havde Carlo Wieth en usædvanlig lovende Debut.

Af P. A. Rosenberg opførtes 1904 Skuespillet *Hjælpen*, en lidt konfus, men iøvrigt virkelig stemningsbevæget Komædie, hvori Forfatteren havde stillet Repræsentanter for de sidste tre Slægtled overfor hinanden i forskellige Konstellationer. Men noget rigtigt kommer der ikke ud deraf: man har her, som over alt hos denne Skribent, Fornemmelsen af, at hans Hjærte vil mere, end hans Forstand og Logik formaar at udtrykke. Altfor ofte kører han fast, stammer og hakker i det, — bliver da hidsig og braser pludselig løs med en rivende Veltalenhed, der breder hans private Meninger ud over hele Stykket, saaledes at de forskellige Figurer alle snakker løs med hans Mæle og ganske mister deres Individualiteter. Imidlertid gjorde dette Skuespil adskillig Virkning paa

Grund af det menneskelige Liv, der var i det, og som den gode Udførelse fik kraftigt frem. Men de to følgende Arbejder: *Byen ved Havet* (1905) og *Den gamle Skov* (1912), druknede Forfatterens moralske Tendenser i teknisk Konfusion.

Gnudtzmann debuterede i Sæsonen 1903—04 med Situationen *I Blinde*, et smukt lille Arbejde, hvori Forfatterens milde Menneskefølelse havde fundet virkningsfulde sceniske Udtryk. I Helaftensstykket *Feltmanns Samlinger* (1905) var Menneskefølelsen bevaret, men den kunstneriske Evne var for svag til at

kunne holde Stykket paa Benene gennem de mange Akter, og Spillet lod det ligge. Noget lignende gælder Gnudtzmanns sidste Arbejde, *Den romantiske Fader*, fra 1910.

Imidlertid var et nyt Skribentfysiognomi dukket frem — en kølig, tænksom, raceren Profil —: Henri Nathansens. Han havde hidtil fortrinsvis dyrket Novellen, og denne Form fyldte han med en nuancerig Psykologi. Noget blegt, ligesom tussmørkegraat, var der over disse lette Spind af intellektuelt farvet Erotik, han gerne skildrede, med deres subtile Stemningsovergange, deres svage Smil og Spot. Fint, men hverken kraftigt eller dybt, og meget lidt levende.

Nu begyndte han at skrive for Scenen, specielt for Det kgl. Teater, og han knyttede sig meget nøje hertil: I Ti-aaret 1905—1915 fik han ikke mindre end syv Helaftensskuespil opførte her. Skønt han i sine to første Arbejder, *Mor har Ret* (1905) og *Den gode Borger* (1907), endnu ikke har formaaet at frigøre sig for sin Novelle-Teknik, hvorved der kom noget indelukket over den psykologiske Atmosfære og noget beklemt eller forknyttet over Satiren, var det dog iøjne-

faldende, hvor energisk han arbejdede for at tilegne sig Teatrets Love, der jo er saa forskellige fra Romanens.

I *Den gode Borger* gav han allerede Scenen adskilligt af, hvad den trænger til, — men i sit næste (og bedste) Skuespil *Daniel Hertz* (1908) skænkede han den alt, hvad den med Rette har Krav paa, uden dog at give den mere, end hans kunstneriske Samvittighed tillod ham. Der var en forbløffende Fasthed og Klarhed i den tekniske Opbygning af Skuespillet — milevidt fjernet fra Novellens vege Stemningskunst —



Ella Ungermann (1891—1921)

og hvad mere var: Menneskeskildringen besjæledes af en indenfra kommende Glød. Forfatteren havde her blandet Blod med sin Helt, og Følgen blev, at Helten — og hele Skuespillet — fik et dybere og lidenskabeligere Mæle end tidligere, en ægte Styrke, der greb og illuderede som personlige Bekendelser. Det blev en stor Sejr.

1909—1922.

I 1908 var Grev Daneskjold død, og ved Slutningen af næste Sæson lod Einar Christiansen Tøjlerne falde ud af sine trætte Hænder. De grebes ivrigt af Dr. Mantzius, der i nogle Aar fortsatte (med Kontorchef Weiss bagpaa Vognen) nogenlunde i samme Spor som Forgængerne, men med større Fart. Allerede i 1913 veg denne Direktion sit Sæde for Grev Brockenhuus-Schack og Otto Benzon, der Aaret efter afløstes af Johannes Nielsen. I 1922 afsluttedes Perioden med Johannes Nielsens De-mission.

Hermed er vi rykket Øjeblikket nær ind paa Livet — Perioden er endnu i frisk Minde hos alle; dens enkelte, mere fremtrædende Begivenheder behøver blot at nævnes for at huskes.

Efter Sejren med sit jødiske Skuespil søgte

Nathansen atter ind i den abstrakt-teoretiske Psykologi, der tidligst havde beskæftiget ham, men Forsøget, det symbolske Kunstnerdrama *Drømmen* (1911), viste sig dødfødt, og resolut genoptog han sit jødiske Stof. I 1912 spilledes *Indenfor Murene*. Som Tidsbillede var Stykket uden Betydning, men dets Forfatter havde nu faaet et saadant Herredømme over sin Teknik, at han her ganske beherskede Scenen. Og Teatret greb den Chance, han gav det, og udnyttede den i fuldeste Maal: Mantzius, Johs. Poulsen, Poul Reumert, Fru Bloch skabte en straalende Underholdningsaften.

Nathansens senere Skuespil blev Efterklang. I *Affæren* (1914) bruste Satiren forceret op, men løb derefter mat ud i Sandet, og det besværlige Drama *Dr. Wahl* (1916) interesserede mens det spilledes, men knustes af de store Begivenheder i den virkelige Verden, som det svagt berørte. — Ved Siden af Nathan-

sen blev Helge Rode en af Periodens ejendommeligste Skikkelser. Hans Væsen, hans Aandsform, hans Sjæl var Lyrik, men i sin Komædie *Flugten* der blev spillet i 1909, viste han, at der ogsaa kan presses satiriske Draaber ud af en lyrisk Appelsin. Den Spot, som han her udøste over vor moderne Litteraturs snævrreste Egoist, vil bevare sin Gyl-dighed udover Opførelsen af Stykket. I sit næste Skuespil *Grev Bonde og hans Hus* (1912) havde Rode taget Leo Tolstoy til Model, — men Grev Bonde naaede ikke den store Russer til Bælttestedet; han maatte endogsaa ligge under i Myndighed og Kraft for sin polære Kontrast i Stykket, Grev Steen, — hvorved dets Ide betænkeligt forrykkedes. Men det var helt gennemstrømmet af en Digters Aand. Det samme gælder det af Krigsstemningen paavirkede Drama *Det store*



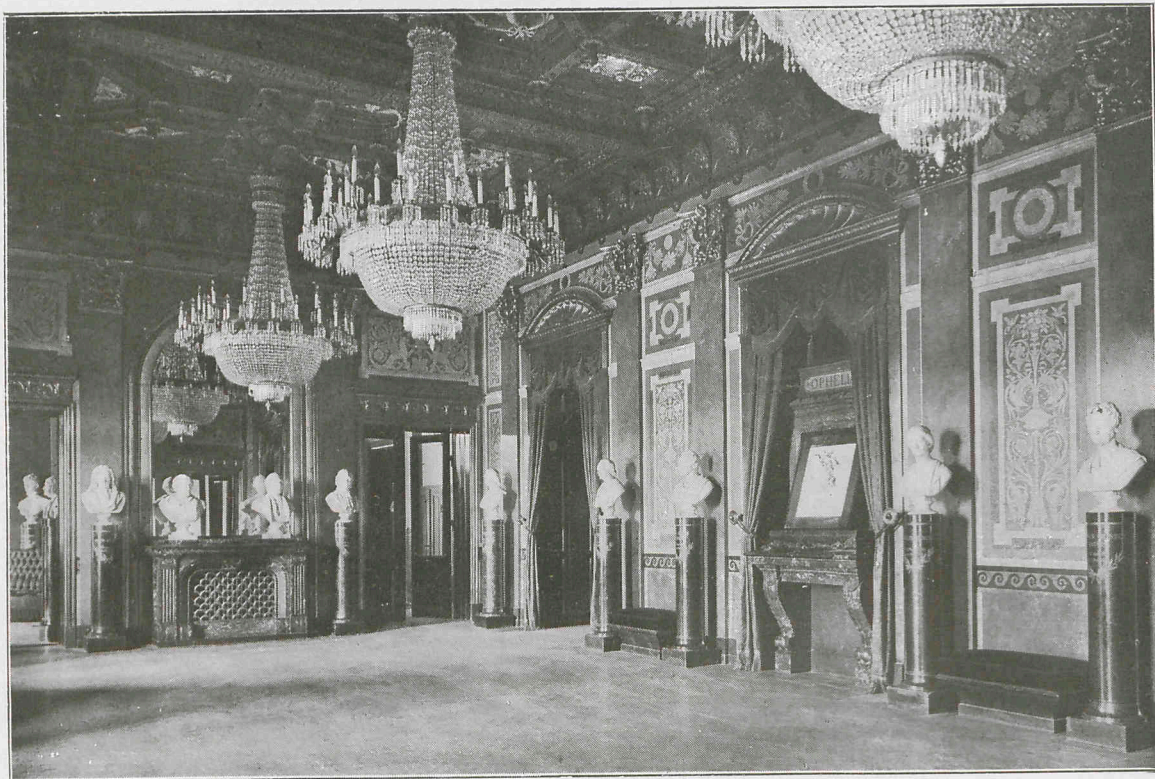
Karl Mantzius som Gamle Levin i »Indenfor Murene«

Forlis (1917), der var baaret af en pragtfuld lyrisk Diktion. Men Menneskeskildringen deri var paafaldende svag, og det skæmmedes nu og da af ubegrundede og ubehændigt anbragte melodramatiske Effekter, der viste hvor fremmed Rode endnu stod overfor Scenens Krav. I 1921 opførtes det nationale Festspl *Moderen*, der i formel Henseende syntes paavirket af Strindbergs *Drømmespil*; det var skrevet i Anledning af Genforeningen, og alene af den Grund egnet til at vække Opmærksomhed og Tilslutning. — Men Rodes poetiske Betydning ligger

ikke i disse Dramaer. — Af en anden fremtrædende Digter, Sophus Michaëlis, blev enkelte Skuespil opført, først og fremmest det berømte *Revolutionsbryllup* (1910), et stormfuldt bevæget Værk, hvis lyriske Skønheder og højt spændte dramatiske Optrin dækkede den undertiden bristende Psykologi med sine Roser og sine Trommehvirvler. Næste Aar spillede Napoleonsdramaet *St. Helena*, der virkede svagere, væsentlig paa Grund af en fantasiløs Udførelse, — medens det noget abstrakte, men mester-

søgte saaledes højt prisværdigt frem mod stedse større poetiske Maal, — men unægteligt var Lystspillet det, der bedst svarede til sin Hensigt. Det elskværdigt pylrende, det muntert og hyggeligt puslende er Levins naturlige Sprog paa Scenen, — naar han vil højere op, svinger Mælet ham ofte, og hans fine Smag og store æsthetiske Kultur maa da klare Resten.

Endelig debuterede Carl Gandrup i Sæsonen 1916 —17 med sin lille Tragikomedie *Lazarus*, der straks



Det kgl. Teaters Foyer

ligt sammentømrede Skuespil *Lægen* i 1917 atter vakte Bevægelse.

Og Perioden bragte adskillige Debut'er:

I 1912 debuterede Julius Magnussen med *Hvo som elsker sin Fader*, et spædt og umodent, men ungdommeligt charmerende Arbejde, der Aaret efter fulgtes af det mere selvstændige og personlige *Hans eneste Kone*; med *Betty* (1916) sluttedes af. Disse smaa Komedier, der hverken præges af nogen ejendommelig Menneskeopfattelse eller af et udviklet dramatisk Haandelag, udfoldede sig alle paa Scenen, blev mærkeligt levende og fyldige i Rampelyset. Poesien er — ligesom Vorherre — stor ogsaa i Smaating!

Sæsonen 1913—14 bragte Poul Levins Debut med Lystspillet *Flugten til Amerika*. Næste Sæson spillede Samfundskomedien *Riber & Søn* og næste igen det symbolske Drama *Taarnet*. Forfatteren

vandt Opmærksomhed. Ikke just ved Kultur og Smag — tværtimod kunde man vel sige. Men hans Menne-skefølelse viste sig saa aaben og kraftig, og hans Humor saa bred og grundfæstet, at det stod alle klart: her var en Naturbegavelse i Anmarsch! Foreløbig højt ufuldbaaren! I Dramaet med den dystre Titel *Dybet* (1920), havde han gabet over et langt større socialt og psykologisk Stof end han kunde fordøje — og Resultatet blev derefter. Men i den lille Satyrkomedie *Munken gaar i Enge* (1922) havde han atter fundet sin Form og sit Format: her funkleden den Gnist af bitter Lystighed, som før ham egentlig kun Gustav Wied har ejet. Under fornøden Selvtugt vil dette betydelige, men endnu noget uvorne og lovlig animalske Talent sikkert kunne blive til stor Glæde for Teatret — og muligt ogsaa for Litteraturen.

Vaudevillen

AF VILH. ANDERSEN

I det kongelige Teaters tohundredaars Historie er der to Mærkedage. Den første er naturligvis den Dag i 1722, da den danske Skueplads aabnedes med Holbergs Komedier. Og den anden er den Dag godt og vel hundrede Aar derefter, i 1825, da Lystspillet fornyedes med Heibergs Vaudeviller. Den første Dag blev Huset bygget; paa den anden Dag blev Huset til et Hjem. Det synes vel ved første Øjekast urimeligt at tillægge disse Smaaestykker en saadan Betydning. Men naar man tænker nærmere efter, tror jeg, man vil finde det rigtigt.

Det var den Gang, for hundred Aar siden, et almindeligt Ønske ikke blot hos det københavnske Publikum, men i det danske Folk, at nu skulde man holde sig til sit eget. Man følte sig, for at bruge et Billede, der ligger Vaudevillen nær, som en Familie for Hjemgaaende (med Eftertryk paa gaaende!) fra en forulykket Skovtur, der var begyndt i Solskin, men endt med Forskrækkelse. Da man var taget hjemmefra om Morgen, altsaa i Aarhundredets Begyndelse, havde en lystig Sommertorden — Kanonaden fra Reden 2. April 1801 — lige rensset Lufte, og Fuglene sang, som de var gale. Sundet var mere blaat og Skoven mere grøn end nogensinde, og baade i Nord og Syd stod Himlen fuld af dejligt farvede Skyer. Man kan endnu høre Tordenen i Oehlen-schlægers *Guldhornene* og se de smukke danske Farver i *St. Hansaftensspillet* og Norden og Syden i *Hakon Jarl* og *Aladdin*. Hans, Digterens, Hjem var, som han selv har sagt, et Sted »mellem Syd og Nord«:

Til alle Hjørner kan han frit sig vende
og fare stoltelig i Mag
fra Verdens ene til dens anden Ende
paa en begejstret Ungdomsdag.

Jo, *det* var en Skovtur!
Men saa begyndte Uheldene at hagle ned over den

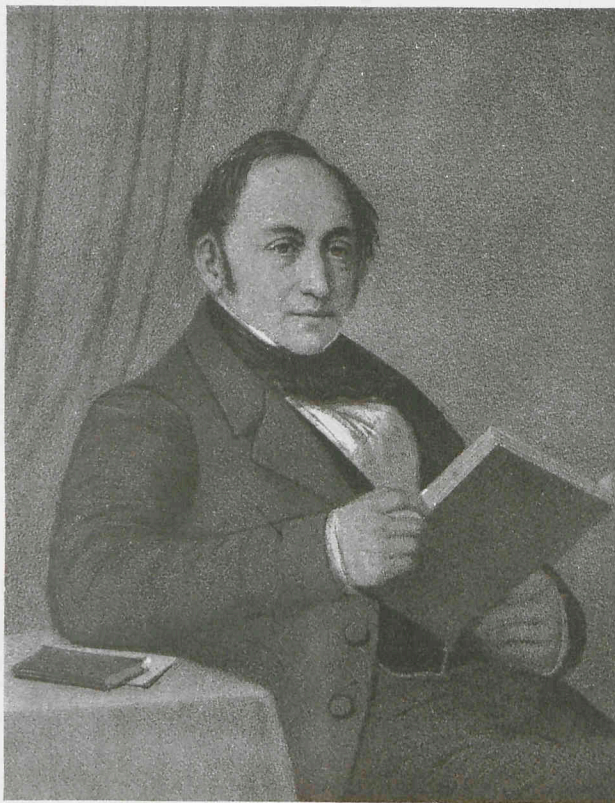
stakkels Familie. Himlen nyste rigtig rødt — det var Bombardementet af København i 1807. Den engelske Tyv løb bort med Flaaden, det var det ene Forhjul, der gik af Vognen. Snart efter med Freden i Kiel 1814 og Tabet af Norge gik ogsaa det andet store Baghjul. Regnen strømmede ned, og for at gøre Ulyk-

ken komplet var ved samme Lejlighed, med Statsbankerotten i 1813 og de derpaa følgende gale Pengeaar, ogsaa den store Madkurv med Flaskefoderet, Kalvestegen og Søsterkagen gaaet i Vasken. Det var ogsaa en Skovtur. Var det at undres over, at der i den hele havarerede Holstenskvogn — det fordums Trillingrige af Danske, Norske og Holstenere — fra den ærværdige Husfader til den ærlige Kusk og Purken i Søndagsstadsen ved hans Side kun var *et* Ønske: La' os *nu* se at komme *hjem*! Det sagde ogsaa Frederik den Sjette, da han kom hjem fra Wienerkongressen. For »mit lille Hus staar endnu«, sagde han. Men den lille Familie glemte ikke, hvor smukt der havde været eller kunde have været

i Skoven. Og da det værste Vejr var forbi omkring Midten af 1820-Aarene, begyndte man saa smaat at stikke Næsen udenfor igen: først til »Kongens Have«, saa til »Skoven« (Charlottenlund), til sidst til »Dyrehaven«.

