

Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien
Band: 19 (1991)

Artikel: Den erindrende muse : Johanne Luise Heiberg
Autor: Svane, Marie-Louise
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858318>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 08.02.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

MARIE-LOUISE SVANE, KØBENHAVN

Den erindrende muse: Johanne Luise Heiberg

Det stykke kvindelitteratur fra Danmarks romantiske kulturskat, der har haft størst overlevelseskraft ud over 1800-tallet, er uden tvivl Johanne Luise Heibergs flerbindsværk *Et Liv gjenoplevet i Erindringen*. Erindringerne er udkommet i populariserede og i videnskabeligt anoterede udgaver, de er gennem generationer blevet læst af et bredt publikum, som har læst i dem, nyfigent, sentimentalt, kulturhistorisk interesseret, kvindesolidarisk indforstået. Alle disse læseinteresser er også til stede i den følgende analyse. Men ved siden heraf også interessen i at læse værket op imod eller i dialog med andre tekster, romaner og noveller, der blev skrevet af den første kvindelige forfattergeneration i Danmark i perioden. Notabene med Johanne Luisers svigermor Thomasine Gyllembourg som den førende forfatterinde. Disse andre tekster, den rigtige kvindelitteratur, har ikke kunnet holde samme læserappel og sexappeal, som skuespillerindens intime bekendelser har udøvet i et helt århundrede. Fiktionsteksterne har haft behov for moderne kvindeforskeres reddende kustodevirksomhed for at sige nutiden noget.

Formålet skal ikke her være at udrede, hvorfor det ene blev læst og det andet glemt, det siger mere eller mindre sig selv. Men mere at se på, hvordan skønlitteraturen og erindringerne er hinandens kontekster, hvordan de går i dialog med hinanden og respektivt udfylder tomme pladser i hinandens udsagn.

Der er spørgsmål, som alle periodens kvindetekster kan ses som forskellige udsagn om, nemlig spørgsmålene om, hvad det vil sige at være kvinde i begyndelsen af 1800-tallet, hvordan det var muligt at fortolke sit liv i forhold til de normer om køn og kvindelighed, som var en del af periodens dannelseshorisont. Teksterne kan ses som forskellige bud på, hvad dette krævede af tilpasning, af rollespil og af fiktioner om sig selv og de andre.

Fru Heiberg spillede de store kvinderoller på den kongelige scene i København. Forfatterinderne skrev fiktioner om kvinder, der ude i hjemmene var på kant med deres kønsrolle, kvinder som gennemgik en lang række genvordigheder, bygget over de indbyrdes magtspil i køns- og familjeforholdene, og som slutelig fandt sig selv, fandt styrke i at udfylde kvinderollen, i at realisere dens potentiale. Skuespillerindens erindringsværk er en del af denne kvindelige fortolkningsproces, men den fungerer med en slags spejlvendt perspektiv i forhold til fiktionslitteraturen. Romanforfatterinderne animerede deres fiktive figurer for at sige noget om det virkelige kvindeliv. Johanne Luise Heiberg ville bag om fiktionen, ville vise Mennesket, den virkelige kvinde bag rollerne, – og kom

derved til at vise i hvor høj grad fiktionen klæbde til hendes liv som kvinde. Læst ved siden af hinanden danner erindringer og fiktionstekster et interessant spil af gensidig spejling og indbyrdes afsløring.

Fru Heiberg

Et Liv gjenoplevet i Erindringen er udgivet posthumt, 1891–92, værket er forfattet over 30 år fra 1855 til 1885. Det omhandler især forfatterindens unge og midaldrende aldre, dvs. 1830'erne, 40'erne og 50'erne.

Erindringerne indrammer på flere måder forholdet mellem kvinder og romantik:

1. For det *første* ligger der i den selvbiografiske genre en indbygget intention om at afdække et *selv*. En selvsøgen, der er parallel med handlingen i mange af periodens kvindelige fiktionstekster.
2. For det *andet* beskrives erindringernes selv-søgen i forhold til centrale emner, som også er vigtige i de skønlitterære forfatterinders tekster:

F.eks. *erotikken, samlivet mellem mand og kvinde*, som er det næsten altoverskyggende emne i fiktionsteksterne.

