

Henrik og Pernille

Ludvig Holberg

Nyskrevet og kommenteret af Bent Holm

92 sider, kr. 148,-

ISBN 87-7865-604-4

Indledning

"Øv, jeg troede det var på dansk!" udbrød et barn, som var blevet taget med til en Holberg-forestilling på Det kgl. Teater. Dialogen var snørklet. Diktionen kunstlet. Og der var ingen undertekster. Den umiddelbare forståelighed var gået fløjten. Det var et fremmedsprog uden kode. Skuffelsen var svær at styre.

Problemet er ikke helt ligegyldigt: en central tematik i Holbergs dramatik knytter sig netop til sproget. Hvis dét så er sort, sløret eller svært tilgængeligt – så har man et problem. Man kan vælge at ignorere det. At anskue det som en charme eller en snurrighed. Eller at forsøge at arbejde med det.

Teksten

Ludvig Holberg (1684-1754) var grundlægger af dansk litteratur inden for en række genrer, udover at han var historiker, filosof m.m. Han er især blevet stående som dramatiker. Det giver imidlertid mening at se dramatikken i lyset af den langt større helhed, forfatterskabet udgør. Og dét skal på sin side ses i relation til datiden.

Henrich og Pernille – som er originaltitlens stavemåde – er førsteopført i 1724 og formentlig skrevet samme år. Den udkom første gang i fjerde bind af komedierne i 1731. Den placeres ofte i kategorien intrige-komedie, hvor den raffinerede konstruktion er vigtigere end den dybtgående karakterskildring. Andre komediegenrer er karakterkomedie og parodikomedie. Det kan undertiden være en givtig tilgang at forholde sig til genren; se f.eks. indledningen til *Melampe – en tragikomedie* (jf. litteraturlisten). Men kategoriseringen af den enkelte tekst i en genre kan lige så vel spærre for åbenheden i læsningen. Har man en gang placeret en tekst som parodi, kan det låse læsningen af den på f.eks. psykologiske præmisser – som man på den anden side sikkert umiddelbart ville fokusere på, hvis stikordet var "karakterkomedie". Der findes i praksis ingen rene genrer. Tekstens kontekst er derfor et væsentligt mere meningsfuldt afsæt. Og dernæst dens komposition.

Holberg var ganske stolt af *Henrik og Pernille*. I *Epistel* 166 fremhæver han, at den kunne

passere for en Plan, hvorefter ordentlige Comoedier bør indrettes; thi udi det heele Stykke tages ey alleene alle Regler nøye i Agt, men der fremtræder ikke en eeneste Person paa Skue-Pladsen, uden just paa den Tiid og ligesom udi det samme Øyeblik han ventes.

Komedien er altså ifølge forfatteren nærmest forbilledligt velkonstrueret, alle enkeltdele skulle have deres nøje afmålte funktion. Det er en sandhed med modifikationer. Så lyddefri er mekanikken heller ikke. Personernes entrées er ikke altid motiverede. Det er ikke altid helt gennemskueligt, om man er inden- eller udendørs. Men rigtigt er det, at det i højere grad end i mange andre Holberg-komedier er konstruktionen, situationerne, det kommer an på, nok så meget som replikker og karakterer. Det er *spillet* i sig selv, der er i centrum, de spind af illusioner, personerne vikler sig selv og hinanden ind i.

Spillet

En fundamental dynamik hos Holberg handler om spillet mellem illusion og fiktion. Lever man i et (selv)bedrag, en *illusion*; eller magter man bevidst at spille en rolle, skabe en *fiktion*? Holberg kredser manisk om illusionen som et grundvilkår. Hans skrifter vrimler med billeder af, at menneskene forveksler skyggen med legemet (med hilsen til Platons billede af "virkeligheden" som skygger på en hulevæg), de forveksler barken eller skallen med kernen, kåben eller skægget med manden, kostumet med identiteten eller kompetencen, trends og moder med substantielle kendsgerninger og sandheder osv. En af de stærkeste kræfter i verden er indbildningskraften. Man ser, hvad man ønsker at se. Som andre ser mig, sådan er jeg for dem.