Og da Uvejret syntes helt ovre, prøvede de endogsaa at synge, rigtignok noget tyndere i Mælet end den første Gang:

Nu Tordenskyen trækker
ad den Kant.
Ej mer den os forskrækker;
den forsvandt.
Med fjerne Brag og Lyn
hen ad Sverrig til den driver.
Himlen aabner sine Bryn
og opliver
sit Syn.



Johan Ludvig Heiberg (1791–1860)

Det er *Vaudevillen*. Verset er af J. L. Heibergs *De Uadskillelige*, der opførtes første Gang paa det kongelige Teater 11. Junl 1827.

Lad os nu vende hjem! det var ogsaa udenfor Det kongelige Teater det fælles Løsen for den Slægt, der for hundrede Aar siden fornyede den danske Kultur paa et nationalt Grundlag. Flere af dem, saaledes baade Grundtvig og Ingemann, taler udtrykkeligt om den »Hjemgang«, de i disse Aar foretog i Aanden. Selv i Videnskaben og i Kirken mærkes Bevægelsen. I den første, i Naturvidenskaben, ved at Hans Christian Ørsted efter sin store Opdagelse ombyttede den tyske Naturfilosofi med det praktiske Arbejde for Naturlærens Udbredelse i Danmark paa et folkeligt Sprog, og i Aandsvidenskaben ved at Rasks verdensomfattende Sprogvidenskab i hans nærmeste Arvings, Niels Matthias Petersens Hænder blev til en særlig dansk Sprog- og Literaturforskning. I Kirken gjorde Grundtvig i disse Aar sin store Opdagelse af det levende Ord som den eneste Vej fra Sjæl til Sjæl paa Modersmaalets Vinger og skrev snart efter for sin danske Kirke sine Salmer: »Hyggelig, rolig, Gud, er din

Bolig.« Den samme Hygge, Landsbykirkens Fred og Mildhed, havde Mynster forinden paa sin Vis bragt med sig fra Spjellerup til Frue Kirke. Der inde talte snart efter ogsaa Kunsten det samme Sprog. Thorvaldsens Kristus og Apostle, der fremkom som Følge af en Bestilling under hans første Besøg i Hjemmet fra Rom i 1819, er anderledes danske end hans Jason og Adonis. Eckersberg og efter ham hans Skole blev nationale alene ved at være naturlige, mens Høyen allerede den Gang vidste, at i al ægte Billedkunst var kun det nationale det naturlige.

Tydeligst var Bevægelsen i Digtekunsten. Til Grund for Ingemanns aandelige Hjemgang fra de tyskromantiske Tragedier fra alle Verdens Kanter, der havde gjort Lykke paa Teatret, til de fædrelandshistoriske

Romaner, som fik Folket med sig, ligger en virkelig Hjemkomst; en lang Udenlandsrejse og derefter Overflytningen til Sorø, hvor han mødte baade Fædrelandets Fortid og sin egen Barndom igen. Noget lignende gælder Blicher, som efter en engelsk-romantisk Periode var vendt hjem til sin Fødeegn, hvor han i 1824 skrev sin første og bedste jydsk Novelle »En Landsbydegns Dagbog,« og Poul Møller, der i

samme Aar læste Brudstykkerne af »En dansk Students Eventyr« i Studenteforeningen, efter at han et Par Aar forinden var vendt tilbage fra sin Rejse til Kina med »Lægdsgaarden i Ølsebymagle« og »Scener i Rosenborg Have« i Skibskisten. Inden Udgangen af Tyverne kom hertil Chr. Winthers sjællandske Træsnit og Fru Gyllembourgs københavnske Hverdagshistorier.

Indenfor alt dette er atter det tydeligste, om ikke det betydeligste Tidens Tegn *Vaudevillen* og dens Historie. Det er ogsaa en Rejse fra Udlandet hjem til København, og det baade bogstaveligt talt og i overført Betydning.

Hjemløs i Aanden havde Ludvig Heiberg, den spotske P. A. Heibergs og den følsomme Fru Gyllembourgs Søn, følt sig i hele sin Ungdom: delt imellem mange

baade kunstneriske og videnskabelige Drifter og Lyster og i sin første digteriske Periode (1814-23) eksperimenterende med de forskellige dramatiske Stilarter: Molière og Holberg, Tieck og Oehlenschläger, »græsk« og spansk Drama, — han blev Doktor paa en Afhandling om Calderon. Sit eget Hjem havde han mistet i sin Barndom, da Forældrenes Ægteskab blev ophævet, og faaet igen, da Moderen giftede sig med den svenske Flygtning Baron Gyllembourg. Igennem ham og de Landsmænd, der gæstede ham, og under et Besøg i Stockholm var han bleven fortrolig med Bellman. Efter Gyllembourgs Død, da de »Julklappar,« som han havde indført i Hjemmet, hørte op, skrev han i Stedet »Julespøg og Nytaarsløjer,« en baade lyrisk og satirisk Fantasikomedie — »et vinterligt Sidestykke til



Mad. E. Liebe og Phister i »Et Eventyr i Rosenborg Have«

Sct. Hansaftenspil« kaldte han det. Siden under et to Aars Ophold hos Faderen i Paris, hvor han spillede Gitar og komponerede Smaasange i Bérangers Stil, lærte han Vaudevillen at kende, baade i den ældre Form som et Billede fra Gadelivet med satiriske Viser eller Recitativer og i den nyere som et Lystspil med Sange, Vaudeville-Komedien. Efter Hjemkomsten tog han for Udkommets Skyld til Kiel som Docent i dansk Sprog og Litteratur. Her fordybede han sig i Hegels Filosofi, som gik ud paa at finde »Ideen«, altsaa ogsaa Poesien, i det virkelige og ikke som den ældre Romantik uden for eller imod Virkeligheden. Paa Udflugter til Hamborg lærte han at kende den tyske Form for Vaudevillen, Sangfarcen, »die Liederposse«, et lokalt Skuespil eller Folkelivsbillede med ikke-satiriske, »gemytlige« Sange. Et saadant Stykke »Die Wiener in Berlin« havde gjort Lykke i København i Sommeren 1825, da Heiberg var hjemme paa Orlov, meget

opsat paa at blive hjemme med det samme. Som et Middel dertil skrev han saa sin første Vaudeville *Kong Salomon og Jørgen Hattemager*, opført 28. November 1825, hvis Handling minder om et af hans Faders Syngestykker, *Indtoget*, fra 1791.

I denne Fortælling om Vaudevillens Forhistorie i Heibergs Udvikling er nævnt alle dens Forudsætninger: Calderons Drama, der efter Heibergs egen Forklaring i Doktordisputatsen er et Grundbillede af det romantiske Skuespil, fordi det er symbolsk i sin Idé og lyrisk i sin Stemning, udviklet af Folkevisen, den spanske Romance; Bellmans musikalske Billeder af Gadelivet, »Vaudeviller udenfor Teatret«, som Heiberg havde kaldt dem; det lokale eller lokaliserede Syngestykke fra Slutningen af det attende Aarhundrede og dets romantiske Afløser »Sct. Hansaftenspil« fra Begyndelsen af det nittende; den franske Vaudeville og den tyske Sangfarce; Hegels Filosofi og Holbergs Virkelighedskunst med dens Humor og Satire og dens

Fynd i Sproget. Ved sin, hvis man kan udtrykke sig saaledes, geniale Smag lykkedes det Heiberg at bringe noget helt og selvstændigt ud af dette: en dansk og heibergsk Vaudeville.

Den halve Snes Vaudeviller, Heiberg havde skrevet, ordner sig paa en morsom Maade efter Rækkefølge og Skueplads som en Rejse til og fra København med Besøg i Byen og dens Omegn. Den første, *Kong Salomon og Jørgen Hattemager*, foregaar i Korsør, som naturligt er, naar man netop kommer

fra Paris og lægger Vejen over Kiel. Den anden, den ubetydelige *Den 28. Januar* spiller paa aaben Gade i København paa Kongens Fødseldag. Først med Aprils-komedien *Aprilsnarrene* har Vaudevillen faaet Tag over Hovedet: i en Pigeskole, vejledet af en af Poul Møllers »Scener i Rosenborg Have«, der gav Motivet (Hans og Trine). I dette Spor søger den saa, da det er blevet Sommer, ud i det fri: sammesteds-hen (*Et Eventyr i Rosenborg Have*



Phister og Johanne Luise Heiberg i »Nej«

1827) eller længere bort til Skoven (*De Uadskillelige* 1827) og Dyrehaven (*Recensenten og Dyret* 1826). Derefter trækker den sig tilbage ad Landevejen sydpaa (*Køge Huskors* 1831) til det Sted, den kom fra (*De Danske i Paris* 1833), med friske Minder fra sit Friluftsliv ved Øresundet: »Ak, hvor gerne saa jeg ikke Sjællands høje Bøgekyst«. Endelig i *Nej*, der kom sidst og bedst (1836), er Vaudevillens Skueplads en rigtig Stue og dens Sommerliv kun en Erindring: »Erindrer De, det var i Kongens Have?«

I den Afhandling, som Heiberg imellem Opførelserne af *Recensenten og Dyret*, der havde vakt mest Forargelse, skrev til Forsvar for Vaudevillen paa den danske Skueplads, fremhæver han selv det hjemlige baade i Stoffet og i Stilen som dens største og naturligste Tiltrækning. Han kalder det »det lokalkomiske«, et Ord, der i hans og hans Tilhængeres Sprog i disse Aar har en lignende programartet Betydning som »Lokalkoloriten« hos de samtidige franske Romantikere.

Han tænker dermed naturligvis paa den stedlige Skueplads med dens krydrede Luft af Lugten indenfor Voldene og Duften af Skov og Strand udenfor, altsaa det, som siden indbragte disse Skuespil og deres Efterfølgere, især hans Hustrus Amager-Idyl, Navnet »Duftvaudevillen«, der ikke var ment som en Behagelighed.

Men han tænker ogsaa paa Figurerne. De er ikke de holbergske Masker, som han havde indført i *Jule-spøg og Nytaarsløjer* som en morsom Modsætning til Ingemanns højromantiske Figurer, og som samtidig gaar igen med kun en let moderne Overmaling i Hertzes og andres første Forsøg paa at skabe et nyt dansk Lystspil. Heiberg er paa den rette Vej, han arbejder paa første Haand og øser sit Stof af Kilden selv. Hans Figurer er udkrystede af Datidens levende København. De er Illustrationer til de Artikler, han samtidig og siden skrev i sit Ugeblad »Den flyvende Post« om Københavnernes offentlige og private Forlystelser. Til de sidste hørte Skovturene og Forlovelserne (*De Uadskillelige*), til de første Pressen med den æstetiske, særlig den dramaturgiske Kritik (*Recensenten og Dyret*) og — o Jubel! — Opdragelsen i Bourgeoisiets Pige-Institutter (*Aprilsnarrene*). Men det satiriske er ikke for ham det første (hvad det for Resten heller ikke var for Holberg) — den lokal-komiske Tendens førte Satiren med sig, siger han i den nævnte Afhandling.

Dette hjemlige eller lokale — for man sagde den Gang ikke gerne det nationale eller, som det udtaltes paa Tysk, nazionale — det kunde Heiberg ogsaa med nogen Grund have paavist i Vaudevillernes hele Tone og Stemning. Han har ikke selv gjort det, men et af de ypperste kritiske Hoveder mellem hans Tilhængere P. V. Jacobsen, siden Forfatter af Skuespillet *Trolddom*, har ved Vaudevillernes Fremkomst udtalt, at den blandede satirisk-lyriske, altsaa baade spotske og følsomme Tone deri syntes ham særlig dansk og J. L. Heiberg en mere national Forfatter end, hver paa sin Side, Holberg og Oehlenschläger. Og Jacobsens og Heibergs Ven, Henrik Hertz, har paa sine ældre Dage skrevet en kritisk Afhandling om Poesien i Danmark efter 1814 for at bevise det samme.

Heiberg har heller ikke i Afhandlingen omtalt, at Vaudevillerne til Trods for deres Emner af Hverdagslivet ikke er realistisk Kunst, men romantisk. Men saaledes mener han, som det ogsaa fremgaar af hans senere Omtale deraf. De er paa deres Maade lige saa

romantiske som Calderons Dramaer. De er det for det første ved deres musikalske Karakter, ved at Sangene ikke er sat mekanisk ind i Handlingen, men hører organisk med til den og markerer dens Rytme. Ligesom Heiberg i sin Disputats opfatter Calderons Dramaer som en Udvikling af den spanske Romance, saaledes ser han i Vaudevillen en dramatisk Form for Gadesangen og det lyriske Folkelivsbillede, han nævner idelig Bellman, men kunde ogsaa have medtaget Poul Møllers »Scener i Rosenborg Have« og sine egne saakaldte Børnevaudeviller (fra 1825) og Gadesange (fra 1848), der henholdsvis indleder og afslutter hans dramatiske Vaudeviller.

For det andet er Heibergs Vaudeviller romantiske, derved at de altid, ligesom Calderons, er symbolske. Deres Figurer er ikke Mennesker, men Masker, let tegnede Konturer, som Skuespillerne skal udfylde. Oehlenschläger fandt det rette Udtryk, naar han kaldte dem »Prismer, hvori Digterens poetiske Lune bryder sig«. Det vrirler i Vaudevillerne af symbolske Figurer, Grupper og Optrin. Saaledes i *Kong Salomon og Jørgen Hattemager* den allerede i Titlen givne Modsætning mellem den borgerlige Hattemager (d. e. Vaudevillen) og den arme Jøde Salomon i de forgyldte Pjalter (Operaen og Helteskuespillet); i *Aprilsnarrene* den forsmåede Elsker i Kurven, der paa lignende Maade (og ligesom Hummer »i Gyngen« i *De Uadskillelige*) illustrerer en anden ordsprogsagtig Talemaade; i *Recensenten og Dyret* de tre



Kr. Mantzius
som Løjtnant von Buddinge

sorte Snegle i Skoven: Bogtrykkeren, Patrioten og Kritiker, der tilsammen udgør »Pressen«, og i Slutningsoptrinet de til Klokkespillet fra »Tryllefløjten« dansende Tilskuere, som er det tamme eller tæmmede Dyr, der kaldes Publikummet. Videre i *De Uadskillelige* den sammenspændte Rad af Klister og Malle, der er uadskillelige af Tilbøjelighed eller af Vane, og Hummer, Retsbetjenten, som er hægtet paa af Nødvendigheden; de forestiller — ogsaa i Navnene, men mindre fint — Forlovelsen og dens Følger. Endelig i *Nej selve Titeldet*, der spilles som en Violintone eller en Fløjte lyd ind i selve Handlingen. — Vaudevillernes romantiske Karakter fremgaar ogsaa deraf, at de nationale Festskauespil, som Heiberg samtidig og senere skrev, *Elverhøj* (1828) og *Syvsoverdag* (1840) er frembragt paa en ganske lignende Maade. Ogsaa de er udpræget »lokale« — i Forerindringen til det første Stykke skriver Heiberg selv, at han ved at fremhæve den Art Sagn, der er grundede i vort Lands

Natur, har villet »give det hele en ret national Duft eller Kolorit«. Og de er begge dramatiske Udviklinger af Folkevisens Motiver og Stemninger, *Elverhøj* af Elve-Viserne, *Syvsoverdag* af Tove-Sangene. De kaldes af Hertz mere *danske* end noget tilsvarende af Oehlenschläger. — Fordi Heibergs Vaudeviller er et Værk af en saa reflekteret Kunst og romantiske, skønt de synes realistiske, fordi den Virkelighed, der er i dem, ligesom i Hegels Filosofi er en »højere Virkelighed« og ikke den, man kan tage og føle paa paa Gaden, derfor er det ikke saa lige en Sag at spille dem. Der skal megen Smag dertil. Værst er det gaaet dem i de Tider, der havde en hel anden Smag: i den rigtige Realismes Tid, da alt skulde være rigtig virkeligt. Da tabte Trop sin Barnlighed og gik i Barndom, og Trine, der i Heibergs Tid spilledes saaledes, at Løverne i Parkettet hviskede: »Satan til Tøs!« eller »Dævlunge!« og Studenterne i Parterret udbrød: »Men hun er jo en Psyche, endskønt hun bærer Mame-lukker!« — Trine blev et veritabelt Pubertets-Produkt med Fregner og kantede Skuldre og missende Øjne.