Eller et emne som *kunsten og den kreative virksomhed*, der ikke kunne tematiseres åbent i romanerne som en del af den kvindelige problematik, men som alligevel ofte trængte sig på i en kryptisk forklædt form. Fru Heiberg kunne udtale sig direkte og kompetent om sin skuespillergerning, og hendes udtalelser kaster lys på de kreative energier, som såvel forfatterinder som skuespillerinder måtte forstå sig selv i forhold til. *Moderskabet* er et bærende tema i skønlitteraturen, men er – vel af biografiske grunde – kun perifert belyst i erindringerne. Og en diskussion af *kønsrollerne* skal man heller ikke lede efter.

3. Men manglen på en kønsrolle*diskussion* har sin grund, kan man sige – og det er et *tredje* interessant træk ved erindringerne – i Johanne Luise Heibergs eget meget tætte forhold til *den romantiske kvindemyte*. Det er ikke helt forkert at sige, at hun inkarnerede denne myte. For samtiden såvel som for eftertiden stod hun med sin prominente person som *billedet* på det romantisk-kvindelige. Publikum dyrkede hende som en gudinde, digterne elskede hende som muse – både hendes egen mand, Johan Ludvig Heiberg og Henrik Hertz og Oehlenschläger, H. C. Andersen og Paludan-Müller, som alle skrev romantisk dramatik til og om hende. Selv fuldendte hun billedet ved at gøre musen til sin livsrolle.

Erindringerne fører altså ingen direkte diskussion om den romantiske kvindes rolle, kønsrolleopfattelsen ligger mere som en rød tråd gennem det hele og som nogle mærker af, hvad det vil sige, hvad det koster for en kvinde at inderliggøre denne rolle.

4. Hermed er vi fremme ved det formende sigte bag erindringerne og ved *skriveprocessen*, som er meget mere synlig i en tekst som denne end i de skønlitterære forfatterinders tekster. Det er det *fjerde* og sidste træk, jeg vil

hæfte mig ved her. – På den ene side er erindringsskriveriet hele tiden drevet frem af ønsket om at sikre en identitet, identiteten som den romantiske kvinde, Johanne Luise Heiberg. På den anden side peger skriveprocessen konstant på sig selv som fiktion og gør spørgsmålet om den skrivendes identitet højst usikkert. Forholdet mellem tekst og virkelighed er på én gang mere tydeligt og problematisk her end i de skønlitterære tekster, og vel derfor også flere overvejelser værd.

Der er større virkelighedsreference her, kan man sige. Tid, sted og personer har deres korrelater i den historiske virkelighed. Den fortællende stemme kan hele tiden henvise til de ydre beviser. Men teksten viser også hele tiden hen til sig selv som tekstlig *re*-konstruktion af noget fortidigt levet, som erindres, som omsættes til ord i det skrivende nu. Nedskrivningen er ikke blot en passiv registrering af det fortidige stof, den er en aktiv formulering, formning, en sammenhængsskabende orden, som skal give mening og identitet til den skrivende Johanne Luise Heiberg. Døbeltheden mellem virkelighed og fremstilling angiver hun selv med sin titel *Et Liv gjenoplevet i Erindringen*.

At værket hurtigt i 90'erne efter dets udgivelse blev klandret for bevidst at ville fordreje kendsgerninger, f.eks. omkring teaterstridighederne i hendes mands teaterdirektørperiode – hvad der fremkaldte øgenavnet «Et liv genopløjet i erindringen» – er kun en anekdotisk detalje. Det interessante er den principielle kløft mellem dengang og nu, det fortalte og fortællingen, virkelighed og tekst – som er givet med selve genren.

Jeg skal prøve at vise, hvordan denne døbelthed har noget at sige om romantik og romantisk kvindeposition i tilfældet fru Heiberg.