Holberg insisterer på i stort og småt at afsløre og udhænge faren og latterligheden ved illusionen, selvbedraget, den svigtende virkelighedsforbindelse, som forhold, der gør individet manipulerbart, dysfunktionelt og måske farligt. Han har herunder et skarpt, satirisk øje til spillet omkring status og position, der giver sig absurde udslag. Som f.eks. at det er finere at gå på højre side end på venstre. I et latinsk epigram siger han i oversættelse: "Ved titler ruiner't blev mangan borgermand/ Han stodder blev, men går dog på den højre side!/ Den højre! ja, hvad er mer' kejtet, gad jeg vide." Det er kontrasten mellem fattigdom og fornemhed, der her fremdrages – og latterliggøres. Manden har købt sig fattig på fine titler og kun vundet et meningsløst og upraktisk privilegium.

Men som den fødte dialektiker opstiller Holberg også det modsatte synspunkt. I en af sine *Moralske Tanker* anfører Holberg, at

Hvo som forelsker sig i en Skrubtusse, og seer den an som en Venus (...) han haver truffet et godt og lykkeligt Val: thi han haver faaet det som behager ham. Naar Kiøberen er fornøiet med sine Vahre, saa haver han gjort et godt Kiøb, hvordan end Vahrene ere qualifice-rede...

Og han fortsætter med at konstatere, at den, som køber sig en fin og tom titel, mister noget virkeligt (penge!) – ganske som i det citerede epigram – og opnår noget uvirkeligt, dvs. "Skyggen af en Ting". "Men" føjer forfatteren så til, "naar han inderligen glæder sig derover, er det ingen Skygge meere, men bliver til en Realitet". Med andre ord: "en indbildt Herlighed er en virkelig Herlighed (...) alt hvad udi eens Imagination er got, er virkelig got; ligesom alt hvad udi eens Imagination er ont, er virkelig ont". Relativiteten er absolut. Her falder kontrasten mellem fattigdom og fornemhed så ud til fordel for illusionen. Holberg er komplementær. Intet under at teatret blev et kraftigt medium for ham; eller at hans yndlingslektüre var Cervantes' *Don Quijote*.

Tilværelsen kan herefter forstås som en idelig manøvrering mellem illusion og fiktion, mellem ubevidst og bevidst ikke-virkelighed. Gang på gang understreger Holberg vigtigheden af at mestre *spillet*. "Qui nescit simulare, nescit regnare", er en formulering, han anvender flere steder. Den som ikke kan forstille sig, kan ikke herske. I *Moralske Tanker* fremfører han, iskoldt ironisk, at med reel viden når man ingen vegne i denne verden. Det, det handler om, er at kunne fingere. Det kan læres rent teknisk – "den Konst at faae Anseelse af Lærdom med liden Bekostning". Det med at *være* frem for at *synes* er ikke moderne. Han foreslår derfor, at distanceblænderi indføres som fag i skolen, "thi hvad nytter det at være lærd, naar man ikke holdes derfor, og hvad skader det intet at vide, naar man ved intet kand erhverve sig Reputation af Videnskab". Få og enkle regler skal iagttages, som f.eks. at man holder sig overfladisk orienteret om trend'en på meningsmarkedet, eller på stående fod kan ryste op med et antal henvisninger eller citater, i en snæver vending evt. af egen tilvirkning. Så bliver vejen til succes kort. "Den korteste Vey er den beste, og, naar man ved en let Gienvey kand komme til

Maalet, er det daarligt at gaae den lange og besverlige alfare Vey". Et princip slår dog alle andre. Den der giver middagen, dikterer diskussionen ved bordet.

Skal man dømmen efter Erfarenhed, da maa man heller sige, at en riig Mand er en viis mand: thi én, som er bemidlet og tilligemed gavmild, er fast alting: han er viis, lærd, veltalende, deilig, ærlig, velbyrdig (...) Thi det heder her, som Ordsproget lyder: Est du krum og est du lam,/ Har du Penge, saa gaaer du fram.