Det Had, som disse Vaudeviller dengang har maattet døje, kom ikke blot fra deres Side, der saa, hvad de fattedes, men ogsaa fra dem, der ikke kunde se, hvad de rummede. Man saa ikke, at der var en menneskelig Mening i den barnlige Leg; man saa kun de barnagtige Masker. Vaudevillerne er en naturlig Fortsættelse af det Marionetteater, hvormed Heiberg havde leget som Dreng, og hvorefter han havde opkaldt sit

første Bind Skuespil. Ved Siden af Holbergs og Oehlenschlägers bedste Ting er de kun Dukkekomedier. Der er ikke noget Orkester i dem; kun Tidens Yndlingsinstrument, Fløjten. Men i Heibergs Haand virkede denne Fløjte ikke bare som den fra Operaen, der fik Folk til at danse, men som den i Eventyret,

der blæser alt paa sin rette Plads med det samme. Det var den, der udpeb tysk Sentimentalitet og tysk Farce og viste, at det var dansk Følelse og Vid, der skulde herske paa den danske Skueplads. Det var ikke Oehlenschläger, det var Heiberg, som overvandt Kotzebue, der i den første Fjerdedel af Aarhundredet havde overvældet ogsaa det danske Teater med sine syv Hundrede Forestillinger — *Elverhøj* alene er nu under Vejs imod det sjette. Desværre overvandt han Oehlenschläger selv med det samme, for en Fejls Skyld, der næppe har forekommet ham selv saa meget fejl endda. Han henregnede uden Tvivl Gennemsnittet af Oehlenschlägers Tragedier til den samme Dilet-

tantisme som Kotzebues — den »massive«, altsaa til Stoffet bundne Poesi, hvorimod han satte sin frie og stofløse Kunst. — Endelig, og det fremhæver Heiberg selv med stor Styrke i den nævnte Afhandling, var det Vaudevillen, der fremkaldte *det danske Lystspil*. Det skete faa Aar efter med Henrik Hertz.

Det var Hertz, der først ret fik Huset paa Kongens Nytorv lavet om til en Stue. Han var Ungkarl til sit 50. Aar og led af en ulykkelig Kærlighed til



C. N. Rosenkilde som Trop i »Recensenten og Dyret«

Familieliv. Paa den Tid, da han digtede sine to betydeligste Skuespil, Lystspillet *Sparekassen* (1836) og den romantiske Tragedie *Svend Dyrings Hus* (1837), skrev han for sig selv i sin Dagbog, at han holdt mere af Husliv end af Friluftsliv: at »denne Menne-skenes Syslen med Smaating, dette Familie-Vrøvl« — altsaa det »Hævleri«, som Heiberg foragtede — stemte ham mere poetisk og vemodig (mærk Sammenstillingen!) end Blomster, Morgenluft og Fuglesang«. Maaske der i denne ærligt tilstaaede Smag er en Mindelse om hans jødiske Byrd, det indeklemt Liv »indenfor Murene«. Baade Lystspillet om Hr. Skaarup og hans Familie og Tragedien om Hr. Dyring og hans Hus er Familiepoesi; den sidste er endda i Motiv og Figurer en Art Omskrivning af Hertzes mest udprægede Familievrøvl-Komedie, det borgerlige Skuespil *Emma* fra 1831.

Men Hertz maatte gennem baade Holberg og Heiberg, før han fandt sin egen Stue. Hans første Skuespil er — foruden det nævnte *Emma* — Komedier i Holbergs Stil, hvori dog allerede det lokal-komiske, som Heiberg krævede (*Flyttedagen*), er trukket ind i en Stue (*Hr. Burchardt og hans Familie*), eller Vaudeviller i Heibergs Stil, og han skrev ogsaa siden saadanne, altsaa Lystspil med Sange, som foregaar i fri Luft paa et landligt Sted: *Debatten i Politivennen* (paa Frederiksberg) og *De Fattiges Dyrehave* (paa Strandvejen).

Men Hertz lærte snart »at sige en Vaudeville«, som det hed i Paris om det reciterende Sangforedrag i disse Stykker. Det er hans Verskomedier, de rimede Konversations-Skuespil, der alle ligesom det første og bedste af dem, *Amors Genistreger*, er »Kabinetsstykker«, som det hedder i et af dem, og foregaar i en Salon. Og til sidst kunde han sige en Replik, uden Vaudeville og uden Vers.

Det moderne Lystspil er Kernen i Hertzes Kunst. Det er ham og ikke Heiberg, som genindfører Realismen paa Teatret. Selv i hans »romantiske« Lystspil og Tragedier, der udgør den ene Halvdel af hans mange — altfor mange — Skuespil, er der en realistisk Tendens. I nogle af de skønneste af dem, *Ninon* og *Kong René's Datter* — atter Familiepoesi, da det første foregaar i en Salon og det andet i en, jeg havde nær sagt Præstegaard i Provence — er der den sær-

egne Art af Teater-Realisme, at Figurtegningen er lagt saa nær op ad Skuespillernes Personer, at den ikke vel kan fremstilles af andre end dem, for hvem den fra først af er beregnet, d. v. s. Fru Heiberg og Michael Wiehe. I et af dem, *Den Yngste*, gives Heltindens Signalement et Par Gange med Udtrykket »en Duemine med et Falkeøje«, hvad der uden Fru Heibergs Profil giver et særdeles gratiøst Uglebillede. Men i andre Skuespil af denne Art, og det baade med hjemlige og fremmede Motiver — Hertz er

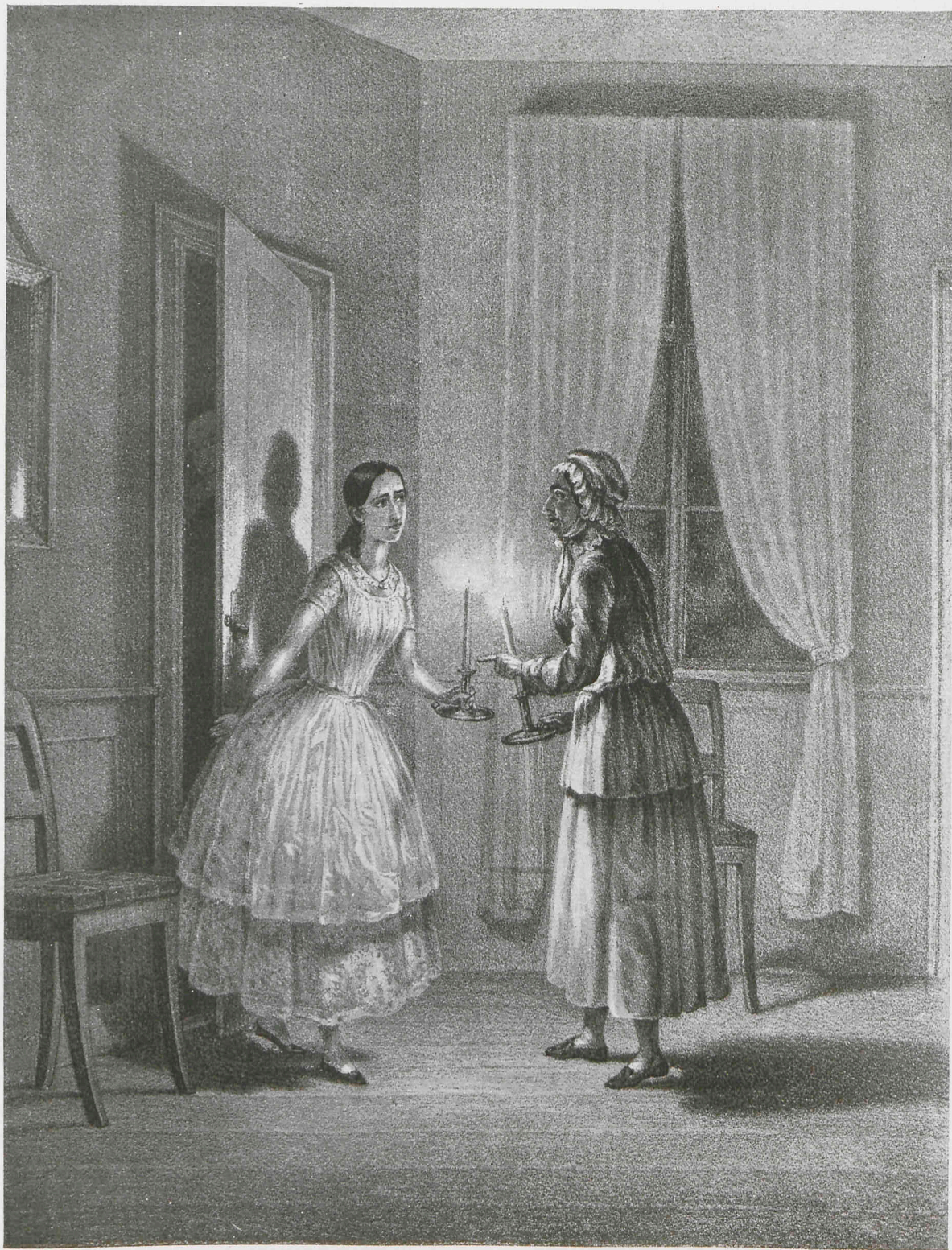
Lokalkoloritens Mester — er der en ægte, uteatralisk Realisme. I *Svend Dyrings Hus* i Sproget og Karaktererne og i dets Modstykke, *Valdemar Atterdag*, endog i *Tonietta* fra Italien er der, modsat Røverromantiken, en virkelig Folkekaraktistik, i *De Deporterede* (fra Australien) en helt moderne Forbryderpsykologi.

Men fastest bygget er i det københavnske Lystspil Stuen i Middelstandshjemmet — først paa sine gamle Dage skrev ogsaa Hertz Herregaardskomedier — i Komedien *Sparekassen* og Smaastykkerne *Indkvarteringen*, *Audiensen* og *Fristelsen*. Man kan sammenligne den første med den holbergske Komedie, som den ligner

ved sin Handling, *Det lykkelige Skibbrud*, og det vilde være Affektation at sige, den stod tilbage. Realismen kendes i dem alle paa Replikken. Heibergs er endnu halvt holbergsk, Hertzes er lige saa nykøbenhavnsk som Fritz Jürgensens. Hør Madan Rusts højtidelige Indgang med det forhastede Budskab om Lotterigevinsten: »Min retskafne, ædle Hr. Skaarup! Forsynet har udkaaret Dem paa en højst mærkværdig Maade til sit Redskab«. Eller Madam Quist (i *Fristelsen*), der afbrydes i sin Beretning om »det polytek-niske Institut paa Strandvejen« ved Rettelsen »Det orthopædiske Institut« og uden at indlade sig i Strid om Ord sagtmodigt fortsætter: »Ja, saadan er det jo, de kalder det«. — Men Hertzes Realisme gaar til Hjertet af Figurerne. I alle de nævnte Komedier konstateres Rævestreger og analyseres Livsløgne. En Samfundsstøtte oppilles (*Audiensen*), en Ægtemands-Egoist afsløres (*Indkvarteringen*), der sættes Skel mellem en Slyngel og en Stympet (*Fristelsen*), en Frasemager



Adolf Rosenkilde
som Trop i »Recensenten og Dyret«



SCENE AF »ABEKATTEN«
(Til venstre Johanne Luise Heiberg)

dyppes i sin egen Salvelse (*Sparekassen*), men alt paa en meget stiltfærdig og bramfri Maade, uden at der gøres det Væsen deraf, som i de moderne norske Samfunds-Skuespil. Afgørende er især den sidste Figur, Adolph i *Sparekassen*. Hans Ædelhed viser sig at være en Blanding af virkelig Medfølelse med dem, det gaar galt, og Rørelse over sin egen Evne til at kunne røres derover, altsaa hvad den naturlige Form for Menneskekærlighed almindeligvis er. Stuens eller Hjemmets Tone er bevaret i dem alle. I to af Komediene ligger Dommen hos den unge Kone, der forstaar, men elsker alligevel; i *Fristelsen*, et Mesterværk, virker den gammeldags Madamme-Retskaffenhed saa strengt som et Forsyn, Strikkestrømpen i Madam Quists Haand er ligesom Parcens Ten dets Symbol; i *Sparekassen* holder den lille Antonie Retfærdighedens Vægtskaal.

Fru Heiberg, der ellers aldrig gjorde Indgreb i Hertzes Tekst, tillod sig her med hans Samtykke en lille Ændring deri. Det er den lille Jomfru om at gøre at bevare sin borgerlige Liegvægt overfor sin raske Elsker, naar han »gør Vind som en Ostindiefarer«. »Ja, du tror, din Courage kan gøre alt«, er Hertzes Replik. »Ja, du er fed«, sagde Fru Heiberg en Aften. Han blev vejjet, men med et Par forelskede Øjne. Replikken blev staaende og udhævedes med en lille Pavse, for at den ret kunde »synke« i Publikum.

De to her fremhævede Figurer, den unge, borgerlige Pige eller Kone og den gammeldags københavnske Madam er Hertzes mest karakteristiske Typer. Det er Holbergs Leonore og Magdelone. Eller, endnu nærmere sagt, det er den nydelige unge Barselkone og Madammerne, især Geske Klokkers, fra *Barselstuen*.

Hertz kunde ikke skrive en Komædie som *Den politiske Kandestøber* eller *Erasmus Montanus*, men en ny Barselstue har han skrevet. Holbergs Komædier er Mandfolkekømedier, hans Fruentimmer er, ogsaa hvor det ikke foreskrives af ham selv eller (som ved alle ældre Opførelser af *Barselstuen*) iagttages af Teatret, forklædte Mandspersoner. Hos Heiberg er Pernille bleven en lille sød og næbbet Unge i broderede Tistiller. Først hos Hertz er der Kvinder. Det myldrer med dem som paa Eckersbergs Billede af den Nathansenske Familie, hvori Hertz selv i sin Ensomhed havde følt sig hjemme. Med ham begynder Skørteregimentet paa Teatret. Og Huset er som sagt blevet et Hjem.

Man kan godt fra denne nye Barselstue komme til at længes efter Kandestøberen og Erasmus og de andre Mandfolk fra Holbergs uhøvlede Scene. Man kan faa Hjemve ogsaa ved at se paa Komædie og finde, at det er en kraftigere Følelse af denne Art,

der stilles ved Suset af Holbergs Træ, end ved Synet af Heibergs og Hertzes Vinduesblomster. Men der er et saa indtagende København i dette Vindue — der sidder virkelig en ung Pige bag Gardinet! — man kan blive helt »poetisk og vemodig« ved at se derpaa.

Vaudevillen fremkaldte ikke blot det moderne Lystspil, der fortsattes, lidt udenfor Kammertonen, af Overskou og af Hostrup: de forholder sig til hinanden ligesom Svenden og Studenten, der ikke hører rigtig til Familien, i Komædien. I Forening med Lystspillet prægede de paa afgørende Maade en hel Slægt af *Skuespillere*.

Nogle af dem kunde man ligefrem kalde Børn af Vaudevillen. Det gælder den lille Johanne Luise Pätges, der i 1826 ved et Deklamatorium spillede Trines Rolle i Poul Møllers lille Scene, og for hvem Heiberg straks skrev *Aprilsnarrene*, hans Kærlighedserklæring til hende, som han kaldte den, og siden de andre lystige Smaapigeroller i *Et Eventyr i Rosenborg Have* og *De Uadskillige* og Jomfru-Rollerne i alle de følgende Vaudeviller, saa at det hele Spil nu først syntes at have faaet sin Muse. Det gælder ogsaa Hultmann, der i al Fald var en Plejesøn af den heibergske Vaudeville — sit højeste naaede han i Hostrups Studenterkømedier; han blev nemlig baade opdaget og opdraget, og det efter alle Kunstens Regler, af Vaudevillémageren A. L. Arnesen.

Andre slog først ret igennem i Vaudevillen. Det gælder om Winslöv (Zierlich, Klister) og især om Foersom (C. M.), hvis hollandske Portrætkunst krævede det lille Format, og som derfor magtede Vaudevillens Jeronimusser langt bedre end Holbergs. Mindre om Phister, skønt ogsaa han gav noget af det allerbedste i Vaudevillens lille Stil (Mikkel i *De Danske i Paris* og Klokke Link i *Nej*), og selv hans ypperste Holberg-Figurer, ikke blot Henrik, men Jeppe var mærkede af netop denne Stil. Mere om C. N. Rosenkilde, Jomfru Pätges' Medspiller i *Hans og Trine* og *Aprilsnarrene* og selv Vaudevilleskriver, der gav Vaudevillens Lune det afgørende Udtryk i den utrolige og dog ganske virkelige (og elskelige) Trop i *Recensenten og Dyret*, og som gjorde sin Datter til Skuespillerinde ved at give hende Madam Buurmans Rolle i *De Uadskillige* at lære.

Alle disse gav Vaudevillen Signalet, men Lystspillet gav dem Tonen. Mest i Hertzes Stil var den Rosenkildeske Familie, hvis stille Komik ikke siden har faaet nogen Afløsning, saa at Hjertetonen i den danske Komik i et halvt Hundrede Aar har været uden Udtryk paa Teatret. Allermest Madam Sødring (Julie Rosenkilde), lige fuldkommen som Holbergs Geske Klokkers og

som Hertzes Madam, en Portrætkunst, der forenede Købkes Redelighed med Marstrands Fantasi. — Udenfor Lystspillet — med Heiberg og især med Hertz — gik Fru Heiberg og Michal Wiehe. Den sidste var født Romantiker og af en i al Fald her til Lands enestaaende Inderlighed; Kierkegaard var hans Forfatter.