Kunsten

I fru Heibergs professionelle liv er netop *fremstillingen* hovedsagen, erindringerne består bl.a. i lange afsnit med dramaturgisk redegørelse for hendes egen *fremstilling* af de store kvinderoller på teatret. Et tilbagevendende punkt i disse redegørelser er her præcis forholdet mellem liv og kunst, eller som hun ofte skriver: mellem illusion og virkelighed. Lad os høre, hvad hun siger på sådan et typisk sted (HEIBERG 1944: I, 55):

Men for at (skuespilkunstens) Alvor kan indtræde, maa der først og fornemmelig være en uoverstigelig Kløft imellem Publikum og Skuespilleren; det er den som Lamperækken tilvejebringer på et Theater, den adskiller disse to Verdener, den virkelige og den ideale, og det er derfor ret betegnende, at medens den ideale straaler i fuld Belysning, holdes den virkelige i Dunkelhed under Fremstillingen, og træder saaledes i Skygge for hiin. I den private Komædie (dvs. amatørforestillingen) ere begge lige meget oplyste, og det Mystiske, som der altid er ved et samlet ubekjendt Publikum er tiltetgjort og hermed er Illusionen forstyrret.

Kunsten er ikke fordobling af virkeligheden men netop *kunst*, illusion – lamperækken markerer den usynlige mur mellem kunst og hverdagsliv. Kunsten er noget, der har sit bestemte formsprog, sit bestemte regelsæt.

I kapitlet om «det plastiske i skuespilkunsten» har Johanne Luise Heiberg en lang interessant udredning om plastikken, dvs. den lære om kropsholdning og bevægelse, som er grundlaget i balletten. Hun sammenligner først plastikken med et sprogligt regelsæt, der kan læres på linje med at lære at stave, og siger opsamlende (HEIBERG 1944: I, 290–291):

At opnaa denne Færdighed, uden at man fra Barn har gjennemgaaet en streng Danse-skole, anser jeg for umuligt. En Skuespiller kan vel bevæge sig med Lethed på Scenen, men et Øje, der er indviet i Plastikken vil idelig stødes ved Haandens, Armens, Skulderens, Hovedets og det øvrige Legemes Drejninger og Bøjninger, naar ikke en Kunstdanseskole har uddannet Plastikken. [. . .] Har jeg mit Legeme i min Magt – og det er dertil Danseskolen lidt efter lidt skal hjælpe mig – da maa jeg have mine Stillinger for intet (altså af sig selv), ifald jeg virkelig er grebet af hvad jeg skal fremstille. Og kun naar jeg har dem for intet, kunne de gjøre deres Virkning, som noget kunstnerisk skjønt.

Den umiddelbare krop og det hverdagsligt private filtreres fra i kunsten – gennem *adskillelse* og *beherskelse*. Lamperækken skiller hverdagsrummet fra. I den strenge danseskole får skuespillerinden legemet i sin magt, behersker det og kan bruge det som instrument for den sublime kunstfrembringelse. Adskillelse og beherskelse er blevet en slags anden natur, kunstneren må have reglerne inde, siger fru Heiberg, før han eller hun kan frembringe noget «skjønt», det kunstnerisk ideale.

Hvad er det da for en idealitet, der således beror på filtrering af det umiddelbare? Vi lytter igen til fru Heiberg (HEIBERG 1944: III, 164):

Hvad ligger der egentlig i en Kunstnernatur? Der ligger Anelsen om en guddommelig Tilværelse, og denne Anelse udtaler nu enhver i den Kunstform, der for ham er den naturligste. [. . .] At udtale Digterens Rytmer er for Skuespilleren, hvad Tonerne er for Sangeren; det er for begge en *Nydelse*, en Nødvendighed at lade det klinge højt for alle, hvad der skjult lyder i deres Indre. De ønsker at kunne befri selv Stene fra deres Tyngde, de maae meddele andre noget af den Salighed, de selv føle, og sukke kun over ikke i den Grad at kunde faae den Salighed fuldt frem, som de i deres Indre selv føle den. Jo højere de staae som Kunstnere, desto mindre tilfredse ere de med, hvad de frembringe, thi dette er kun en svag Afglans af, hvad de føle i Sjælens Dyb.

Tre ting slår mig ved denne beskrivelse af kunstnerens eller kunstens væsen. Det er ordene: «salighed» og «nydelse», det er talen om «det indre, sjælens dyb», og det er: dette, som kun kan anes, dette, der ikke kan artikuleres, men ligger på tærsklen til ord og bevidsthed.