Med andre ord: den, der har pengene, eller indflydelsen, sætter pr. definition dagsordenen og vil uvægerligt få ret. Prestige går forud for kvalitet. Man skal kort sagt gå efter at brillere hos dem, der er afhængige af en,

eller, om man drister sig til lærde Discourser med sine Ligemænd, at det ikke skeer uden paa belejlig Tiid, nemlig naar man tracterer dem, og i saa Maade kand være forvissat om Ret og Privilegie at føre Ordet saa længe Maaltidet varer.

"Det er jo da naturligt, at et menneske søger sin lykke"

Alt dette handler om at søge lykken, socialt, økonomisk, seksuelt, at komme frem, op, ind. Rollespil spiller en stor rolle hos Holberg. Den bevidste spiller har et forspring for de andre. Med mindre han/hun, som i *Henrik og Pernille*, løber ind i en mod-spiller. Så går der kludder i begreberne. Hvad er fiktion og hvad er illusion?

Denne flaksen mellem fiktioner og illusioner ligger under hele spillet i komedien. Både eksemplet i forrige afsnit med den fattig-fine mand, der går på den fornemme højre side, og den rige, der styrker sin stilling ved at diske op, indgår direkte i Henriks betragtninger, da han skal forklare verdens indretning for Arv i I,19. Arv håner Henrik: selv om han bliver rig, bliver han af den grund ikke fornem. Han er stadig lakaj af fødsel. Det er helt forkert, svarer Henrik. Kommer han i virkelig velstand, vil verden behandle ham som en fornemmere mand end hans herre. Han er helt igennem usentimental. For et liv i rigdom risikerer han gerne at blive hanrej. Han vil jo alligevel få råd til at forgylde hornene. I Epistel 271 taler Holberg tilsvarende om, at "Der findes altid nogle enten berygtede, hæslige eller arrige Quinder, som ere begavede med Midler: De samme ville giftes", og den, som ikke er for fintfølede, kan "ved én eeneste Visite paa én Dag vinde hvad andre ved Arbejde, ved Meriter og ved lang Tids Tieneste ikke kand erhverve deres Livs-Tiid". Igen handler det om indstillingen:

Mange ville vel hertil sige, at én, der faaer saadan Hustrue, kjøber hende dyrt nok, og at han i saa Maade fortjener heller at ynkes end at misundes: Jeg mener derimod, at han faaer gandske godt Kiøb, efterdi han af Naturen er saaledes dannet, at han ikke væmmes ved det som kand være dig, mig, og andre delicate Personer modbydeligt (...) Naar han ikke føler til de Horn, som andre see udi hans Pande, men sætter sin Hat lige ret, saa er der ingen Horn.

I deres nøgternhed står de to titelpersoner som talerør for deres forfatter. De har jo netop gennemskuet illusionen, spillet. De griber chancen for at spille med, Pernille kalkulerende, Henrik mere spontant. De gør det ved at spille roller, pynte sig med lånte fjer, skabe en fiktion. De er pragmatikere nok til at ignorere den andens latterlighed for at score den store gevinst, lykken.

Problemet er som sagt imidlertid, at de *begge* gør det. Så er det, at spillet ikke går op. Fiktionen viste sig at være en illusion.

Afstanden mellem herskab og tjenerstab var i tiden svimlende – om end lakajen, der gjorde karriere i samfundshierarkiet på lidt flossede præmisser, ikke var noget helt ukendt fænomen. Det gav ligefrem navn til et begreb, lakajismen. Holberg kredser i flere sammenhænge om typen, der avancerer og taber hovedet. Men bare det at komme lidt til tops kunne udløse selvhævdelsen. Ridefogeder var kendt for at være ikke specielt elskværdige mod deres *under-dogs*.