Men det er et Spørgsmaal om ikke den første var i al Fald naturligt i Lystspillet. Hun var ikke blot den Agnete eller Jolanthe, som de forelskede Digtere lavede hende til, hun var tillige et sjældent dygtigt og djærvt Kvindemenneske; naar hun skulde være helt ærlig, holdt hun af alle sine Roller mest af den lille Antonie Skaarup. Brudtet mellem dette sjældne Par — da Wiehe i 1855 under Heibergs Styrelse gik med Høedt til Hofteatret — fik et uklart Forløb, saa at det saa ud, som om han, Romantikeren, stod paa Realismens Side, og hun, Virkelighedsmennesket, paa Romantikens. Fru Heiberg »deklamerede« ikke, og der »vaudeville-des« ogsaa paa Hofteatret.

Men det var et Varsel om en kommende Kamp, da den Slægt, for hvem Kunsten var Alvor og Arbejde, vendte sig fra den, for hvem den var Fest og Leg. Wiehe kunde sige det samme om sit Forhold til Fru Heiberg som Kierkegaard om sit Forhold til Samtiden, at han vilde det samme, men »en Tone inderligere«.

Den Tone, der var fælles for alle disse Skuespillere, havde de lært af Heiberg og Hertz i Forening. De havde hos dem lært at tale. Men saaledes, at ogsaa her havde Heiberg givet Signalet, men Hertz ret spillet Tonen ind. Heiberg skål efter sin Hustrus Sigende have kunnet læse Goethes Tasso og lignende Ting fuldkommen naturligt som i en Stue.

Men i hans egne ypperste baade Sprog- og Digterværker, *En Sjæl efter Døden* og *De Nygifte* er Rytmen vel meget levende, men Diktionen ikke saa mundret som hos Hertz, hvis Skuespil paa Vers og Prosa fra *Amors Genistreger* til *Sparekassen* alle er Mønstre paa korrekt og flydende Samtalesprog.

Dermed fulgte et Ensemble, et Sammenspil i Skuespillet, som ikke før var hørt og ikke er blevet

overgaaet siden. Og paa Grund af den nære Forbindelse mellem Vaudevillen og Lystspillet og den Brug, som det romantiske Skuespil, især hos Heiberg, gjorde baade af Tale og Sang, holdtes to af de tre Kunstarter, som Det kongelige Teater husede, Operaen og Skuespillet saa nær sammen, at en Kunstner som Peter Schram kunde udmærke sig i dem begge.

Da der endelig paa den samme Tid med Bournonville fremkom en Balletkunst, som i sin Stil laa Vaudevillen og det romantiske Skuespil med deres plastiske Præg meget nær, var Tilfældet: tre Kunster

under samme Tag saa nær ved at være en Tanke som ingensinde før eller siden. Huset var blevet et Hjem.

Den Tilstand paa Teatret, hvis Begyndelse for snart hundred Aar siden under Heiberg og Hertz her er fremstillet noget mere i det enkelte — og (af Hensyn til en foregaaende Artikel) mest fra den litterære Side — holdt sig i sine Eftervirkninger omtrent et halvt Aarhundrede til Tiden mellem 1864 og 1874.

Da krævede først Ændringen i Tidens Stemning og Synet paa Livet og siden Opførelsen af den nye og større Skueplads en ny Menneskefremstilling og en ny Spillemaade.

I dette Tiaar var ogsaa saa godt som alle de nævnte Kunstnere døde eller havde hørt op med at spille.

Da saas det, at Vaudevillen, der i sin Tid havde knebet baade Holberg og Shakespeare ind i sit Format, var bleven for lille til baade Huset og Tiden.

Der stod nu ikke mere Urtepotter i Vinduerne paa Kongens Nytorv.

Da begyndte Operaen, i sin ny Udvikling efter Wagner, og Skuespillet, den moderne, u-musiske og u-plastiske Talescene, at rives om Pladsen, og Balletten at gøre sig ud til Bens som et uroligt Barn, der skal sættes udenfor, mens de Voksne arbejder.

Men over de Ulemper, som denne Tilstand har ført med sig, efter at Tiden og Huset var blevet Ensemblet for stort, maa man, i al Fald ved en Mindefest, ikke glemme de Goder, den bragte, da det passede til Familien.



Hultmann som Klint i »Genboerne«



Edouard du Puy som Don Juan

Operaen

AF SALOMON LEVYSOHN

Det er *den danske Skueplads*, der i Aar fejrer sit to Hundreedaars Jubilæum — altsaa Skuespillet i Ordets egentlige Forstand — og for saa vidt har Operaen som saadan jo egentlig ikke Lod og Del i denne Festlighed; men paa den anden Side har Sang og Musik, og derunder altsaa ogsaa Operaen, i største Delen af dette Tidsrum i saa høj Grad delt Lod og Kaar med Skuespillet, at det ikke er urimeligt, at der ogsaa falder lidt af til den ved denne Lejlighed.

Og selv om Operaen ikke ejer nogen Holberg, om hvem Jubilæumsstemningen kan samle sig som i et funklende Brændpunkt, saa er det dog en Kendsgerning, at det er saa mange danske og dansk-blevne Elementer, der i de forløbne Aar har sat deres Stempel paa Det kgl. Teaters Operavirksomhed, at det Begreb »international«, som man gennem Aarene fra mange Sider med en vis Art af Despekt har knyttet til Operaen og dens Væsen, kun maa opfattes cum grano salis.

Selvfølgelig er det en uomstødelig Kendsgerning, at Musik er det internationale Sprog — og dog har, naar man gaar til Bunds i Sagen, hvert Land, hvert Folk, sin ejendommelige Sprogtone, ogsaa paa Musikkens Omraade. Og selv om man ikke kan komme udenom, at Spirerne til dansk Opera er groet op i fremmed Jordbund, og ofte næret af fremmede Kræfter, kan det samme jo med fuld Føje siges om den danske Skueplads — Navne som Molière, Montaigne, Pilloy og Capien har jo egentlig ikke dansk Klang — og for saa vidt har de to jo ikke i den Henseende noget at lade hinanden høre, selv om Udviklingen gennem Tiderne ifølge Naturens Orden har

medført, at Skuespillet, der hviler paa det danske Sprog som Grundlag, maa faa en mere gennemgribende national Betydning end Operaen, der betjener sig af det internationale Tonesprog, selv hvor dette er knyttet til danske Ord.

Men hvorom alting er, indenfor den danske Komediebygnings Mure har Opera og Skuespil i de to Aarhundreder i saa rigt Maal nydt godt og ondt med hinanden, ikke alene delt Hus og Ledelse, men ogsaa for en stor Del haft Personale fælles — navnlig i ældre Tid var det jo ganske almindeligt, at Skuespillets fremragende Kræfter medvirkede i Syngespillene, selv i de store Operaer — at man uden at træde Skuespillet for nær er berettiget til at kaste et lille Tilbageblik over vor Operas Tilblivelse og Fortid, selv om det ved denne Lejlighed kun skal blive i spredte og tilfældige Billeder og Indtryk, ganske aforistiske og kaleidoskopiske Træk.

Som overalt i Verden, saaledes er det ogsaa herhjemme paa de øverste Trin af Rangstigen, ved selve Fyrstehofferne, at Grunden lægges til de scenisk-musikalske Forlystelser. Allerede saa tidligt som i 1689 hører vi om Opførelsen paa Amalienborg af en Opera »Der vereinigte Götterstreit«, der iøvrigt for Musikkens Vedkommende skylder en dansk Mand sin Oprindelse, den i København 1648 fødte Poul Chr. Schindler, kgl. Hof-Violon. Den første Opførelse fandt Sted i Anledning af Kong Christian IVs Fødselsdag, den 15 April. Rent bortset fra den musikalske Betydning fik denne Forestilling ogsaa i andre Henseender vidtrækkende Indflydelse: under den anden Opførelse, der fandt Sted fire Dage senere, udbrød der en vold-

som Ildebrand paa Theatret, der krævede over 200 Menneskeliv som Ofre. Men ud af denne flammende Optakt til vor Musikhistorie fremgik ogsaa en for vort kulturelle Liv betydningsfuld Begivenhed, idet Etatsraad Elers, der ved Branden mistede flere af sine Slægtninge, i den Anledning bortgav en Del af sin Formue til offentlige Formaal og bl. a. stiftede det efter ham opkaldte Kollegium i Kannikestræde.

Allerede Christian V havde Planer oppe om Opførelsen af et selvstændigt Operahus — saa gammel er Tanken —; men de standsede ved hans Død. Hans Søn, der som Kronprins paa en Udenlandsrejse i 1692 havde overværet nogle pragtfulde Operaforestillinger, havde imidlertid følt sig saa begejstret over dem, at han, saasnart Forholdene tillod det efter hans Tronbestigelse, optog Planerne om Operahusets Bygning. Og da det stod færdigt, opførtes her den 26. Oktober 1703 i Anledning af Prins Carls Fødselsdag under Ledelse af Italieneren Bernardi, der stod i Spidsen for det kgl. Kapel, en italiensk Opera »Il Gige fortunato«. Og hermed var Grunden lagt til de to igennem lange Tider herskende Forhold, at Kongen indkaldte og underholdt en italiensk Operatrup, og at Fødseldage og andre højtidelige Begivenheder indenfor Kongehuset fejredes med Førsteopførelsen af pragtfulde sceniske Musikværker.

Da Christian V omkring 1740 søgte en Kapelmester til at varetage Operaens Tarv herhjemme, faldt hans Øje paa den fint kultiverede Musiker Joh. Ad. Scheibe, der var født i Leipzig i Maj 1708, Komponist, Litterat og Digter i én Person. Gennem sit Tidsskrift

»Der kritische Musicus« havde han med Fynd og Klem gjort Front mod den moderne italienske Opera, som han betragtede som en Nedværdigelse for den høje Kunst; og da han kom til København, fandt han en interesseret Menings- og Kampfælle i ingen

ringere end selveste Holberg, der jo Gang paa Gang baade i Epistlerne og Komedierne drager til Felts mod det italienske Kling-Klang. Men foreløbig skulde denne Kamp mellem den italienske Musik og den nationale Kunst, der frem gennem Aarene stadig blussede op med periodiske Udslag af mer eller mindre Voldsomhed, ikke gaa af uden store Triumfer for den italienske Opera og dens Principer. Og det uagtet København i samme Tidsrum gæstedes af en Kunstner, der senere skulde blive en ingenlunde ringere Stridsmand i Kampen mod det italienske Uvæsen, Gluck, der i Aaret 1746 fungerer som Kapelmester ved den italienske Opera her i Byen, og paa Charlottenborg opførte sit store Festspil *Gudernes Trætte*. Men den Gang sporedes der ikke hos den tyske, italianiserede Musiker, noget af den hellige Ild, der senere skulde gøre Komponisten af *Alceste* og *Iphigenia* til Operas store Reformator.

Kun er det jo et ganske ejendommeligt Træf, — som den danske Musikhistoriker Carl Thrane ogsaa har paapeget — at Gluck netop under sit Ophold i København skulde støde sammen med Scheibe og hans Reformbestræbelser, idet denne netop i de samme Aar skrev en Operatekst, *Thusnelda*, og i Fortalen til denne fremsatte sine Anskuelse om dens Væsen — ganske som Gluck senere gjorde det i Fortalen til sin *Alceste*.



Jfr. Zrza i »Bortførelsen fra Seraillet«



Phister i »Barberen i Sevilla«

Den italienske Opera, som Gluck altsaa i Aaret 1748 stod i Spidsen for herhjemme, havde ogsaa fundet Vejen hertil gennem en kongelig Udenlandsrejse. Da Frederik V som Kronprins i 1744 hentede sin Brud i Hamburg, gæstedes denne paa samme Tid af et italiensk Operaselskab, der gjorde stormende Lykke; Selskabet ledes af Pietro Mingotti som Impresario og Paolo Scalabrini — der senere ved sin Musik til Wessels *Kærlighed uden Strømper* skulde indskrive sit Navn med uforgængelige Bogstaver i dansk Kulturhistorie — som Kapelmester. Det kongelige Par havde gerne taget Selskabet med til København med det samme, men det lod sig dog ikke gøre endnu. Først da Christian VI's Død havde fjærnet det Tryk, der hvilede over alt hvad der vedrørte Forlystelseslivet, gik der — samtidig med at den danske Komædie atter rejste Hovedet — Bud efter Mingotti og Scalabrini, men saa mødte de ogsaa med fuld Musik; Selskabet blev indkvarteret paa Charlottenborg, og den italienske Operas Sejersindtog besegledes Aaret efter, idet Scheibe fik sin Afsked og Scalabrini blev ansat som Hofkapelmester.

Dog var det endnu kun paa Skuepladsens Udenværker — paa Slottene — at den italienske Opera slog

sine Folder; men i 1752, da Pladsen paa Charlottenborg var optaget af et fransk Skuespillerselskab, maatte man sørge for at skaffe den italienske Opera Plads andetsteds, og Mingotti, der atter blev indkaldt, fik da overladt den danske Skueplads til Brug, — til ikke ringe Ærgrelse for de danske Aktører, der Gang paa Gang saa sig skubbede til Side, naar Operaen ikke alene benyttede de dem indrømmede Spilleaftener, men af egen eller Kongens Vilje fandt for godt at ville optræde udenfor disse.

Det vilde føre for vidt at berette om den italienske Operas Tilskikkelser i de følgende Aar, hvor den altsaa, selv om Theatret havde vist, at det betragtede det musikalske Skuespil som hørende under sit Omraade, dog maatte betragtes som Gæst i Skuespilhuset. Kun skal nævnes et enkelt Navn, der fik Betydning ud over Øjeblikket, og som peger helt ind imod Grundlæggelsen af den danske Opera. I 1753 mødte Mingotti op igen med sit Selskab, men denne Gang med en ny Kapelmester, Giuseppe Sarti, der var født i Faënza den 28. December 1728. Saa ung som han var havde han allerede en Fortid bag sig som Komponist — med sin Opera *Il re pastore* havde han vundet en stor Sejr i Venezia. Nu kom han hertil, saa og sejrede, og Scalabrini maatte foreløbig vige Pladsen. Og selv om Tiden, vel ikke uden Grund, har faret ilde med Sartis musikalske Aandsfostre, saaledes at det eneste Spor af hans Kompositioner, der er kendt af de senere Generationer, er den lille Strofe af hans Opera *Fra due litiganti*, som Mozart har citeret i Finalen af *Don Juan* — »en af Sartis Melodier«, som

Leporello synger i den danske Oversættelse — saa fik han dog som Leder, som Organisator, og som Personlighed saa stor Betydning for Theatret, at man har kunnet karakterisere ham som Kappellets Støtte og det danske Syngespils Grund-



Chr. Hansen i »Don Juan«

lægger. Da Sarti i Aaret 1770 var bleven ansat som Entreprenør og Direktør for »den kongelige Skueplads«, var det hans Agt at skaffe det danske Publikum en Opera, ogsaa i det danske Sprog, der kunde staa Maal med hvad Udlandet bød paa i saa Henseende. Til at aabne Sæsonen komponerede han derfor et — ganske vist fra fransk af Jfr. Biehl oversat — Syngespil, *Soliman den Anden*, der navnlig gennem Caroline Halles Udførelse af det kvindelige Hovedparti gjorde saa stor Lykke, at — som Overskou siger — Syngespillene med det opnaaede en triumferende Indgang og begyndte en Epoke.

Men langt mere Opsigt og mere vidtrækkende Følger — ogsaa paa det litterære Omraade — vandt det næste Udslag af Sartis Foretagsomhed, *Tronfølgen i Sidon*, der kom til Opførelse et Par Maaneder efter, og gav Anledning til den paa det litterære Parnas udkæmpede Haupt- und Staatsaction, der benævnes »Tronfølgefejden«, hvortil endogsaa Tidens fornemste Lyriker Johannes Ewald leverede sit Bidrag. For at gøre det nye Værk endnu mere nationalt end Soliman turde paastaas at være, vilde Sarti fremskaffe en original dansk Tekst, og fik Forfatteren N. K. Bredal, der dengang var Borgmester i Trondhjem, men senere afløste Sarti som Direktør for Skuepladsen, til at skrive et Syngespil *Tronfølgen*, der iøvrigt havde samme Stof til Grundlag, som hans gamle Opera *Il re pastore*. Men Følgerne skulde blive ganske anderledes, end den foretagsomme Italiener havde tænkt sig.