Moderne fransk psykoanalytisk teori, f.eks. hos Julia Kristeva og Jacques Lacan, har en term for denne tilstand af fylde hinsides sproget. Nemlig «la jouissance», der knytter sig til spædbarnets grænseløse væren og nyden i symbiosen med *moderkroppen*, en tilstand, som kun kan fanges i retrospektivt glimt, *efter* at subjektet er blevet dannet i sproget og har afgrænset sig i forhold til moderen og de andre individer. «La jouissance» eksisterer som et slettet erindringsspor, der

dog løber videre på undersiden af bevidstheden, hvor det former ønsker og motiver, som er utilgængelige for den bevidste vilje.

Set fra en sådan forklaringsramme synes det, som om målet for den kunst, Johanne Luise Heiberg udøvede, var at gentage den tidlige identitetsdannelse, men i forskudt orden. Med pointeret adskillelse mellem belyst scene og mørkelagt publikum – som mellem bevidsthedens lys og den dunkle krop, – med plastikkens nuancerede regelsæt lagt som et sprogligt filter henover krop og bevægelse, gentages eller *genopføres på teatret* den tidlige adskillelse fra moderkroppen, en proces eller et fantasme, hvis ambivalente følelser af frygt og længsel forlængst er sunket hen i de voksne individers glemsel. Men idet den teatraliske «setting» på denne måde genopfører den primære oplevelse af tab og adskillelse, så reaktiveres også mindet om eller sporene af den tabte fylde. Det er dén uudsigelige salighed, Fru Heiberg taler om, og det er dén grænseløse symbiose, som psykoanalysens fantasme handler om. Skuespillerens opgave er da så meget som muligt at bringe denne klangbund af tabte kropserindringer i svingninger, er via de genopførte adskillelser at henvise til det u-skilte. Sådan kunne man i hvert fald se på det.

Herudfra kunne man også forklare den ubærlige skam og lidelse, Johanne Luise Heiberg flere gange beskriver, når snoretrækket eller rampelyset ikke virker, når forestillingen afbrydes og det skarpe skel mellem illusion og virkelighed flyder ud. Hun føler sig da som en gemen gøgler, der er kigget i kortene, eller som en prostitueret, der er til fals. Man kan sige, at virkeligheden i disse situationer invaderer scenen, forstået på den måde, at der sker en forstyrrelse eller en ophævelse af de sproglige filtre, der peger mod «den erindrede krops sensualisme», «la jouissance», således at det, man nu i stedet ser, er den *faktiske* krops sensualisme, dvs. Johanne Luise Heibergs private krop, stillet til skue for mængden.

Jeg vil prøve at holde fast i dette med «den erindrede krops sensualisme», forstået i forbindelse med den førsproglige symbiose med moderen. For jeg opfatter det som en mønsteragtig beskrivelse af en romantisk erfaring – og en erfaring, der har særlige implikationer, når man som fru Heiberg er kvinde. Jeg skal prøve at vise hvordan.

Virkeligheden

Virkeligheden i skuespillerindens privatliv – hvis vi skal tro på, hvad vi hører i det grundigt redigerede erindringsværk – var ikke mindre reguleret end skuespillet på scenen. I hvert fald fra og med ægteskabet med Johan Ludvig Heiberg og *hans mor fru Gyllembourg* kan man vist uden fortalelse sige.

Ægteskabet tegner en kurve fra en smigrende galant tilbedelse fra den stil sikre digter til den ikke nær så selvsikre, men succesombruste unge pige i forlovelsestiden – over de første ægteskabsår for Johanne Luise i stram dressur i hjemmet og i strålende bravour på scene og i selskab. Derefter kommer ægteskabets kriseår, da hun er i 30'erne og han i 50'erne, hvor han har mistet sin erotiske

glød – hvis han havde haft en sådan – og hun til gengæld er ved at gå under i mangel og passion for sin teaterkammerat og medspiller Michael Wiehe. Erindringerne bliver på disse sider fulde af uklarheder og retoucheringer, fru Heibergs behjælpelige udgivere har ment det nødvendigt at bruge de tykke blyanter ved censuren. Men tilbage bliver indtrykket, som fru Heiberg ikke har ønsket at slette, af hendes ekstatiske-symbiotiske erotik i samspillet med Wiehe. Fra den erotiske krise går erindringerne videre i beretningen om den sociale og eksistentielle krise, der opstod under Heibergs direktørperiode på det kongelige teater, hvor skuespillerne og deriblandt Wiehe undsagde Heibergs teaterpolitiske linje og blev ægteparrets fjender, og hvor udviklingen førte til Heibergs afgang i 1856.