Hermed ikke være sagt, at komediens tjenestefolk er skrupelløse stræbere. Bestemt ikke. Ellers havde Holberg ikke ladet dem være sine talerør – bærere af udsagn fra andre sammenhænge, som blev citeret i det foregående. Alligevel er Pernille i II,2 i fuld gang med at tabe hovedet, i sin nye værdighed som frue. Og Henrik må have en rem af huden. Ellers havde Leander ikke gjort ham til sin ridefoged. Karaktererne rummer brudflader. Holbergs dramatiske begavelse beror netop på kompleksiteten. Han leverer ikke færdige meninger, men fremsætter snarere synspunkter, der hver især har gyldighed, men som banalt set ikke kan have det samtidig. Det gælder også en egentlig ganske let anretning, et rimeligt velsmurt intrigemaskineri som *Henrik og Pernille*.

Virkeligheden

Henrik og Pernille er veldrejet teater. Men samtidig refererer teksten til en faktisk virkelighed, som den er skrevet ind i, og som undertiden er rå og hård. Noget er allerede antydnet. Men der er også undtagelser, for-hold, som er rent teater og ikke virkelighed. Det gælder Notarius-figuren som en, der opsætter ægteskabs-kontrakten. Han er en teaterkonvention, ikke en reel figur.

Til gengæld er det dødsens alvor, når det gentagne gange fyger med trusler om hængning for plat og numre. Byens grundmurede galge stod uden for Vesterport, og hertil blev forbrydere ført og hængt. Alt i alt er man hurtig til at true hinanden med vold i pressede situationer – der jo hele tiden opstår. Jeronimus truer i II,10 tillige datteren Leonora med at lade hende udstille i et bur. Rent faktisk lod byens politimester siden 1726, Hans Himmerich, fremstille et drejeligt papegøjebur til udstilling af løsagtige kvinder – prostituerede – i ydmygende udstyr. "Jeg har taget Inventionen af mangfoldige deslige Maader, jeg ved mine udenlandske Rejser en og anden Sted har set, og som de ingen Skade lide derved paa Kroppen, men alene en stor Spot og Skam", som han selv formulerer det i en ansøgning til kongen.

Henriks ankomst som fin herre i I,6 foregår pr. portechaise, dvs. bærestol. Der fandtes et helt transportsystem med bevillinger, takster og faste holdepladser på udvalgte steder i byen – i bund og grund svarende til taxa-funktionen siden hen. Det kan lyde som en ret perifer eller ligegyldig bag-grundsomstændighed. Men den blev faktisk nærmest koreografisk udnyttet af instruktøren i opsætningen på Aarhus Teater i 2000, som omtales nedenfor.

Neden under den raffinerede konstruktion er dynamikken i spillet ganske barsk. Spillet handler i sidste instans i høj grad om status, om økonomiske relationer og transaktioner og om voldsomme reaktioner, når interesser eller territorier trues. Jeronimus' styrtdyk fra jovial faderfigur til hæmningsløst rasende kombattant er effektivt skildret. En total transformation i løbet ganske få scener. Ikke uventet ligger den i sproget.

Alt i alt er teksten ikke særligt kommentar-krævende. Umiddelbart giver det meste sig selv. Den celebre klædning, Pernille I,9 gør sin fornemme entré i, en adriane (egl. fransk: "andrienne"), er en folderig slæbkjole, som var åben fortil. Den Lucretia, som omtales i Leanders og Leonoras skænderiscene I,17, er en antik kvindeskikkelse, prototype på kyskhed, og altså kvindeligt modstykke til den bibelske Josef, der dernæst nævnes.

Nyskrivningen

Denne nyskrivning af *Henrik og Pernille* er blevet til som led i det, der efterhånden udviklede sig til at blive et udforskningsprojekt omkring Holberg-tekster på Aarhus Teater. Den blev sat op i sæson 2000/2001, med premiere 1.9. 2000, i instruktion af Asger Bonfils og med scenografi af Anette Hansen, og var dermed nummer fire i rækken af denne gruppes samarbejder om Holberg-opsætninger, indledt 1993 med *Jeppe på Bjerget* og fortsat med *Den politiske kandestøber* 1997, *Ulysses von Ithacia* 1999, som nævnt *Henrik og Pernille* 2000, *Don Ranudo* 2003 og tragikomedien *Melampe* 2006. Projektet har hele tiden gået ud på at skære ind til benet, tage ordet på ordet, rense gammeldags hyggefernis af og se på, hvad forfatteren *egentlig* tumler med af seriøse problemstillinger bag den komiske facade.