Medens Skuepladsens forskellige Præstationer hidtil aldrig havde været undergivet nogen virkelig offentlig Be-

dommelse, dukkede nu den første egentlige Teaterrecensent frem her hjemme, idet den unge Student Peder Rosenstand-Goiske med sin »Dramatiske Journal« — som Selskabet for dansk Theaterhistorie har Fortjenesten af for et Par Aar siden at have



J. L. Nyrop som Faust



Adolf Rosenkilde (i »De fattiges Dyrehave«) og Peter Schram (i »Robert af Normandiet«)

fremdraget og udgivet paany i sin Helhed — indledede et kritisk Felttog mod den danske Skueplads, dens Repertoire og Aktører, der et Par Aar igennem holdt dem til Ilden gennem grundige og hvasse Anmeldelser. Og i sit første Numer gjorde Journalen da ogsaa *Tronfølgen* og dens Forfatter til Genstand for et ualmindelig bidende og sønderlemmende Angreb, der gjorde Bredal i den Grad rasende, at han fik den fortvivlede Ide, at stille den unge Kritikus i Gabestokken paa selve Scenen i et Lejlighedsstykke, som han gav en Titel, der i Tydelighed ikke lod noget tilbage at ønske: *Den dramatiske Journal eller Kritik over Tronfølgen i Sidon*. Under Opførelsen af dette Efterstykke var Tilskuerpladsen nærmest som en Valplads at skue, idet der opstod en regulær Kamp mellem Studenterne, der havde taget Parti for deres Kollega, Rosenstand-Goiske, og Officererne, der med Vaaben i Haand kæmpede paa Bredals Side. Men naar dette Slagsmaal og dermed hele Tronfølgefejden har sat sig et saa varigt Minde i Teatrets Historie, skyldes det vel ogsaa for en ikke ringe Del den Omstændighed, at det gav Ewald Anledning til — da han paa sit Sygeleje hørte fortælle om Officerernes martialske Op-

træden — at skrive sit tragikomiske Forspil *De brutale Klappere*. — Men da Ewald senere kom i nærmere Berøring med Teater og Musik, skulde det sætte to saa vægtige Frugter som Skuespillet *Balders Død* og *Fiskerne*, og begge disse fik deres musikalske Iklædning af den fra Glogau i Schlesien indvandrede Johan Hartmann, der, skønt fremmed i Landet, fandt et saa lykkeligt Udtryk for dansk Tanke- og Følesæt, og gennem den i *Fiskerne* forekommende Vise »Kong Christian stod ved højen Mast« blev Fader til den danske Nationalsang — selv om man endnu den Dag i Dag ikke er fuldt paa det rene med Paterniteten til denne, idet mange har villet frakende Hartmann den til Fordel for Ewalds Ven, Landsdommer Rogert. Men det staar i hvert Fald fast, at Hartmann blev Bedstefader til den Mand, i hvis musikalske Værker nordisk Aand har fundet det vægtigste og lodigste Udtryk. Og det er derfor med fuld Ret, at J. P. E. Hartmanns yndefulde Folkeviser-Opera *Liden Kirsten*, en af de faa danske Operaer, der har formaaet at trodse Tidens Tand, er valgt som Operaens Bidrag til Højtideligholdelsen af Jubilæet — sammen med Carl Nielsens *Mascarade* som Reverens for Skuepladsens Skaber. — Teksten til *Liden Kirsten*, der ikke har kunnet glæde sig ved fuld saa ubetinget Anerkendelse som Musiken, skyldes som bekendt H. C. Andersen. Og det er i det hele taget ret ejendommeligt at se, i hvor høj Grad herhjemme vore fremragende Digtere — med mere eller mindre Held — til Tider har viet Operaen deres Kræfter, men for Resten ogsaa derigennem vist, at det ikke er de »virkelige« Digtere, hvis Aandsværker skaber Grundlaget for de bedste Musikkværker. Naar undtages Chr. Richardts pragtfulde Digtning til Heises *Drot og Marsk* har de øvrige Tekster, der skyldes de store Navne paa det danske Parnas, som Regel ikke alene ingen selvstændig poetisk Værdi, men har maaske ogsaa bidraget deres til at svække Indtrykket og Holdbarheden af de til dem knyttede musikalske Arbejder. Da Baggesens og Kunzens *Holger Danske* 1789 kom paa Scenen, gav den Anledning til Stridigheder, den saakaldte »Holgerfejde«, der i Voldsomhed og Bitterhed ikke gav Tronfølgefejden noget efter. Abrahamson og Rahbek hvæs-



Leocadie Gerlach (1826—1919)

sede deres Sværd, de kunde ikke tilgive Baggesen, ikke alene at han benyttede den danske Folkehelt til Hovedpersonen i en Opera, men i det hele taget at han anvendte sit lyriske Talent i den af dem foragtede Kunstarts Tjeneste, og Heiberg drev det endog til en hel lille Parodi *Holger Tyske*. Publikum, der ved Førsteopførelsen havde modtaget Operaen med stor Begejstring, lod sig paavirke af alle disse Angreb, og efter seks Opførelser forsvandt *Holger Danske* for evig fra den danske Skueplads. Mere Glæde havde Baggesen og Kunzen af *Erik Ejegod*, som en halv

Snes Aar senere kom frem ved Festforestillingen den 30. Januar 1798 og holdt sig paa Repertoiret en lille Menneskealder.

De Udflugter, som Oehlenschläger foretog paa Operaens Omraade, har saavist ikke øget hans Lavrbærkrans med et eneste grønt Blad. Naar *Røverborgen* — der dog i sin Tid blev modtaget med stor Begejstring og i mange Aar hørte til vore Olde- og Bedsteforældres Yndlingsstykker — alligevel ikke trods Kuhlaus herlige Musik tør paaregne et moderne Publikums Opmærksomhed, maa Oehlenschlägers naive og paa mange Punkter — tør

man sige parodiske? — Digtning bære Skylden derfor. Og almenkendt er jo ogsaa den Behandling, som Baggesen lod Teksten til Weyses *Ludlams Hule* vederfares. Den eneste af Oehlenschlägers Operatekster, der er sluppet nogenlunde uskadt gennem Aarhundredets Skærsild, er *Sovedrikken* — egentlig ogsaa kun en Bearbejdelse af Bretzners Original — og dens Scenehold skyldes vel ogsaa, ved Siden af Weyses yndefulde og ægte danske Toner, den Omstændighed, at de to store komiske Partier, Saft og Brause, har været i Hænderne paa Teatrets første Skuespillere — oprindelig Knudsen og Frydendahl. Det er jo i det hele taget en typisk Ejendommelighed for vor Opera helt op gennem de to Hundrede Aar, at den i saa høj Grad har taget Skuespillerne i sin Tjeneste, hvilket ogsaa hænger sammen med den Omstændighed, at i sin Tid ingen blev ansat som Skuespiller, med mindre han var i Besiddelse af i det mindste saa megen Stemme og musikalsk Begavelse, at han kunde gøre Fyldest i de lettere Syngestykker. Frydendahl har sunget bl. a. Bartholo, Jakob i *Josef*

og hans Brødre, og Grøndal i *Ungdom og Galskab*, Dr. Ryge Simeon i *Josef* og N. P. Nielsen Leporello i *Don Juan*.

Og fra de senere Aar straalte Emil Poulsens Kong Erik, Olaf Poulsens Dansemester i *Kongen har sagt det* og Dr. Mantzius' Beckmesser med saa megen Glans, at de ikke fordunkles af Operaens egentlige Stjerner. Gamle Rosenkilde debuterede som lyrisk Operaelsker, men hvem tænker paa, at Phister har baaret et Repertoire paa over en halv Snes store Operapartier foruden talrige mindre? Og da nu Festsæsonen jo for en stor Del staar i Holbergs Tegn, tør det maaske paaregne nogen Interesse at høre lidt om denne vor store Holberg-Skuespillers Fortjeneste af Operaen. —

I et lille Parti i Méhuls *Josef og hans Brødre* havde Phister haft Lejlighed til at lægge sin musikalske Sans og gode Syngestemme for Dagen. Da Mozarts *Don Juan* i Sæsonen 1826—27 skulde

optages med ny Rollebesætning, meldte N. P. Nielsen, der i flere Aar havde været Indehaver af Leporellos Parti, sig pludselig syg; der var kun en halv Snes Dage til Opførelsen og man var i stor Vaande. Syngemester Zinck henvendte sig da til Phister, og spurgte, om han turde binde an med Partiet. Den unge Skuespiller svarede, at naar Zinck troede, at han kunde gøre det, og vilde hjælpe ham, saa var han ikke bange. Og Lykken stod den kække bi. Phister udførte Leporello den 5. Maj 1827 med stor Bravur, og beholdt Partiet i mange Aar. Mærkelig nok kom han flere Gange saaledes paa Hovedet ind i de store Operapartier. Da *Den Stumme i Portici* første Gang skulde frem herhjemme — med Fru Heiberg som Fenella — meldte Cetti som Pietro sig fra i sidste Øjeblik. Phister lærte Partiet paa tre Dage — en Del af Nætterne gik rigtignok ogsaa med, tilføjer hans Biograf — og Situationen var reddet. Men med endnu kortere Varsel overtog Phister i den følgende Sæson et Parti, som skulde komme til at høre til hans allerypperste, og som han udførte et halvt hundrede Gange: Don Bazile i *Barberen i Sevilla*.

Af egen Interesse og uden nogen Opfordring fra Teatrets Side havde han lært dette Parti — et værdigt Eksempel til Efterfølgelse for vore unge Kunstnere og Kunstnerinder — og da Foersom, der havde Rollen, samme Eftermiddag, som Opførelsen skulde finde Sted, meldte sig syg, erklærede Phister sig rede til at redde Forestillingen, og rev med sin Udførelse af Bagtalesesarien Publikum i den Grad med sig, at det med Begejstring gav Frydendahl, der spillede Bartholo, sin Tilslutning, da han rettede den efter Arien følgende Replik: Det er en Mand, vi kan bruge!

direkte til Kunstneren. — Af Phisters andre Operapartier skal her kun nævnes Sulpice i *Regimentets Datter*, Barca i *Lulu*, den skinhelige Gil Perez i *Den sorte Domino* og — ikke mindst — hans friske og frejdige Johan i Du Puy's *Ungdom og Galskab*.

Dette Værk og dets Komponist har i det hele taget betydet saa meget for dansk Opera, at han næsten for-

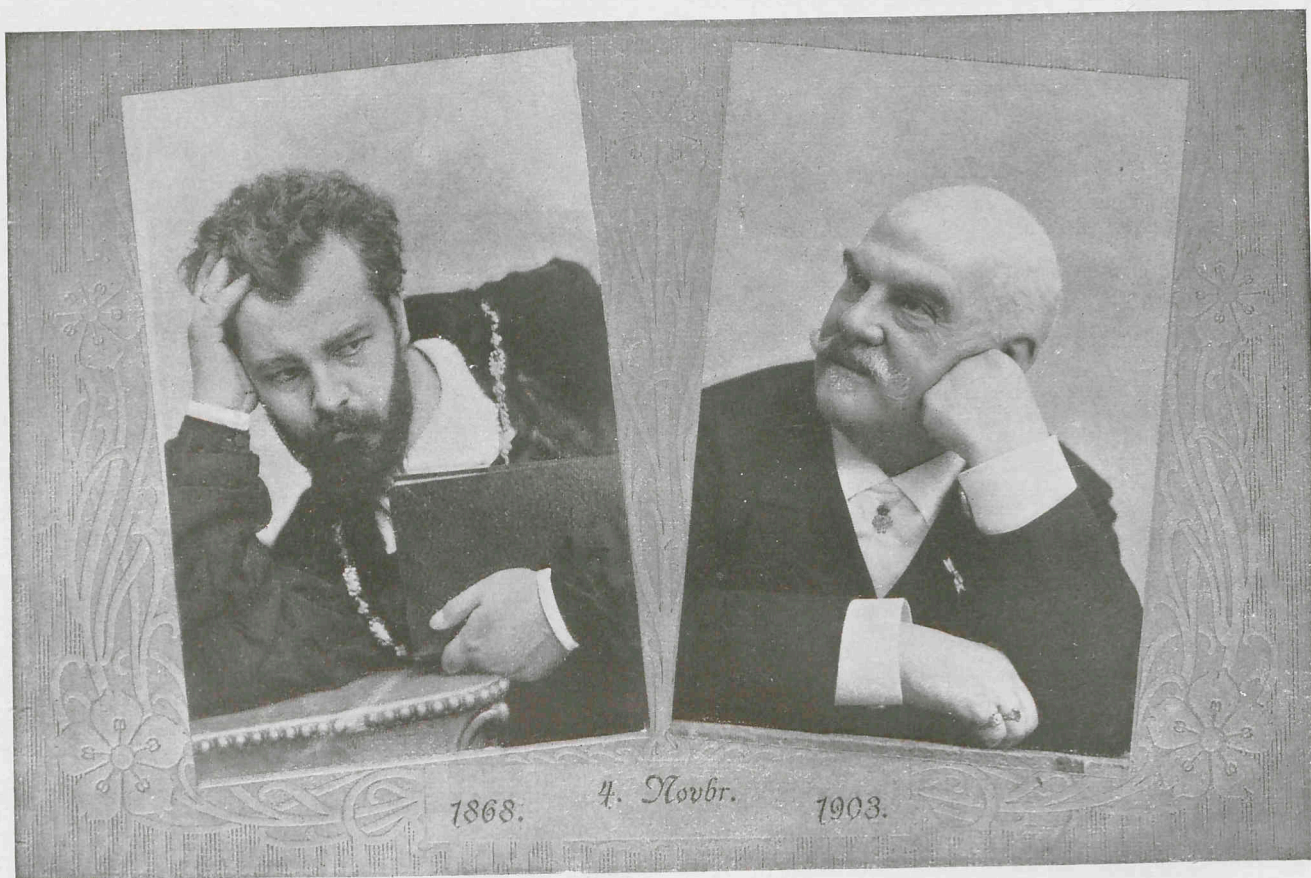


Sophie Keller og Julius Steenberg i »Liden Kirsten«

tjente et helt Kapitel for sig. Du Puy — der var født i Schweiz — kom hertil lige ved Aarhundredskiftet fra Stockholm, hvorfra han var bleven forvist af politiske Grunde. Efter her i København at have givet Koncerter baade som Violinist og som Sanger, blev han ansat som Koncertmester i Kapellet, men sprang derfra i 1802 op paa Scenen i Schalls *Domherren fra Milano*. Som han i det private Liv ved sine blændende personlige Egenskaber besejrede alle, saaledes blev han ogsaa paa Scenen den fødte Charmeur; intet Under, at han blev en fuldendt Don Juan, da denne Opera med ham i Titelrollen første Gang fremkom herhjemme den 5. Maj 1807. Men et varigere Minde har han sat sig ved sin Opera *Ungdom og Galskab*, der endnu den Dag idag i Kraft af sit sprudlende, graciøse og besnærende Tonevæld staar ubesejret af Tidens Tand. — Som det gik Joh. Hartmann og Du Puy og senere igen i ikke mindre Grad en Mand som Fr. Kuhlau, der mærkelig nok i Begyndelsen maatte høre ilde af det nationale Parti indenfor vor Musikverden som Repræsentant for den

italienske Aand i Modsætning til den som ægte dansk knæsatte Weyse, medens han senere, ikke saa meget gennem sine Operaer som ved sin Musik til *Elverhøj* skulde antage Karakter af national Heros paa Musikens Omraade — : hentet herind fra Udlandet slog de hurtigt Rod herhjemme, og de selv og deres Efterkommere blev gode danske Borgere — saaledes gik det ogsaa indenfor den Række af Mænd, paa hvem Ansaret og Æren for Operaens Udvikling og Trivsel for en saa

han og fik opført en Opera *Orfeus* til Tekst af Jfr. Biehl (efter Calzabigi), den første originale Opera i det danske Sprog. Men overtage Stillingen som Kapelmester vilde han ikke, da han ikke kunde tænke sig at forlade sit kære Dresden. I Stedet for ansatte man saa paa hans Anbefaling den fyrretyveaarige J. A. P. Schulz, der var født i Lüneburg 1747, og allerede i Udlandet havde et stort og smukt Navn baade som Komponist — af den Haydn'ske Skole — og som



Niels Juel Simonsen (1846—1906) i »Hans Heiling« (1868) og Privatbillede (1903)

væsenlig Del hvilede, dens Kapelmestre. — Da Hofmarchal Numsen i 1784 kom ind i Teatrets Styrelse, og paa Grundlag af sin store Interesse og Begejstring for Musikens Kunst vilde søge at skaffe Operaen bedre og fyldigere Vilkaar indenfor Teatrets Mure, var Forholdene alt andet end gunstige for hans Bestræbelser. Efter Sartis og Scalabrinis Tilbagetræden var navnlig Kapellet geraadet i Forfald — i de sidste Aar havde man endog som Kapelmester ladet sig nøje med en ung Mand, Wernicke, der hverken besad tilstrækkelig Dygtighed eller Myndighed til at bestride denne Stilling. Numsen søgte da Hjælp i Udlandet, og Valget faldt paa den Dresdener Kapelmester Johan Gottlieb Naumann, der blev tilkaldt for at organisere Kapellet — noget lignende havde han tidligere foretaget i Stockholm. Under sit Ophold her komponerede

Dirigent, og herhjemme gennem sine Kompositioner til Thaarups *Høstgildet* og *Peters Bryllup* og P. A. Heibergs *Indtoget*, men ikke mindre med sine enkle og inderlige Smaasange, der blev Forløberne for den danske Romance, har vundet sig et Navn blandt Nationens bedste. Hans alsidige Dannelse og selskabelige Belevenhed bragte ham ogsaa i Forbindelse med Hovedstadens mest kultiverede Kredse — blandt andre det Schimmelmänn'ske og Brun'ske Hjem, hvor han var en kær Gæst, og hvor man altid fejrede Nytaarsaften med Afsyngelsen af hans kendte, smukke Melodi til Voss' Nytaarssang »Des Jahres letzte Stunde«. Et skrøbeligt Helbred tvang ham til efter kun otte Aars Virksomhed at nedlægge Taktstokken, der saa gik over til den ligeledes tysk fødte Frederik Ludvig Æmilus Kunzen, i hvis Lod det faldt at indføre Mozart paa

den danske Scene — syv Aar efter Mesterens Død. Nogen Succes skulde Mozart nu ikke kunne prale af. Valget var af forskellige, væsenlig økonomiske, Grunde faldet paa *Cosi fan tutte*, og Opførelsen blev, dels paa Grund af den uheldige Text, der yderligere blev ødelagt ved en endnu uheldigere Oversættelse, dels som Følge af at den nye Stil i Mozarts Musik hverken faldt Sangerne mundret eller Tilhørerne letfattelig, dels endelig paa Grund af forskellige samtræffende Uheld under Opførelsen, en saa regulær Fiasko, at Operaen straks blev henlagt efter denne ene Forestilling; og Bestyrelsen forsvor oftere at bringe Musik af denne Komponist til Opførelse. Ikke desto mindre lykkedes det Kunzen, hvis Kærlighed til Mozart trodsede selv Styrelsens haardnakkede Modstand, en halv Snes Aar efter at bringe *Don Juan* paa Scenen — men heller ikke denne Opførelse skulde gaa af uden Modstand fra Direktionens Side, idet denne var bange for, at Don Juans mindre agtværdige Optræden skulde vække altfor stor Forargelse. Det blev derfor paalagt Oversætteren — Forfatteren L. Kruse — at indskyde forskellige Repliker, der kunde tjene til Undskyldning og Forsvar for

»den skændige Forførrers« Færd. Dette medførte, at de oprindelige Recitativer, uagtet Kunzen satte sig derimod med Hænder og Fødder, maatte omdannes til Dialog — dog dermed var Opførelsen, og samtidig Moralen, reddet.