Disse passager, og sådan set resten af erindringsværket, er ingenting værd som dokumentarisme, men nok som studie i hadets og skuffelsernes reaktionsdannelser. Man ser nu tydeligt, hvordan værket, der påbegyndtes under indtryk af denne krise, som et ledende motiv har rehabiliteringen af hendes mand som national kulturautoritet – og det vil også sige bekræftelsen af hendes egen sociale værdi.

Han var hendes sponsor, og hun var hans produkt. Hendes autoritet som fru Heiberg, den prominente kunstnerinde – noget helt andet end den gøgler, man kunne kigge i kortene – stod og faldt med ham og hans anerkendelse. Derfor lukker skriveprocessen fra dette sted af for at vise de mere udtørrede sider af ægteskabet og forgylde mere og mere dets værdi. Efter Heibergs død fortsætter glorificeringen af ham retrospektivt.

Dette skal ikke forstås sådan, at jeg ud af moderne kvindesolidaritet vil sige, at Johanne Luise var et stakkels offer, der blev snydt for det virkelige liv i ægteskabet med Heiberg, og at hun meget hellere skulle være flygtet til en øde ø med Michael Wiehe. Faktisk mener jeg, at hun havde et utroligt privilegeret og underholdende liv, også i privaten, også selvom fru Gyllembourg var en nævenyttig svigermor, selvom Heiberg var så mange år ældre end hende, og selvom dannelsesprogrammet var stramt. Min pointe er tværtimod, at hun i sin uforløste passion for og med Wiehe realiserede en side af den romantiske kvinderolles muligheder for fuldt udtræk, inklusive gevinster og omkostninger, som ikke kun kan beregnes ud fra moderne seksuallivstabeller. Turen til den øde ø med Wiehe ville efter al sandsynlighed ikke have bragt hende den «salighed», som hun søgte, for visionen lå ikke i at lade seksualiteten få frit løb. Det regulerede liv med Heiberg var en nødvendig ramme, som garanterede hende social selvrespekt, og som samtidig gav hende det perspektiv, hvorfra hun sikkert kunne teste og memorere sin egen fortabelse i det erotiske.

Sådan mener jeg også at erindringsværket fungerer: hun bruger det til at genskabe Heibergs autoritet, og hun bruger denne autoritet som et sikkerhedsfilter, hvorigennem hun skriver sig tilbage til den «salighed», som hele hendes liv kredser om, og som er tæt sammenknyttet med erindringen om Wiehe.

Erotik og rampelys

Jeg skal prøve lidt bedre at belyse karakteren af de følelser, Johanne Luise Heiberg havde for Michael Wiehe, for at sige noget mere om, hvad det er for gevinster og omkostninger, en romantisk erotik efter dette mønster indebærer.

For det første er det klart, at tonefaldet stiger i beskrivelsen af Wiehe. Det bliver eksklamatorisk, rytmisk syngende. Men samtidig på en mærkelig måde også sagligt, fordi hun her skriver hengivent af interesse for en anden, ikke kun bruger ham som spejl for sig selv – som ellers næsten alle andre personer i teksten bruges (HEIBERG 1944: II, 76–77):

Hvor ofte har ikke hans fine sjæfulde Spil beaandet mine Fremstillinger, hvor ofte har ikke hans noble Personlighed løftet og baaret min! Hvor lykkelig har jeg ikke været ved vort Sammenspil [. . .] hvor jublede jeg ikke ved Tanken om, at her endelig var en Skuespiller, en højt begavet Skuespiller. [. . .]