Det har i høj grad handlet om at gå til andre dele af forfatterskabet, f.eks. de historiske eller filosofiske, for at få indtryk af de grundlæggende irritanter, brudflader og disharmonier; og om at researche i datiden for at få etableret et historisk forståelsesmæssigt landskab, som kunne pege på forskellige mulige læsninger i nutidig sammenhæng – man kan tale om "rekontekstualisering", med en term fra historisk-litterær analysemetode. Alt sammen for at komme bag om de tykke lag af konvention, der principielt dækker for teksternes kontroversialitet og radikalitet og derved for deres moderne potentialer.

Af samme grund er der i denne tekstversionering foretaget en gennemgribende sproglig operation, hvor f.eks. elskede gammelmodige Holberg-klicheer som "mare", "min Troe", "hillemend" o.l. konsekvent er skåret bort og erstattet af mindre belastede vendinger, og tyngende bindeled som "thi" er fjernet – ligesom det heller ikke er tvingende nødvendigt, at man absolut skal gå "ind udi Huuset". Man kan jo bare gå ind i det. Der er i komedien elskede sproglige perler, som Jeronimus' trussel om at "Nachspillet blir det artigste". Det er for de fleste mennesker vanskeligt at gennemskue, at det betyder, at efterspillet bliver det sjoveste – eller "det bedste", som er valgt i versioneringen, i II,7. "Artig" betyder i vore dage noget nær det modsatte af, hvad det gjorde den gang. Så uanset formuleringens karakter af (halvglemmt) bevinget ord har hensynet til forståeligheden vejet tungest, sammen med bestræbelsen på at nærme sig den rytmiske og klanglige energi: *Nachspillet* blir det *artigste* / *Efterspillet* bliver det *bedste*. Karaktererne siger endvidere nu "De", "Dem" og "Deres" til hinanden i stedet for "I", "Eder" og "Eders". Det var i virkeligheden først i *Don Ranudo*, at dette skridt blev taget. Det kan lyde som et meget lille skridt. Men faktisk har man i dansk teater med forbløffende konservatisme – eller bevidstløs nostalgi – pr. konvention holdt fast ved "I"-formen, som udtryk for "gamle dage", selv når det handler om f.eks. hypermoderniserede Shakespeare-opsætninger. Det er et meget mærkeligt fænomen. Et filter, et underforstået signal om at dette her er noget antikveret og rimeligvis harmløst stof – som så evt. pumpes op med drastiske ydre konceptualiseringer. I stedet for at man søger at gå ind i stoffet, komme på omgangshøjde med det.

Der er ikke tale om en bearbejdelse i form af total omskrivning, mere om en nyskrivning – inklusive en slankning af replikkerne og regibemærkningerne – som ligger et sted mellem "oversættelse" og gendigtning, med henblik på forståelighed og på afdækning af diversiteten i stillejerne. Der er ikke foretaget strukturelle ændringer, bortset fra at originalens tre akter nu er ændret til to. Pausen er lagt mellem de oprindelige anden og tredje akt. I slutningen tilhører

Jeronimus' sidste replik om at fejre det rette bryllup egentlig Leander. Henriks slutreplik er strammet lidt.

Udgangspunktet har været at styre uden om formuleringer, der kunne virke iøjnefaldende tidsbundne eller tidsforkerte, for meget knyttet til datiden eller nutiden. Selv om spillet handler om sprog, er tanken, at sproget ikke demonstrativt skulle være noget i sig selv. Det skulle helst blot være til stede som en passende sprogdragt.