Noget ganske lignende hændte med et andet af den dramatiske Muses Mesterværker, der senere i over hundrede Aar har hørt til Det kgl. Teaters bedste Prydelser, *Jægerbruden*. Weber havde ved en Koncert i København opført Ouverturen, han havde foræret Teatret Operaen, og Publikum krævede at høre dette Værk, der rundt om i Tyskland blev opført for overfyldt Hus — men

Direktionen var bange for at støde Hoffet ved at bringe Fanden — i Samiels Skikkelse — frem for Lampe-rækken. Imidlertid blev det almindelige Forlangende om at høre Operaen saa stærkt, at Direktionen maatte bøje sig, og den klarede sig ud af Forlegenheden paa den snedige Maade, at den lod Oehlenschläger — der havde oversat Teksten — tildigte en hel Scene mellem Samiel

og Titania, og deri fremstille den røde Djævel som en skikkelig Skovtold, berøvet baade Horn og Hestehov. Ved Kunzens Død gik Taktstokken endelig over i en danskfødt Kapelmesters Hænder. Claus Schall var et ægte Teaterbarn, han begyndte som Danseelev og Figurant, blev efterhaanden Violinist og Repetitor, skrev, trods en mangelfuld teoretisk Uddannelse, Musik til over tredive Balletter, om hvilken Oehlenschläger, — maaske ikke uden Overdrivelse — vidner, at den var fuld af Effekt, Melodi, Karakter, ofte af en tragisk Flugt og Begejstring, hvori hverken Weyse eller Kuhlau naaede ham, og endte alt-saa paa Kapelmesterpladsen, som han beklædte fra 1818 til 1834. Gennem hans Musik til P. A. Heibergs *Kinafarerne* og et Par smaa Balletter, som Det kgl. Teater agter

at fremdrage i Jubilæumssæsonen, vil vort Publikum jo faa Lejlighed til selv at dømme om, hvorvidt disse ægtefødte, men for et moderne Øre naturligvis noget spinkelt, og spinetklingende Toner endnu formaar at vække Genklang i et ved skrappe Virkemidler forvænt Musikøre.

Efter Schalls Død fulgte et otteaarigt Interregnum, i hvilket Koncertmestrene Fröhlich, Bredal og Funck broderligt delte Ledelsen af de forefaldende Kapelmesterfunktioner. Men netop denne Tredeling af Embedet fremkaldte Savnet af en virkelig Overledelse, og da der ikke herhjemme fandtes nogen, der var kvali-



Emil Poulsen i »Drot og Marsk«

ficeret til en saadan Stilling, maatte man atter se sig om i Udlandet. Direktionen henvendte sig først til Marschner, der i sin Tid havde dirigeret sin Opera *Hans Heiling* her paa Teatret, men han vilde ikke opgive sin Stilling i Hannover, og Valget faldt derefter paa Franz Joseph Gläser i Berlin, der ogsaa nogle Aar tidligere havde faaet en Opera — *Ørnens Rede* — opført

herhjemme. Han kom, saa og vandt hurtig ved sin store Rutine, sin Dygtighed og sit ligefremme, joviale Væsen, alle rette Vedkommendes Yndest, og var i den Snes Aar, han virkede ved Teatret, den rette Mand paa den rette Plads. Ved hans Død i 1861 blev Simon Holger Paulli — der havde været ansat som Violinist i Kapellet og Balletrepetitor — konstitueret i Embedet, idet man haabede at vinde ingen ringere end N. W. Gade for Teatret. Denne betænkte sig længe, men lod sig endelig overtale til at overtage Pladsen, og debuterede under stor og sympatisk Tilslutning med Glucks *Iphigenia i Aulis*. Men inden et Fjerdingaar var forløbet, var det gaaet op for ham, at hans Kunstner-temperament ikke lod sig forlige med den Taalmod, den Smidighed og Eftergivenhed, som Teatergerningen i saa mange

Henseender kræver; han opgav Stillingen, og Paulli blev fast ansat. Kapelregissør Fritz Bendix har i sine Erindringer givet et overordentlig smukt og karakterfuldt Billede af den lille Mand, der nu i et Tidsrum af over en Snes Aar skulde holde Operaens Tømmer i sin Haand. — »Hele hans Fremtræden var præget af en ægte kunstnerisk Beskedenhed, — hos ham fandtes end ikke det fjærneste Spor af Arrogance. Stilfærdig og rolig var den lille Mand med det kloge Ansigt, og klog var han, ogsaa som Embedsmand. Han forstod Kunsten at give efter og bøje af, hvor det var nødvendigt; maaske dog snarere en Smule for eftergivende, men ikke

desto mindre myndig, naar han sad paa sin Plads og ledede Operaen. Uden paa nogen Maade at være i Besiddelse af sine tvende Professorkollegers Genialitet, — Hartmann og Gade, — var han modnet i Livets praktiske Skole som Orkesterspiller og Balletdirigent, saa at han, da Gade frasagde sig Kapelmesterposten, var selvskreven til at overtage den.

Og hvor lille og uanselig han end kunde synes, hans kloge Blik, hans Paulli'ske Veltalenhed, der i lige Grad spændte over det patetiske som over det humoristiske, gjorde, at man folte, at man stod overfor en Personlighed. Hvor var han ikke i sit Es, naar han dirigerede en *Hans Heiling*-Overture, eller Overturen til *Jægerbruden*; han formelig voksede med Opgaven. Da Alderen tvang Paulli til at nedlægge den Taktstok, som nu dog faldt ham lidt tungt i Haanden, og som han i den sidste Tid maaske ikke førte med den Myndighed, som Forholdene krævede, maatte man atter gaa til Udlandet for at finde hans Efterfølger, denne Gang dog nordpaa. Med Johan Svendsens fjældfriske, spændige Personlighed blev der atter gydt nyt Blod i Operaens Aarer; ikke mindst Kapellet's Ydelser



Johan Svendsen med de fire Valkyrier: Ingeborg Nørregaard-Hansen, Margarethe Lendrop, Ida Møller, Johanne Krarup Hansen

hævede han til en hidtil ukendt Fuldkommenhed — Orkesterleder af Guds Naade, som han var det. Men han betalte Stillingen som Operaens Kapelmester dyrt med Tabet af sin rige, sunde og friske Kompositions-aare. »Naar man gaar i Seng med den ene Opera i Øret og staar op med den anden« — sagde han — »hvor skal man saa faa Sind og Sans til at skabe noget ud af sit eget?«

Joh. Svendsen nærede en udtalt Forkærlighed for Rich. Wagner — han havde selv spillet i Orkester under ham, og han elskede, naar Prøverne paa Syngeskolen var forbi, at blive siddende og fortælle hyg-

geligt og lunt om sine Oplevelser ude i den store Verden — og det var under ham, at den store Bayreuther Mester med sin Ring fik fast Fodfæste indenfor den danske Opera. 1891 gik *Valkyrien* første Gang over Scenen herhjemme med den statelige svenskfødte Ellen Nordgren — senere Fru Gulbranson — i Brynhildes Rustning, som gik i Arv til og i mange Aar med fuld Hæder bares af Frk. Johanne Krarup-Hansen.

Men Svendsen var ingenlunde ensidig. De, der har ladet sig rive med af den sydlandske Ild og Fart, som han kunde indpuste de udøvende under første Akts Finale af *Trubaduren*, vil forstaa, at det virkelig var hans Hjertens Mening, naar han om Verdis — af andre som banal forkætrede Musik — sagde: Det er virkelig en fortræffelig Musik, naar man bare havde Lov til at sige det! Og selv om Svendsen aldrig, hver Gang han i *Figaros Bryllup* naaede til Brevduetten med dens ensformige rytmiske og harmoniske Bevægelse, kunde undertrykke en let Gaben, kunde han være Fyr og Flamme, naar det var *Don Juans* Partitur, der stod paa Pulten.

Det vilde baade lidet, — selv om ikke Pladsforholdene af sig selv forbød det — ved en Opramsning af kun selv de betydeligste Navne indenfor de udøvende Kunstneres Række i de svundne Aar at søge at karakterisere Operens Virksomhed gennem Tiderne. Endnu mere end ved Skuespillet gælder det her, hvor Sangen er det væsenligste Udtryk for den kunstneriske Personlighed, at det skrevne Ord kun kan give et svagt og svigtende Indtryk af denne. Her skal endnu i Flæng kun omtales enkelte af de Navne, hvis Fremtræden vakte en Opsigt, der gik ud over Dagen og Vejen, og som i det lange Løb formaaede at hævde deres Stilling, som værende et Hoved højere end alt Folket.

Da Komponisten Marschner i 1836 kom hertil for at lede Indstuderingen af sin Opera *Hans Heiling*,

var man ikke i Besiddelse af nogen Baryton, som man med ubetinget Tillid turde betro det fordringsfulde Hovedparti. Siboni, der dengang var Syngemester, mente da at turde vove et Forsøg med den unge Chr. Hansen, der paa Konservatoriet havde gjort sig bemærket ved Udførelsen af nogle Smaaroller. Udfaldet viste, at Siboni ikke havde taget fejl, thi med denne Debut indviedes et Kunstnerliv, der gennem en

Aarrække skulde staa i allerførste Række. »Kammersanger Hansen« var Publikums erklærede Yndling, det var det følelsesfulde, det hjertevindende i hans Sang og hans Fremstilling, det frejdige og friske, der vandt ham alles Hjerter og Øren. Som Sverkel i *Liden Kirsten* var han Indbegrebet af dansk Lyrik og Romantik — som Julius Steenberg igen efter ham, — hans Don Juan skal have været i Besiddelse af en daarende Magt og svulmende Livsfylde, der levendegjorde og næsten idealiserede Figuren.

Chr. Hansens Arvtager baade i Rollefag og Publikums Yndest som »Folkets Sanger« blev Niels Juel Simonsen, hvis pragtfulde, monumentale Skikkelser, som Den flyvende Hollænder og Marsk Stig, endnu er i



Algot Lange i »Don Juan«

frisk Minde og staar for Tanken som mejslede i Sten. Endnu i dybere Grad satte den geniale Peter Schram — lige stor som Sanger og som Skuespiller — sit Personligheds Præg paa de Figurer, som hans rige og frodige Fantasi i over et halvt Aarhundrede gav Liv og Fylde, lige fra de højest patetiske til de grovest komiske, saaledes at man aldrig mere kan stille sig disse Skikkelser for Øje, uden at se dem med hans skarpe og karakterfulde Træk, høre dem med hans særprægede Stemmeklang og Tonefald.

Paa Spindesiden rager i Slutningen af det 18. Aarhundrede Jfr. Catharine Møller, mere kendt som Md. Frydendahl, op som en af Operaens bærende Kræfter, der — under et livligt Intrigespil — afløste den

af Publikum forguede Caroline Walter, og for hvem Schulz komponerede sin Opera *Aline, Dronning af Golconda*. Senere træffer vi i første Række Jfr. Zrza, hvis ejendommeligt klingende Navn allerede skulde synes at sikre hende mod Forglemmelse; trods en ganske fremragende dramatisk Ubehjælpssomhed — hun holdt ikke af at skabe sig, som hun selv sagde — havde hendes ualmindelig høje og klangfulde Sopran og fuldendte Koloraturfærdighed i den Grad vundet hende Publikums Gunst, at det en Gang, under Opførelsen af *Figaros Bryllup*, fremtvang en Gentagelse af Grevindens store Arie, noget der som bekendt er i afgjort Strid med al Tradition paa vort kgl. Theater. Hos Md. Gerlach, der debuterede i 1846, var det ikke blot de ypperlige Stemmehjælper, men fuldt saa meget den dramatiske Kraft i Foredraget, der vandt hende den fremtrædende Stilling. Hun var som Jfr. Wilhelmine Leocadie Bergnehr indvandret fra Sverige, men slog fast Rod herhjemme, hvor hun ægtede Theatrets Syngemester C. L. Gerlach, og nævnes som den ypperste dramatiske Sangerinde, vor Scene nogensinde har ejet, lige fuldendt i Udtrykket for tragisk Lidenskab og skælmsk Soubrettevæsen. Hendes Repertoire spænder over saadanne Modsætninger som Donna Anna, Fidelio, Lucrezia Borgia, Susanna, Regimentets Datter og Vilhelmine i *Ungdom og Galskab*. Hvad Stemmens Skønhed angaar, gav hendes Efterfølger i denne sidste Rolle hende ikke noget efter; den der hin Aften i 1876, da man første Gang hørte Romancen »Jeg er endnu i Ungdoms Vaar« sunget bag Scenen med Frk. Augusta Schous klokkerene Nattergalerøst, vil erindre, hvorledes Rummet ligesom fyldtes med noget lyst, let og festligt, der ogsaa fulgte hende, hver Gang hun senere — som Susanna, som Javotte i *Kongen har*



Vilh. Herold i »Vifandaka«



Elisabeth Dons

sagt det — betraadte Scenen og som omstraaede det Navn, Fru Augusta Lütken, hvorunder hun efter sit Giftermaal gik over i Operaens Historie. Fru Lütkens

polære Modsætning var i mange Aar hendes Samtidige, Frk. Elisabeth Dons; hist den lysomstraaede, naive, ubevidste Kunst, der lod Sangen strømme fra de smilende Læber, som den fødtes, uden Reflektion, uden dybere Indtrængen i Opgaven, Personen rund og buttet, dansk i Sind og Skind, her den strænge asketiske Skikkelse, rank og slank i Linjerne som paa et ægyptisk Billede, — den fødte Amneris — hver Tone, hvert Ord Frugt af en nøje Overvejelse, mere storstadspræget i hele sin Fremtræden, der hvor Opgaven faldt sammen med hendes naturlige Evner, noget for sig, en udpræget Personlighed.

— Men mere end baade Baryton og Bas, Sopran og Alt har dog Tenoren altid staaet det københavnske Publikum nær, maaske ikke uden Indflydelse af den

Omstændighed, at dette Stemmeleje saa ofte har været vort Sangerlavs svage Side. Mer end almindelig Sensation vakte derfor den unge Bondekarl Jens Larsen Nyrop, da han i 1862 med sin mandige, plastisk skønne Skikkelse, sin klangfulde, indsmigrende Tenorstemme levendegjorde Masaniellos Skikkelse paa Scenen; men skønt han et Par Aar efter vandt en om mulig endnu større Sejr, da han kreerede Faust herhjemme, blev hans Sangerbane dog ikke af saa lang Varighed eller saa indgribende Betydning, som disse første Triumfer lod ane; Stemmen tabte sig hurtigt, og efter mindre end en halv Snes Aar slukedes dens funklende Glans.

Næste Gang en virkelig ægte Tenor satte Lidenskaberne i Bevægelse, var den da ogsaa hentet fra hinsides Sundet, den svenske Sanger Arvid Ødman, der fejredes som Konge for en Dag og Romeo samtidig med at hans Landsmand

Algot Lange lagde det danske Publikum for sine Fødder med sin kvindebedarende Don Juan og Almaviva og sine dæmoniske Mefistofeles-Skikkelser. Et andet skandinavisk Gæstespil gav Anledning til en af de største og smukkeste Opera-Sukces'er, som Det kgl. Teater har at opvise. Det var, da den svenske Sangerinde, Fru Jungstedt-Linden, var engageret til i Sæsonen 1896 — 97 at indføre Glucks klassiske Orfeus-Skikkelse paa den danske Scene. Direktionen, og Teatrets ledende Kræfter i det hele taget, nærrede, med Resultatet af de to Iphigenier i frisk Minde, ikke meget Haab om, at Glucks klassiske Muse vilde finde blivende Plads i vort Publikums Gunst; men denne Skepsis blev gjort ynkelig til Skamme. Fru Lindens statelige Fremtoning og stilrene Sangkunst i Forbindelse med en baade i ydre og indre Henseende sjælden smagfuld og harmonisk Iscenesættelse — Glucks herlige Toner ganske ufortalt — lagde en saadan Glans over Forestillingen, at det klassisk skønne Værk, alt medens Titelrollen efterhaanden gik over i Hænderne paa Frk. Dons, Frk. Krarup-Hansen og talrige debuterende Sangerinder, i det forholdsvis korte Tidsrum siden Førsteopførelsen har kunnet sættes over halvandet Hundrede Gange paa Plakaten. Fuldt

saa heldig var man jo ikke, da man ved Festforestillingen i Anledning af Christian IXs Regeringsjubilæum — i Mangel af andres Havelse — maatte lade den svenske

Sanger, Ødman, give den typisk danske Aladdin-Skikkelse i Hornemans Opera Kød og Blod.