[. . .] han var en stille drømmende Natur, indesluttet i sig selv og overordentlig tavs. [. . .] Jeg har ofte tænkt, at han ligesom ikke turde give sine Tanker Luft i Ord, thi i den stille indesluttede Sjæl ulmede stærke Lidenskaber, saa stærke, at jeg tror, at hans ualmindelige Ordknaphed udsprang af Frygt for, at disse Lidenskaber skulde komme til Udbrud, og at det da ikke vilde staa i hans Magt at blive Herre over dem.

Man bemærker ud over de stærke sprogytmer også metaforerne for en symbiotisk gensidighed imellem dem, og samtidig, at den ordløse kommunikation betegner et begær af oversvømmende styrke, i hvert fald som hun erindrer det og tillægger ham det. Den følgende passage er slettet af censuren. Den følger umiddelbart efter det citerede og har da også mest karakter af en «jouissance», der svømmer over i skriveprocessen. Jeg citerer det censurerede, både for at vise, hvordan den kulturelle moral, altså her fru Heibergs selvvalgte rådgivere ved udgivelsen af værket, undertrykker det kvindelige begær, men især for at vise retning og mål for dette begær, som netop ikke retter sig mod en direkte udveksling af seksualitet, men nærmere mod en fælles ekstatiske hensynken i «erindringen om kroppens sensualisme». Altså ikke de direkte kroppe, men kroppene transponeret til en fantaseret eller generindret fælleskrop. Johanne Luise Heiberg og Michael Wiehe kunne på scenen i den grad spille på hinandens erindring om kroppens sensualisme, at de selv blev ét med denne krop og momentant blev væk i den. Også den dekreterede grænse mellem kunst og virkelighed synes her at være sprængt. Det synes at være et af disse øjeblikke uden for tid og sprog, som for romantikeren Johanne Luise Heiberg bærer mening til resten af livet, og som skriveprocessen er et forsøg på at repetere (HEIBERG 1944: IV, 138):

Men endnu en Glæde havde jeg, og kun jeg; thi Ingen aner, hvilken Nydelse det er at spille med En, der i Alt tilvejebringer Illusionen, ikke blot for Publikum, men for os selv, der gjør Digt til Sandhed og Sandhed til Digt. Jeg var ubeskrivelig glad over i Michael Wiehe at have en Medspiller, der paa den fuldendteste Maade greb ind i min Tone, saa at her virkelig var et Sammenspil, [. . .] At han, som jeg, følte denne henrykkende Glæde, veed jeg, ikke blot, fordi han sagde mig det, men

fordi det lyste uf af hans Øjne, af hans hele Væsen. Vi spillede virkelig *sammen*; thi vi fortabte os saaledes i hinandens Spil, at der for os ikke eksisterede noget Theater eller noget Publikum; af Alles Glæde var uden Tvil vor den største!»

Det usigeligt kvindelige

Alle de roller, Johanne Luise Heiberg brillerede i, med og uden *Wiehe*, havde i og for sig samme – romantiske – logik og udførelse. Hun fremstillede med forkærlighed «de naive» roller, dvs. purunge piger, hvis naivitet er en udfoldethed af evner og muligheder, og det er det endnu *skjulte* og *uudsagte* i karakteren, det drejer sig om at formidle. Hun spillede stumme og blinde roller, hvor fascinationen ligger i det, der *ikke* siges eller opfattes dagklart og direkte, men hvor sproget sænkes ned i kroppens rytmer, gestus, mimik og i stemmens intonation, der fortætter replikkens mening.

Dyrkelsen af det uudsagte, det dunkle, det udfoldede havde sin kulturelle ækvivalent i kønsrollemønstret, i periodens mandlige dyrkelse af kvinden som skøn, hemmelighedsfuld og intuitiv, kvinden som muse. Johanne Luise Heiberg inkarnerede i sine glansroller på scenen dette kvindeideal. Og som vi har set, kunne hun også trække sin egen nydelse ud af det, vel at mærke så længe rampe-lyset var tændt, så længe det kunstneriske symbolsprog skabte betydningstæthed og afstand til virkeligheden. I det mere blandede hverdagsliv i ægteskabet og hjemmet var og blev «den romantiske kvinde» en mere usikker rolle, som var fuld af afmagt og uforståede omkostninger.