Det centrale er situationerne og relationerne. Adgangen til denne mentale koreografi forudsætter imidlertid, at teksten er sprogligt tilgængelig.

Sproget

Selve spillet, dels mellem karakterer, dels mellem virkeligheder, kommer i særlig grad til udtryk gennem sproget. Det handler om instrumenteringen af ordene, de varierede registre som udtryk for personernes mere eller mindre håndfaste greb om sig selv, hinanden og realiteterne. Det svinger mellem almindelig tale og melodramatiske udbrud og så passager med ordene "sat paa Skruer", når titelpersonerne i deres gensidige rollespil ifører sig en lånt sprogdragt, som de ikke evner at fylde ud. De fornemme personers nærmest arie-agtige retorik indebærer en stilistisk iscenesættelse – der dernæst krakelerer. Rollespil handler også om sociale roller og dermed om stil, som kan kollapse. Sprogligt foregår spillet altså mellem dels jævn tale, dels nærmest aristokratisk tale og dels endelig mere eller mindre patetisk prætentios eller præcøs tale. Men hvis den umiddelbare tale er blevet snørklet, går de registre og niveauer fløjten, og dermed en vigtig del af orkestreringen mellem de forskellige stemmer og tonarter, som karakterernes identiteter – sande, falske, indbildte og indbildske – hæftes op på. De næsten tre århundreder, der er gået, siden stykket blev skrevet, har som nævnt medført, at forskellene er udviskede. Hvad der én gang var umiddelbart tilgængeligt, kan nu være knirkende og knudret og derfor flyde i et med det retoriske eller prætentiose. Som eksempel på originalens sprogform gengives Henriks indledningsmonolog, som så kan sammenholdes med versioneringen:

HENRICH *som Cavalier*. Ha ha ha ha ha ha! Det gaaer rigtig an. Hun er fast. Hvad kand dog ikke de lumpne Klæer giøre? Jeg har, min Troe, ikke haft andet Øjemerke end at harcelere lidt med min Herres Klæer og Eqvipage, og aldrig tænkt at giøre min Lykke derved. Det gaaer mig ligesom Kullebrænderen, der iførte sig i en Doctor-Kiole for at lade sig hilse af Folk, og blev virkelig Doctor ved samme Narrerie. Jeg blir virkelig Hanreder; Thi den gode Jomfrue er coqvete som en ævig Ulykke. Men hvad vil det siige? Jeg avancerer dog, nemlig fra en Slyngel til en fornemme Hanreder. Det meeste bestaaer derudi, at jeg kand holde gode Miner, og intet af det gamle Lakei-Væsen stikker frem, som kand røbe mig. I gaar havde jeg nær begaaet en forbandet Forseelse: Da jeg gav de fremmede Folk, som jeg har antaget for min Herre, Ordre at spænde for Vognen, kom jeg ikke ihu, jeg var Herre, men vilde staae bag paa Vognen, hvorudover Kudsken begyndte at smile og sagde: Hvor vil deres Velbaarnhed hen? Jeg blev skamfuld og begyndte at henge med Hovedet som et Æsel, men reedede mig dog derfra i det jeg lod som jeg saae en Skavank paa Himmelen af Vognen. Jeg var paa et Assemblée i Gaar, allene for at lære nogle fornemme Grimacer. Jeg saae der iblant andet en Junker, som nyelig var kommen fra Frankerig, ham udcopierede jeg meget nøye, undtagen at jeg ikke vil snakke igiennem Næsen, hvortil han havde sine a parte Raisons, thi han var

kommen gandske nyelig fra Paris. For Resten stjal jeg ham all hans anden Artighed fra, som for Exempel:

Tar sit Uhrværk op, og fløiter, gjør Coupeer med Fødderne, og synger, tar Speylen af Lommen og accommoderer sin Peruque.

Jeg er fornøyet med mig selv. Jeg er forliebt i mig selv. Frøikenen har pardieu Raison.