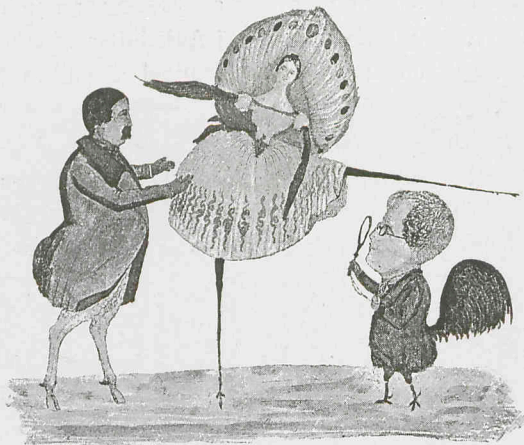
Det blev først, da Partiet kom i Hænderne paa en af vore egne, Vilhelm Herold, at Lampen kom i de rette Hænder. Den Periode, i hvilken han med sin besnærende Røst, sin rige, skikkelsedannende Fantasi beherskede Operarepertoiret, Gang paa Gang i inderligt Samspil med Fru Emilie Ulrichs poetiske og sjæfulde Kvindeskikkelser — Romeo og Julie, Faust og Margarethe, Pedro og Martha, Rodolphe og Mimi — vil gaa over i Theatrets Historie ombølget af et særlig straalende Skær. Og nu tør man ledsage Operaens Indtrædelse i Jubilæumssæsonen med det Ønske og det Haab, at den Dobbeltscene eller selvstændige Opera-

rascene, der i saa lange Aaringer har staaet i Horisonten som et skønt Fata Morgana, i en nær Fremtid maa blive til en endnu skønnere Virkelighed, en Betingelse sine qua non for at alle gode Kræfter paa de forskellige Omraader indenfor Operaens Rammer kan faa fornødent Albuerum, og naa til fuld og fri Udfoldelse af de dem iboende Evner.



Emilie Ulrich i »Mefistofeles«





Satirisk Tegning af Lucile Grahn og hendes Tilbedere
Grev Schulenburg og Mr. Wyn

Balletten

AF EDVARD AGERHOLM

Balletten er sikkert den af Teatrets Kunstarter, der herhjemme har haft de haardeste Kaar at kæmpe med; dens ivrigste Modstandere har atter og atter gjort gældende, at den var en fremmed Gæst, der havde tvunget sig ind paa den nationale Scene, og dog er Sandheden den, at længe inden der opførtes Skuespil paa det danske Sprog, havde Balletten hørt til Kongens og Folkets kæreste Forlystelser. Saa langt tilbage som i Frederik den Tredies Tid stod Balletten højt i Ære ved Hove, hvor unge adelige Damer og Junkere indøvedes i Dansekunstens Mysterier for at være kapable til at medvirke i de pragtfulde Hof-fester, der kulminerede i en Balletopførelse med selve Enevoldsdronningen Caroline Amalie som Midtpunkt. Andre Modstandere har hævdet, at Balletten stod det reciterende Skuespil og Operaen i Vejen og burde nedlægges af økonomiske Grunde, ja, det har end ikke manglet paa hadefulde Angreb, der beskyldte den fattige, danske Ballet for at være snerpet, og af den Grund burde fjernes fra Scenen. Trods alt har den danske Ballet fæstet Rod paa den danske Skueplads, takket være de to Mestre, der satte hele deres Liv, Talent og Sjæl ind paa at hæve Dansen fra Gøgl til Kunst, og i Tidernes Løb kan den danske Skueplads takke

Ballettens Magt over det danske Publikum for nogle af sine største og skønneste Sejre i det nationale Repertoire. — Allerede paa Teatret i Grønnegade dyrkedes



Vincenzo Galotti
Ridder af Dannebrog Professor og Balletmester.
født den 3. Marts 1733 død den 16. December 1816.

Dans og Ballet. Holbergs *Maske-raden* var »overalt med mange smukke og fornøjelige Dantze, besynderlig i det Intermezzo imellem første og anden Akt, hvor der bliver dantzet en Ballet af 8, tillige med den saavidt berømte Møller Dantz af 3 Personer«. *Den indbildt syge* var »udpyntet med adskillige rare Danse, navnlig en serieuse Dans af Dansemesteren alene, en Ballet af fire Hyrder og fire Hyrdinder, en Ballet af Apotekere, som dansende gør deres Ekserzitier med Clisterne, Piberne, en Ballet af Vægttere, som og dansende gør det Intermedium med Polichinelle, hvilket er ganske nyt«. Da det begyndte at knibe for de privilegerede Acteurs, indforskrev Montaignu, der i sin

Ungdom havde arrangeret Balletter i Riddersalen paa Christiansborg, en »Fransøsk Dantze-Mester fra Stockholm« til sammen med sin »Kiereste« at fornøje Tilskuerne imellem Akterne, uagtet det var Ludvig Holbergs Mening at »Sang og Dands kunde da ikke gjøre en maver Komedie god«. Samme »Dantze-Mesters« Bravurnummer var »en besynderlig Tur fra den længste Loge Nr. 8 lige ned paa Theatret«.

Da Skuepladsen senere aabnedes paa Kongens Nytorv, hvor den hørte med til Kronens Prærogativer, og hele dens Eksistens var sikret ved Enevoldskongens Magt og Vilje, repræsenteredes Balletten i lange Tider af udenlandske Balletmestre og Solodanserinder, der kun har sat deres Spor i Teaterhistorien, ved Beretningen om deres Intriger og de mange Penge, de kostede Kongens og Teatrets Kasse. Et egentligt Balletpersonale eksisterede ikke den Gang; de stakkels danske Aktører og Aktricer blev ganske simpelt kommanderet til at figurere i de rædselsfulde Balletter og Dansedivertissementer, som de forskellige indforskrevne Balletmestre makkede sammen af Reminiscenser fra udenlandske Teatre, hvor de tidligere havde virket. End ikke Kunstnere af Roses og Jfr. Bøttgers Kvalitet slap for at »slide Bagtæppe« og indtage Attituder, medens den under-skønne rødhaarede Ballerina, Madam Como, den fungerende Teaterdirektør Fædders erklærede Favorit, henrykkede Tilskuerpladsens Løver med sine frivole Pirouetter; ikke en Gang Teatrets Sufflør, den hæderkronede Oversætter af utallige Skuespil og Syngestykker, Lars Knudsen, gik fri for at krybe fra Sufflørkassen op paa Scenen og der udfylde en tom Plads i de figurerendes Rækker. Selve Balletrepertoiret var omfattende og broget, og de enkelte Arbejder opførtes kun faa Gange af Mangel paa Publikum, skønt Titlerne ofte var lokkende og lovende nok. En af Comos Balletter kaldtes paa Plakaten »*Daarekisten*«, serveret med alt, hvad i et saadant Hospital findes, med sin Concert og Finale, hvori Enhver paa en besynderlig Maade viser sin Galskab; den italienske Balletmester Sacco, der i en Sæson forsynede Teatret med ikke mindre end 15 forskellige Balletter, søgte at lokke Folk til Huse med *De Vildes lykkelige Skæbne eller Danmarks Vaabenstøtter* og »*Møllen*«, hvori gamle Folk ommales og bliver unge igjen«. Alle disse underlige Produkter interesserede ikke det københavnske Publikum, og for Teatret betød de kun store Udgifter, saa at de elendigt aflagte danske Aktører havde al mulig Grund til at se skævt



Anna Margrethe Schall som Nina

til de flot betalte fremmede Danserinder og Dansere. Først under Galeottis Ledelse kom den nationale Ballet til Ære og Værdighed og erhvervede sig den Anseelse og Anerkendelse, det hidtil havde skortet paa.

Italieneren Vincenzo Tomaselli, kaldet Galeotti, kom med en 42 aarig Mands Erfaringer til Det kgl. Teater i København fra London, hvor han havde optraadt som Solodanser og Mimiker; baade Direktionen og Publikum ventede sig meget af dette Engagement, og ingen af Parterne blev skuffet. Direktionens Hjerte vandt den nye Balletmester ved at være mindre ødsel med Udstyret til sine Iscenesættelser, end hans Forgængere havde været, og Publikums Interesse fangede han, ved at hans Balletter, for første Gang herhjemme, indeholdt en Handling, hvortil knyttedes en Række Danse, skønne Grupperinger og Optog. Selve den strænge Kritiker Rosenstand-Goiske, der ingenlunde var en Beundrer af Balletten, maatte bøje sig for Galeotti som den Mand, der ikke blot vidste at fornøje Sanserne, men ogsaa Sjælen. Med et meget lille og uøvet Personale tog han straks fat paa sit Arbejde, og det lykkedes ham hurtigt at uddanne en Række Elever, der i lange Tider skulde blive en Pryd for den danske Ballet. Baade Marie

Bjørn, som udmærkede sig ved »legemlig Veltalighed«, den yndige Mariane Jensen og den lunefuldte Anna Schall, der besad Evnen til baade at more og røre Publikum, maatte for en stor Del være Galeotti taknemmelige for den Yndest, hvori de under hele deres Teaterbane stod hos det københavnske Publikum. En uundværlig Hjælp til at gennemføre sit brogede Repertoire fandt den italienske Balletmester hos den temperamentsfulde franske Danser Antoine Bournonville, der var kommen hertil fra Stockholm, hvor Mordet paa den kunstelskende Kong Gustaf den Tredie havde gjort en brat Ende paa Byens Forlystelseliv. København indfangede den hjemløse Danser, der hurtigt fandt sig til Rette i den danske Hovedstad, navnlig efter at han havde ægtet Danserinden Mariane Jensen, hvis



AUGUSTA NIELSEN I »LA LITHUANIENNE«

glimrende Teaterbane desværre brat blev afbrudt af en ubarmhjerterig Død.

Efter 26 Aars ihærdigt Arbejde vandt Galeotti sin største Sejr med *Lagertha*, et pantomimisk Sørgespil blandet med forklarende Sang, der opførtes første Gang den 30. Jan. 1801. Ved sit tragiske Indhold gjorde Balletten et stærkt

Indtryk paa Publikum, der ikke mindst hyldede Bournonville som den heltemodige Regnar Lodbrok og Madam Bjørn som hans skønne Dronning Lagertha. Ligesaa stort Bifald fulgte faa Aar senere hans tragiske Ballet *Rolf Blaaskæg*, hvor Skyggerne af de myrdede fire Hustruer, der i Drømme viste sig for den grusomme Kong Rolf i magisk Belysning og med truende Miner, virkede saa stærkt paa det letbevægelige Publikum, at adskillige Tilskuere skal være be-
svimet under Opførelsen. For at gøre Handlingen mere forstaaelig brugte Galeotti i Stedet for Kor forklarende Transpa-
rantindskrifter paa

Kulisserne. I *Romeo og Giulietta* jublede Publikum, naar Romeo sværede Julie evig Troskab i en Pas de deux, medens hele den spændende Handling og de to ulykkelige elskendes Skæbne i den Grad betog Tilskuerne, der endnu ikke kendte Shakespeares Tragedie, at de efter den anden Forestilling af Balletten fremkaldte Balletmesteren for aabent Tæppe, en Æresbevisning, der hidtil var ukendt paa det kongelige danske Teater. Den gamle Italiensers sidste Arbejde for Scenen var intet mindre end en Bearbejdelse af Shakespeares Tragedie *Macbeth*. Balletten, hvor de transparente

Inskriptioner spillede en stor Rolle, var for meget præget af, at dens Forfatter nu var i en Alder af 83 Aar; i en Mellemagt, der skulde være Aftenens Glanspunkt, kronedes *Macbeth* og hans Dronning med de samme Ceremonier, som kort i Forvejen havde fundet Sted ved Frederik den Sjettes og hans Dronnings

Kroning. En musikalsk Støtte for sine Balletter havde Galeotti været saa heldig at finde i Komponisten Claus Schall, der havde begyndt sin Kunstnerbane som Danseelev; fra sit tyvende Aar skrev han yndefuld Musik til henvend en Snes af sin gamle Lærers Balletter, og hans Navn straalte endnu den Dag i Dag som tilhørende en af Danmarks genialeste Komponister.

Galeotti endte sine Dage som en hæderkronet Mand; han havde faaet dansk Indfødsret, han nød sammen med Skuespillerne Rosing og Schwarz den blandt Teaterfolk hidtil ukendte Ære at blive dekoreret med Ridderkorset, dog først efter at de alle tre havde

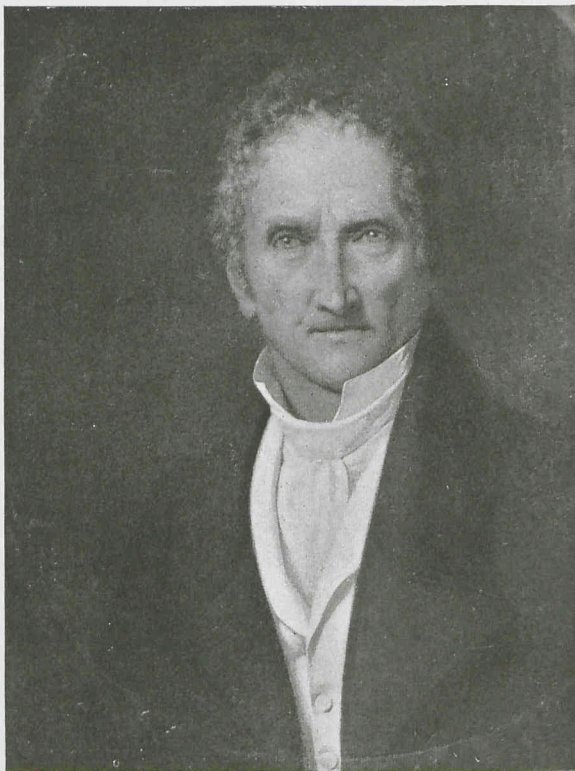
sagt Farvel til al scenisk Optræden, og til sin Balletmestertitel kunde han føje Professortitlen. Alle disse Hædersbevisninger ligeoverfor Ballettens Fører, var jo ogsaa et Bevis paa den Agtelse, Dansens Udøvere var i Færd med at tilkæmpe sig i Publikums Bevidsthed. Desværre fandtes der ingen herhjemme, der kunde løfte Arven efter den geniale Balletmester; den danske Ballet svandt hen i en Taage, navnlig fordi de Kunstnere, der havde virket under Galeotti, nu var for gamle til at forny hans Arbejder, Balletrepertoiret indskrænkedes til smaa Divertissementer, der i Reglen



Lucile Grahn (1819—1907)

blev serveret for Publikum som Afslutning paa en Teateraften. Datidens vittige Hoveder omdøbte disse saakaldte *Entrées* til *Sorties*, fordi de i den Grad kedede Publikum, at det i store Skarer tog sit gode Tøj og forlod Teatret, naar de dansende Par viste sig paa Scenen. I Løbet af godt en halv Snes Aar var Balletten sunket saa dybt, at Teatret forsøgte at interessere Publikum med Solodanseren Pierre Larchers Makværk, kaldet *Danina* eller *Jocko, den brasilianske Abe*, hvor Hovedpersonen var iklædt en Abehud, forskrevet fra Tyskland. Forestillingen, der viste sig at være rene Fjælebodsløjer, blev kun mærkelig, fordi det var her, den senere berømte Lucile Grahnsom en lille 9aarig Pige for første Gang betraadte Scenen og dansede i en *Pas de deux*. Selve Dansepersonalet var sunket saa dybt, at et af dens Medlemmer var nødsaget til at ansøge Teatret om et Gratiale af Kassen, da han manglede baade »Frakke, Støvler og andet, for at være anstændig klædt i de Skoler og Familier, hvori han informerede«; Direktionen indsaa, at nu maatte der handles med Energi, hvis Balletten ikke helt skulde gaa til Bunds, og at Redningsmanden maatte søges i Paris, hvor den unge Danser August Bournonville for Tiden høstede Bifald som Solodanser ved den store Opera. Ved et kongeligt Reskript blev det paalagt Direktionen at hjælpe Dansen ved Skuepladsen paa Fode, og straks gik der Ilbud til Paris, med Opfordring til den 23aarige Bournonville om hurtigst mulig at komme hjem til Danmark, da »man helst ønskede at arbejde paa Ballettens Reorganisation med en indfødt af Deres Fortjenester«. Ved sin Hjemkomst til København, fandt August Bournonville Balletten nedsunket til det lavest mulige og bekæmpet baade af æstetiske og finansielle Fordomme. Allerede som Ballettelev havde han følt sig

hensat i en ganske ejendommelig Verden, hvis Væsen han »forundrede sig over, uden at forstaa det«. Nu fandt han, at Tilstanden ved hans kære Ballet »kunde