I en brevveksling mellem hende og Heiberg fra forlovelsestiden findes et eksempel, der illustrerer, hvordan han på én gang konstruerede hendes gådefuldhed og ville trænge ind til gådens løsning. Sagen var i og for sig meget enkel: den unge Johanne Luise, der jo var en pige af små kår, var meget tilbageholdende med at sætte sin kultiverede forlovede ind i sine nærmere familjeforhold, af skræk for at støde ham og svigermoderen. Det var hendes internaliserede klasseunderlegenhed, der lukkede munden på hende. Men han opfattede hendes tavshed som en erotisk gåde og skrev tilbedende (FRIIS 1940: 65–66):

Saa meget i Dit Væsen og i Dine Tanker er skjult for mig, og jeg kan godt mærke, at just hvad Du skjuler, er noget af det Bedste, som jeg allerhelst vilde kjende [. . .] jeg ønsker intet højere end at kjende enhver Fold og enhver Krog i din dybsindige Character.

Ængstelsen for ikke kunne leve op til den tillagte rolle får hende til at svare (FRIIS 1940: 65–66):

Men hvad der ængster mig er, at Du troer, at hvad jeg skjuler, er det bedste; nu gruer jeg for at lade Dig see disse skjulte Folder, for at Du muligen kunde blive skuffet, og saa kommer det an paa, om der er nok tilbage, eller om Du netop har gjort Regning paa det. I det Hele er jeg bange for, at Du har for gode Tanker om mig og lægger noget betydende i mine allerubetydeligste Tanker. Det kan ikke andet end ængste mig, thi seent eller tidlig maa Du dog opdage, at du har bedraget Dig, og saa?

Spørgsmålet er, om det ikke snarere er sådan, at han havde bedraget *hende*, eller bedre – at den romantiske kønsrollekonstruktion ikke kunne andet end lægge op til skuffelser på begge sider. Og så? Så blev Johanne Luise inddraget i svikmøllen mellem den afkølede ægtemand og den hæmmede lidenskab for en anden. På teatret kunne hun spænde sine præstationer op på en «jouissance», der henførte publikum og hende selv, men i den daglige tilværelse blev dette sted i psyken, dette kvindeligt gådefulde, blot rastløshed og forstemthed. En del steder i erindringerne, ikke mindst i de spredte beskrivelser af naturoplevelser, er det, som om dette problem med identiteten slår igennem.

At skulle være identisk med det ordløse, det mulige, det skjulte, at skulle hente sin identitet dér – i en kultur og i et miljø af velopbyggede mandlige personligheder, som hendes omgangskreds i høj grad bestod af, har måttet kræve spaltninger i sindet og vanskelige dobbeltstrategier.

I erindringerne ser vi flere steder fru Heiberg som ensom vandringskvinde i landskabet, i en slags meditation med sig selv, søgende et nirvana i naturen. Og det har været vigtigt for hende at skrive og repetere disse tilsyneladende betydningsløse episoder. I ét tilfælde nyder hun på en bjergtop at stå omhyllet fra top til tå i tågen fra en sky: at *forsvinde*. Et andet sted taler hun om sin slette-kærlighed, sletten, «hvor Blikket ingen Hindring møder, men kan strække sig fremad i det uendelige» uden «det Meget, som ellers hemmer og standser Synet» (HEIBERG 1944: II, 109). Appellen ligger både i *roen* og *intetheden*. Da hun er meget syg i 1852, beretter hun om en tilstand, hvor hun stærkt euforisk indstiller sig på dødens komme. Jeg ser heri en reaktionsmåde over for kravet om at inkorporere det udsigelige. Reaktionen er et ønske om for alvor at blive usigelig og ikke blot være projektionsgenstand for andres drømme om det usagte.

Den romantiske kvinderolle, som kunne begejstre på scenen, eller erotisere manden i forelskelsessituationen, var også *tomhed*, sin egen modsætning, og dræbende tomhed for sine udøvere – uden for de øjeblikke, hvor rampelyset var tændt.