Bare på de første fire linjer melder der sig en række forståelsesmæssige problemer. At hun er "fast" i starten betyder, at hun er sikker. "Øjemerke" og "harcelere" er obskure ord. "Kullebrænderen" henviser til Molières farce *Doktor mod sin vilje*, hvor Sganarell-figuren netop optræder som (fiktiv) doktor – i øvrigt ikke den eneste Molière-henvisning: da Leander kommer i I,11 hjem og ikke genkendes af sit tjenerskab, henviser han til *Amfitryon*, Molières dobbeltgængerkomedie fra 1668, hvor husets herre afvises ved sin hjemkomst og mødes med beskeden om, at han allerede er ankommet! Lige så tydelig er på den anden side den sproglige spændstighed og energi som betydningsladet komponent. Nyskrivningen ligger derfor som antydet et sted mellem "oversættelse" og gendigtning; den er med andre ord ikke nødvendigvis hundrede procent tro mod originalen – men lægger sig i alle tilfælde i forlængelse af den. Som når "fast" i første linje gengives med "fuldstændig forgabt". Meningen er jo, at hun er "sikker" i betydningen, at hun "har bidt på krogen" – hun er med andre ord "forgabt". Valget har at gøre med et scenisk behov for umiddelbar dynamik og forståelighed, bl.a. under hensyn til, at det er det første, der overhovedet siges. Siden erklærer Magdelone, at Henrik er "fast". Det gengives i I,7 med, at han "bider på" – i øvrigt rent undtagelsesvis med et brud på et princip om, at bestemte vendinger, der gentages, gengives med samme ordlyd hver gang. Mod slutningen af monologen begynder det præcise sprog at slå igennem i de franske brokker. Det skal helst være spændt op imod nogenlunde jævn og ligetil tale forinden. Den versionerede udgave af samme passus ser sådan ud:

HENRIK: Ha, ha, ha, ha, ha! Det er utroligt! Hun er fuldstændig forgabt! Hvad kan de rådne klæder dog ikke gøre? Jeg har ved gud ikke haft andet i tankerne end lidt halløj med min herres klæder og ekvipage, jeg tænkte ikke på også at gøre min lykke. Det går mig ligesom manden i komedien, der tog en doktordragt på for at spille fin mand, og så endte som virkelig doktor. Jeg ender som virkelig hanrej. Den gode frøken er koket som et ondt år. Men hvad vil det sige? Jeg avancerer jo, fra stympet til fornem hanrej. Hovedsagen er at holde masken, så intet af det gamle lakajvæsen stikker frem og røber mig. I går var jeg lige ved at begå en forbandet fejltagelse: jeg gav de fremmede folk, jeg har ansat for min herre, ordre til at spænde for vognen, og tænkte ikke over, at jeg var herren, men ville stille mig om bag på vognen. Så begyndte kusken jo at smile og sige: "Hvor vil Deres Velbårenhed hen?" Jeg blev fløv og skulle til at hænge med hovedet som et æsel. Men jeg reddede mig ved at lade som om, jeg så en skavank på vogntaget. Jeg var på et assemblée i går, udelukkende for at lære nogle fornemme grimasser. Der så jeg blandt andet en junker, der lige var kommet fra Frankrig. Ham kopierede jeg meget nøje, på nær at jeg nægter at snakke gennem næsen, hvad han havde sine à parte raison til, eftersom han lige var kommet fra Paris. Bortset fra det stjal jeg alle hans manérer, for eksempel dette her:

tager sit ur op og fløjter, tager et par dansetrin og synger; tager et spejl op af lommen og retter sin paryk.

Jeg er tilfreds med mig selv. Jeg er forelsket i mig selv. Frøkenen har pardieu raison.

”Kullebrænderen”, dvs. kulsvieren, er i nyskrivningen blevet til ”manden i komedien”. Det vigtige er, at Henrik refererer plottet om doktordragten. Derved bliver pointen forståelig. Leanders omtalte *Amfitryon*-henvisning står derimod også i den ny version ukommenteret – bevidst. De fornemmes univers må gerne fremstå som lidt uigennemskueligt.

Januar 2006

Bent Holm