Antoine Bournonville (1760—1843)

levere Stof, om just ikke til en Skildring af *Le demimonde* eller af *La vie de Bohème*, saa dog til en ret gemytlig Roman à la Paul de Kock«. Trods Direktionens utallige Formaninger til Danserinderne og Danserne om at »vinde retsindige Menneskers Yndest og Bifald« og ikke aldeles glemme den Agtelse, som Personalet skylder dem, »der af Kongen ere satte som dets Lærere og nærmeste Øvrighed«, var alt, hvad der hed Disciplin reduceret til intet. Med en ukuelig Energi kastede Bournonville sig ud i Kampen for at hæve ikke alene sin Kunstart, men ogsaa sit Personale op i Højde med Skuespillet og Operaen; han følte det som sin Opgave at omvende de mange, der betragtede Dansen som »Fivolitetens Repræsentant« og Balletten som »en kostbar og byrdefuld Absurditet«. Og mærkelig nok fandt han en stærk Modstand bag Kulisserne, hvor de fleste



August Bournonville (1805—1879)

Skuespillere ikke lagde Skjul paa deres Foragt for Dans og Ballet, som »det maatte være enhver retskaffen Kunstners Pligt at arbejde paa at faa herunter«. Senere i Livet fik baade han og hans Kunst mangan smuk Revanche, idet Kunstnere som Fru Anna Nielsen, Michael og Wilhelm Wiehe, Vilhelm Holst, Niels Juel Simonsen, Carl Price, Jerndorff og Axel Madsen med Glæde paatog sig store mimiske Roller i Balletrepertoiret. Som en klog General begyndte Bournonville sit Reformarbejde med stor Forsigtighed, da det jo først og fremmest gjaldt om at vinde Personalets

Hjerte. Han lagde den gamle Indskrift over Proskeniet »Ej blot til Lyst« til Grund for sit Arbejde, og han forlangte af Ballettens Udøvere først og fremmest »Flid i Øvelse og Udførelse, Omhu og Paapasselig



SCENE AF »BRUDEFÆRDEN I HARDANGER«

(Georg Brodersen, Juliette Price og Elisabeth Larcher)

i Tjenesten, og en Opførsel, der var den dannede Kunstner værdig«, medens han betragtede »Sløvhed og Efterladenhed, Mangel paa den nødvendige Øvelse, Uefferrettelighed og upassende Adfærd« som Forseelser, der burde være Straf underkastede. I sine første Balletkompositioner lagde han Vægt paa at præsentere sig selv for sit nye Publikum som den udmærkede Kunstner, der »dansede med Liv og Lune og stemte Tilskuerne til Glæde«, medens han roligt lod dem smile ad Balletternes Indhold; han vidste, deres Tid kom nok. Sin første Sejr vandt han og hans Kunst med den romantiske Ballet *Faust*, der gik over Scenen i Foraaret 1832, et Par Aar efter at han havde tiltraadt sit Engagement; det var en forvoven Ide at ballettisere Goethes Mesterværk, men Lykken stod den kække Danser bi, som med dette Arbejde erhvervede sig Navn af Balletdigter. Til trods for at Publikum hvert Øjeblik maatte tage Fantasiaen til Hjælp, saa ringe havde Direktionen udstyret Balletten, gjorde *Faust* en usædvanlig Lykke; næsteften sig selv kunde Bournonville herfor takke Margrethes Fremstillende, den tyveaarige ypperlige mimiske Danserinde Andrea Kretschmer, der vil mindes i Teaterhistorien som »den sidste Blaataarnsfange«, og Adolf Frederik Stamboe, som var en fantasifuld Mefistofeles, der af selve Oehlenschläger fik Ros for at være hel »Goethesk« i sin Fremstilling.

Den danske Ballet vandt sin næste store Sejr med Opførelsen af *Valdemar*, hvor Bournonville for første Gang gav sig i Lag med et historisk Stof; her maatte selv Ballettens værste Modstandere, om end kun for en Tid, bøje sig for Balletdigerens Geni, og *Valdemar* skaffede Balletten en Anseelse som aldrig før. Bournonville fik som Tak for dette sit skønne nationale Arbejde et Gratiale af 300 Rbdl. (det var overhovedet første Gang, at en Ballet honoreredes) og Titel af Balletmester — uden Gage. Da Begejstringen over

Valdemar havde lagt sig lidt, begyndte Bournonvilles Modstandere igen at rejse Hovederne; det var jo umuligt andet, end at en Mand som han, der skulde regere og styre et broget sammensat Personale, fik Avindsmænd udenfor Teatrets Mure. Da han en Aften viste sig som den kække Tyrefægter i *Toreadoren* modtoges han med Hyssen og Piben af nogle



Betty Schnell (Fru Hennings) som Astrid i »Valdemar«

betalte Demonstranter. Saaret i sin Kunstnersjæl spurgte han op til Kongelogen, hvad Hans Majestæt befalede, han skulde gøre, hvortil Christian den Ottende svarede: »Bliv ved!« Men Bournonville idømtes Stuearrest, fordi han havde tiltalt Kongen fra Scenen, og fik et halvt Aars Permission, som resulterede i den for Balletten glædelige Kendsgerning, at han fra Italien kom hjem med Ideen til *Napoli* med de glødende, solfyldte Danse. Fra det Øjeblik berigede han sit Teater med den ene skønne Ballet efter den anden; hans Energi og Talent var lige ukuelige, han omsatte i Dans alt, hvad han saa og oplevede, med den største Begejstring, parret med en rig Fantasi og i den Overbevisning, at hans Kunst kunde magte næsten alt. Undertiden løb hans Fantasi dog løbsk med ham, som da han en Gang kom ind i Peterskirken i Rom

og udbød: »Her kunde jo Frue Kirke danse Solo!« Og altid bundede hans Kompositioner i en grænseløs Kærlighed til Danmark, som man maatte undres over at finde hos en Mand af fremmed Afstamning. For Det kgl. Teater komponerede og bearbejdede han ialt 53 Balletter, og næsten alle har i Tidens Løb skaffet Teatret et trofast Publikum af gamle og unge, der ligesom sluttede Riddervagt om den danske Ballet, som Tak for manges nydelsesrige Aften, hvad enten det nu var *Et Folkesagn*, *Fjernt fra Danmark*, *Valkyrien*, *Trymskviden* eller *Livjægerne paa Amager*, der stod paa Plakaten.

Bournonvilles Livsværk resulterede ikke alene i de skønne Balletter, han komponerede, men ogsaa i det



Valdemar Price (1836—1908)

Personale, han ved sin strenge Skole skabte, en Skole, der endnu sætter Spor i dansk Ballet. I sin Ungdom støttede han sig til Danserinder som Lucile Grahn, der gav det danske Publikum den første Ide om kvindelig Virtuositet i Dans. Andreea Kretzsch-

mer, der navnlig havde sin Styrke i mimiske Roller, Augusta Nielsen, der henrev Fyrrernes Publikum ved sin lette og elegante Dans, og Caroline Fjeldsted, den senere Mad. Kellermann, der var den første Teresina i *Napoli*. Senere fik hans Figurer og hans Danse Liv af Juliette Price, der fra Vesterbros Fjælbodsteater steg til Primadonnapladsen paa Det kgl. Teater, hvor hun udfoldede det skønneste Talent, Balletten har ejet; hendes Broder Valdemar Price, den mandige, ridderlige Danser, der af sin Samtid nævnedes som Ballettens Michael Wiehe, Harald Scharff, Skaberen af den slangeagtige og dæmoniske Loke i *Trymskviden*, Mimikeren Ludvig Gade, der en Tid fungerede som Ballettens Leder efter Bournonville, Daniel Krum, en dygtig Mimiker og fremragende Danser, og sidst men ikke mindst Betty Schnell, den senere Fru Hennings, der som ung Danserinde var Inkarnationen af Renhed og Uskyld, og hendes samtidige Anna Scholl, den senere Fru Tychsen, der naaede en koreografisk Færdighed uden Lige. Det var en af de største Sorger, den gamle Balletmester oplevede, da Betty Schnell forlod sin Ungdoms Kunst og gik over til Skuespillet. Som hendes Afløser indforskrev Bournonville den unge svenske Danserinde Marie Westberg, der med sin friske, blonde Dans hurtig vandt det danske Publikums Hjerter.



Betty Schnell og Anna Scholl (Fru Tychsen) i «La ventana»

Bournonville der ellers forstod at se og dømme klart i alt, hvad der angik hans kære Kunstart, tog Fejl i én Henseende; han mente, at hans Balletter ikke vilde overleve ham ret længe. Og dog lever de endnu i fuld Kraft paa den danske Skueplads, skønt det snart



Daniel Krum (1850—1887)

er 50 Aar siden han døde, og snart 100 Aar siden hans første Ballet opførtes. En skøn Renæssance oplevede hans Balletter, da den livfulde og indtagende Danser Hans Beck kom i Spidsen for Kunstarten. Han beviste paa en Tid, da Ballettens Liv var i høj Grad truet, Berettigelsen af dens Eksistens som selvstændig Kunstart Side om Side med Skuespillet og Operaen, ved at indstudere og opføre en Række af Mesterens Balletter, der atter viste deres dragende Magt over det danske Publikum, som jubede over Hans Becks mandige Dans og henreves af de to yndefulde Solodanserinder Valborg Borchsenius og Ellen Price. Hvor underligt, at den gamle Mester faa Dage før sin Død netop lagde Mærke til Hans Beck mellem Ballettens unge, og udtalte sin Lyst til at komponere en Dans for ham. Da August Bournonville lukkede sine Øjne, kunde kan fuldt ud staa ved de Ord, han en Gang skrev i sine Erindringer: »Jeg har tilkæmpet Balletten en anstændig Plads i Kunstens Rige og gjort den til en Prydelse for samme Scene, hvor jeg forud har set den ringeagtet og forsømt. Jeg har i hele min Virken bestræbt mig for at revindicere mine Kunstfæller den Ret, der tilkommer dem.« Sin store Kærlighed til Ballettens Personale lagde Mesteren for Dagen ved det mægtige Arbejde han satte i Scene for at skaffe de gamle Danserinder

og Dansere en nogenlunde sorgløs Alderdom. Indtil 1849 var Balletpersonalet, ligesom hele det øvrige Personale, kongelig ansat med Ret til Pension; men da Teatret i 1849

henlagdes under Kultusministeriet, fik den største Part af Ballettens Medlemmer Ansættelse uden Adkomst til Pension. Var Glansen gaaet af Dansens Udøvere, fik de Afsked med en yderst tarvelig Understøttelse, som hverken var til at leve eller dø af. I Begyndelsen af Aaret 1869 udsendte derfor Bournonville et flam-mende Opraab til »Den danske Bal-

lets Velyndere« om at yde »en kraftig Haandsrækning til Grundlæggelsen af en privat Pensionsfond«.

»Hvad Balletten«, skrev Mesteren i sit Opraab, »foruden sin Specialitet ogsaa i lyrisk og dramatisk Henseende har leveret, trænger næppe til yderligere Bevis og den Aand, der gaar igjennem alle dens Præstationer vidner om, at i dens Skjød boer den danske Scenes Planteskole. Det er ikke muligt, endog for den Kyn-digste, at beregne

Eventualiteterne ved en Elevs Ud-
vikling, men hvor-
der er en saa mørk
og haabløs Frem-

tid som den, der nu aabner sig for den yngre Slægt, gives der kun eet Skridt fra »forsømt« til forkastet og foragtet! Hvilke Forældre kunde være samvittighedsløse nok til under saadanne Omstændigheder at sætte deres Børn til Theatret, og hvilken Mand af

Ære vilde vel bekvemme sig til at være Lærer og Balletmester ved et saadan Etablissement!« Blandt Ballettens Velyndere regnede Bournonville først og

fremmest Hoffet, dernæst de Stormænd, der i Sce-nens Glans fandt et Genskin af en ridderlig og ro-mantisk Fortid, de Rigmænd, der blandt alle de Ny-delser, de kunde berede Slægt og Venner, satte Tea-tret øverst, de For-retningsmænd, der i Ballettens Fore-stillinger søgte en aandelig Adspre-delse for deres trættende Arbejde og ved Dansens Idealitet for en

Stund reves ud af det praktiske Livs Bekymringer, de Forældre, der belønnede deres Børn ved at skænke dem Fornøjelsen af et Skuespil, der vakte deres Na-

tionalfølelse og de-res Sans for det Skønne, og ende-lig alle dem, der i Bevægelsernes Harmoni og i Ryt-mernes Ynde fandt Poesi, og hvem Kritikens sløvende Scirocco endnu ikke havde berøvet Evnen til at hen-give sig i Scenens Illusion. Blandt de første, der tegnede sig for et aarligt Bidrag, var den for-henværende Ballet-danserinde, Lehns-grevinde Danner. Den 3. Marts 1869

traadte Bournonvilles storslaaede Idé ud i Livet, og »Den danske Ballets private Pensionsfond« stiftedes, til Ære for den gamle Balletmester og til Gavn og Glæde for de Danserinder og Dansere, der har ofret deres bedste Aar i en anstrengende Teatertjeneste.



Anna Tychsen og Hans Beck i »Sylfiden«



Scene af »Valdemar« (Arnold Walbom, Ludvig Gade, Marie Westberg, Carl Price, Valdemar Price og Peter Jerndorff)



Caroline Kellermann (1821—1881)

lge Brudevals, og den fantasifulde Ballet *Trymskviden* inspirerede I. P. E. Hartmann til den pompøse Gudernes Triumfmarsch. »Musik«, skrev Bournonville, »der for den uindviede kun synes at tjene Balletten til Ledsager, er i Grunden dens egentlige Livsprincip; Melodien og Harmonien fremkalder Stemning og Karakter, Rytmerne bestemmer Bevægelsen, og der gives Tonestykker, der ligesom bærer Ordene frem og hjælper væsentlig til at udtrykke Meningen, ja til at afmale hele Situationen«. Og det er netop disse Egenskaber, den geniale Ballettdigter fandt hos de danske Komponister, der gjorde de hadefulde Angreb paa Balletten som Kunst til Skamme ved at berige Teatret og dets Publikum med ædle Toneværker, der har deres Udspring i Kærlighed til alt, hvad der er dansk.

Den danske Skueplads staar paa en ganske særlig Maade i en Slags Gæld til Balletten; thi hvor mange af Skuespillets bærende Kræfter begyndte ikke deres Teaterbane som Børn paa Balletskolen, og et stort Spørgsmaal maa det vel siges at være, om den danske Skueplads havde ejet en Skuespillerinde som Johanne Luise Heiberg, hvis ikke Jomfru Levin, der kom i hendes Forældres Hus, en Dag havde taget den Saarige Johanne Luise ved Haanden og var gaaet med hende til Solodanseren Dahlén paa Hofteatret, hvor Balletten paa den Tid holdt sine daglige Øvelser. Fru Heiberg glemte aldrig, at hun havde faaet sin første sceniske Opdragelse ved Balletten; hele sit Liv elskede

Af største Betydning for den danske Skueplads og det danske Musikliv blev den Støtte, som det lykkedes Bournonville at finde hos de ypperste danske Komponister, der alle med Glæde og Enthusiasme skrev Musik til hans Arbejder; den poesyldte Stemning, der udstraalede af *Et Folkesagn*,

gav N.W. Gade Anledning til at komponere sin ufor-glemme-



Harald Scharff som Loke i »Trymskviden«

hun Balletten og syntes, hun stadig hørte den til. »Jeg forlod altsaa Balletten,« skrev den store Skuespillerinde i sine Erindringer, »men det dansede fremdeles indeni mig. Mit Legeme ligesom krævede denne Bevægelse, Udøvelsen, Fremstillingen af Plastikens skønne Former var ligesom bleven en Nødvendighed for mig, saa der sjældent gik nogen Dag, hvori jeg ikke glædede mig ved Dans og Plastik, uden at Andre end jeg havde Nydelsen deraf. Det sang i mig, det dansede i mig, og jeg trængte til at boltre det unge smidige Legeme efter Dansekunstens Regler. Denne Trang, denne Lyst vedligeholdte sig i mange, mange Aar.« Blandt andre af Skuespillets Støtter, der begyndte deres Teaterbane som Balletbørn, maa nævnes Caroline Walter, Johanne Cathrine Rosing, Peter Saabye, Frederik Schwarz, Ludvig Phister, Josephine Eckardt, Agnes Gjølring og Camilla Hilmer.

Balletten ejer endnu et udmærket skolet Korps, hvis daglige Uddannelse for en stor Del er baseret paa Traditionerne fra Bournonvilles Tid, og Indstuderingen af den gamle Mesters Arbejder, der til Stadighed udøver deres Tryllemagt over Publikum, sker ved

Overlevering fra den ældre til den yngre Kunstner. De Forsøg, Nutiden har gjort, for muligvis at bane Balletten herhjemme nye Veje og gyde nyt Blod i Re-

pertoiret, har som Regel vist, at dette nye manglede den skære Poesi, der overvejende var Kærnen i Bournonvilles Ballettdigtning.

Med god Samvittighed kunde Balletten nylig deltage i Festforestillingerne i Anledning af den danske Skueplads' 200 Aars Jubilæum med Opførelsen af *Et Folkesagn*. Skønnere dansk Ballet med ædlere dansk Musik findes næppe paa Det kgl. Teaters Repertoire for Tiden.



Valborg Borchsenius i »Et Folkesagn«



HANS BECK OG VALBORG BORCHSENIUS
I »DEN LILLE HAVFRUE«