Skriftens skygge

Denne tomhed, mener jeg, giver fru Heibergs erindringer et forstemmende og melankolsk præg, den er til stede i hele hendes skrivelogik. Jeg talte i passagerne om Wiehe om den høje stil og holdning, hun kommer op på her, her er hun varm og generøs, tonefaldet trænger igennem. Det meste af teksten iøvrigt er båret af et aldrig mættet begær efter at spejle sig i hyldest. Enhver episode, der berettes, ender altid med at give fru Heiberg ret eller bifald, alle kappes om at elske hende og tilbede hende. (Selv gamle koner og skikkelige hunde, om hvem man tror historierne berettes for *deres* skyld, ender med at sukke og dø for *hendes* skyld.) Der er en mani i det skrevne, der skulle synes unødvendig, eftersom fru Heiberg måske er *den* danske kvinde, der overhovedet nogensinde har været mest berømt, fejret og dekoreret. Men det er, som om alle skrivebevægelserne skal dække over ét stort gabende hul, som de suges ned i. Det er, som om den

uendelige række af trofæer, hun bærer frem i det fortalte, skal erstatte den identitet, som det var skriveprocessens mål at danne og fastholde, men som for hver fremlagt trofæ synes at glide længere bort.

Georges Poulet har i sine tidsfilosofiske studier *Études sur le temps humain* fra 1949 nogle overvejelser, der er velegnede til at kaste lys på dette fænomen hos fru Heiberg. Poulet beskriver i sit essay romantikeren som en, der på én gang lever to liv (POULET 1949: XXXI):

På den ene side livet fra dag-til-dag, og på den anden et liv, der er hinsides øjeblikket, et liv, som strækker sig ud i væren [«la durée»] [. . .]

Den tidlige romantiks opdagelse består måske i dette: i opdagelsen af et jeg i nuet, og af en virkelighed, som ikke består i nuet, og som følgelig altid kun kan erfares i nuet som noget, der *ikke* realiseres i nuet [. . .]. Jeg føler mig som et væsen, der lever i øjeblikket, men hvis liv er netop det modsatte af øjeblikket. Alt består i min mangel på evne til at *være*, siger Tilly.¹

Hvis vi ser på erindringskriveriets projekt, er det både at opbygge et «jeg» i skrive-nuet – og at skrive om *det*, som kun kan beskrives som noget, der *ikke* kan realiseres i skrive-nuet. Skriveprocessen åbner en afgrund, som den fylder med *flere* erindringer, som skaber det samme svigt. Blandt andet derfor skrev Johanne Luise Heiberg i 30 år på erindringerne, drevet af det stadige forsøg på at fastholde den væren, «la durée», som Poulet taler om, og som vi hører om i erindringerens censurerede passus, den om samspillet med Wiehe, hvor tid og sted opløses. Erindringerne formidler kun denne «durée» eller «jouissance» som en næsten forbudt meddelelse til læseren, jf. censuren. Men den eksisterer som en melankolsk skygge bag al den dag-til-dagbundne opremsning af beundring og tributter.

De store romantiske *mandlige* digtere kunne skrive gode digte på selve afgrundsfølelsen, jf. de digtere, Poulet citerer i sit essay om fænomenet. Johanne Luise Heiberg var kvinde og skuespillerinde, og hendes skabende erfaring om «durée» eller «jouissance» lå hinsides skriftsproget, i hendes kropssprog og skuespil, hvor hun uden al tvivl var genial. Erindringsværket minder om en uoverstigelig kløft mellem liv og fremstilling, mellem virkelighed og tekst.

Og selve dette gør det, synes jeg, både mere patetisk og mere realistisk end romantikkens fiktionelle kvindelitteratur, som jeg begyndte med at tale om. Romanerne og novellerne er typisk mest interessante på indholdsplanet og søger ofte at arrangere de kriser, der skaber handlingsforløbet, i en lukket harmonisk idyl. Erindringerne lukker sig ikke på samme måde om et indhold, men peger mere på skriveprocessen og på det, der ikke kan indeholdes i teksten. De er mere åbne for fortolkning.

¹ Omstående citat er oversat af MLS.