

Forfatter: Heiberg, Johan Ludvig

Titel: Dramatik i udvalg

Citation: Heiberg, Johan Ludvig: "Dramatik i udvalg", i Heiberg, Johan Ludvig: *Dramatik i udvalg*, udg. af Jens Kr. Andersen , Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, Borgen, 2000, s. 534. Onlineudgave fra Arkiv for Dansk Litteratur: <https://tekster.kb.dk/catalog/adl-texts-heibergjl04val-shoot-idm140721243361776/facsimile.pdf> (tilgået 24. april 2024)

Anvendt udgave: Dramatik i udvalg

digtets optakt »De samle sig, lig underfulde Drømme« bringer tilgængelsesdigtet til Goethes *Faust* i crindring: »Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten«.

Under berettiget offentlig opmærksomhed døde og bisattes Heiberg efteråret 1860, den »sjældne (...) overlegne, dybsindige Mand«, som hans åndsfælle i dansk litteraturforskning, Paul V. Rubow har karakteriseret ham (i indledningen til udg. af *Julespøg og Nytaarsløier og andre dramatiske Digte*, 1950, pp. 13,9). Vennerne Martensen, Madvig og A. F. Krieger (1817-93) stod for udgivelsen af *Pros. Skr. I-XI* (1861-62) og *Poetiske Skrifter I-XI* (1862, se litteraturlisten; her forkortet *Poet. Skr.*).

## 2. *Julespøg og Nytaarsløier*: litteraturkomedie og spex

Ville man spørge, om vor klassiske litteratur kan siges at rumme en *Romeo og Julie*-tragedie, måtte svaret kunne blive bekræftende. Først ville tanken nok falde på Oehlenschlägers *Axel og Valborg* (udg. og opf. 1810), men også Ingemanns *Blanca* (udg. 1815, opf. 1816) ville fortjene at nævnes. Da denne sidste er fundamental for forståelsen af Heibergs *Julespøg og Nytaarsløier* (udk. dec. 1816, men aldrig opført), skal dette drama tages lidt nærmere i øjesyn her.

Handlingen udspilles i kongeriget Sicilien i middelalderen, hvor situationen er den, at Enrico og Blanca under deres fælles opvækst hos Enricos fader, kong Rogerios førsteminister Leontio, har fattet dyb indbyrdes kærlighed. Enrico er kongens brodersøn, men vil kun kunne arve tronen efter den døende monark, hvis han opfylder den betingelse at ægte kongens nièce Constanze. Herpå foregiver Enrico at gå ind for at udelukke en uværdig og statsskadelig tronarving fra at komme til styret; til gengæld ægter Blanca, der tror sig svigtet i sin kærlighed, grev Alonso og nægter af religiøse grunde at søge dette ægteskab ophævet, selv da Enricos tilsyneladende svigt opklares og en forening af de elskende dermed muliggøres.

Som man ser, minder Ingemanns historie om Shakespeares

*Romeo and Juliet* (opf. 1596, udg. 1597) – og dennes italienske og engelske kilder – derved, at Den Store Kærlighed forskærses dels af ydre, social tvang, dels af misforståelser de elskende imellem. I *Blanca* er opfattelsen af kærligheden yderlig idealistisk: Det er ikke afgørende, at de elskende må renoncere på hinanden i dette liv, og at Blanca til sidst dræbes af Alonso, når de blot kan se frem til en genforening som sjæle i det hinsides. Tilsvarende præges stilen af en sentimental patos, af Sven Møller Kristensen karakteriseret som »sufrivilligt komisk« (Den dobbelte Eros, 1966, p. 99).

Heibergs behandling af *Blanca* i *Julespøg* og *Nytaarsløier* er en *travestering*: De alvorlige konflikter, de højtidelige tirader og det op-højede milieu trækkes ned i en inferior sfære, når Enrico og Blanca placeres som et børnerigt, småborgerligt ægtepar i samtidens København, hvor deres højtsvungne patos og platoniske sværmeri er malplaceret og ubrugeligt. Både i sin fortale (her p. 8) og i selve stykkets mellemakt (her, p. 62ff) forsvarer Heiberg sin travesti som rettet mod *Blancas* publikum snarere end mod dens forfatter og lader dermed forstå, at *Blanca* skulle have været en stormende teatersucces. Denne opfattelse, der i vidt omfang har været taget i arv af eftertiden, er i bedste fald stærkt overdrevet, i værste fald bevidst vildledende: Et eftersyn i Det kgl. Teaters daværende repertoire (A. Aumont & E. Collin: *Det danske Nationaltheater 1748-1889, 1896-1900*) viser, at stykket gik over scenen sgu og skriver ni gange, seks gange i premiæresæsonen 1815-16 og én gang i hver af sæsonerne 1816-17, 1818-19 og 1820-21. Som litterært angreb på Ingemanns tragedie tager Heibergs travesti sig derfor ud som noget af et slag i luften. Af større rækkevidde bliver spøgen, hvis den betragtes som en latterliggørelse af hele den sentimentale, sværmeriske, overjordiske og livsfjerne tendens i den samtidige romantiske kunst og litteratur.

Medens Ingemanns *Blanca* altså er *genstanden* for Heibergs *travesti*, udgøres det *specifikke forbillede* for *Julespøg* og *Nytaarsløier* af Oehlenschlägers *Sanct Hansaften-Spil* (udg. i *Digte* 1803, der udkom dec. 1802, men lige så lidt som Heibergs læsedrama opførtes i samtiden). Dette værk, der betegner Oehlenschlägers egentlige digteriske gennembrud, kan læses på flere planer. På det realistiske plan skildrer det en borgerlig københavnsk familie på skovtur til

Dyrehavsbakken, hvor den konfronteres med gøgl og broget folkeliv, og hvor det elskende par kan mødes. På et mere ideelt plan gælder *Sanct Hansaften-Spil* med rette som introduktion til og forkyndelse af den såkaldte Jena-romantiks forestillinger og værdier, ikke mindst dens panteistiske naturfilosofi og -følelse, dens anti-klassicisme og antirationalisme etc. Da Heiberg affattede *Julespøg* og *Nytaarsløier*, havde Oehlenschlägers stykke allerede klassikerstatus, og den yngre forfatter kunne regne med sine læsers forståelse, når han *alluderer* til og *citerer* fra den ældre »digterkonges« drama. Allerede på titelbladet angives *Julespøg* at være en »Fortsættelse af Oehlenschlägers Sanct-Hans-Aften-Spil« (her p. 9), »Vandringsmanden« er angiveligt overtaget herfra, og i hans prolog er flere vers reminiscenser eller citater fra vandringsmandens prolog hos Oehlenschläger (her p. 13 og noter dertil). I konversationsscenen på Amagertorv (her p. 21-26) går hele replikker, markeret med citationstegn, ordret igen fra *Sanct Hansaften-Spil* (jvf. noterne til anførte scene). Væsentligere end disse anknætningspunkter i Heiberg-textens detaljer er dog dels den hastige vekslen af satiriske og lyriske partier, dels den *universelle monisme*, ærkeenglen Gabriel forkynder som program for *Julespøg* (her p. 14-16); dér fremgår det nok allertydeligst, at den yngre romantiker er den ældres elev.

Heiberg tjener utvivlsomt egne PR-formål, når han i Digterens skikkelse indforstået henviser til sin *Pottemager Walter* (udg. 1813, men først opf. 1845) og dermed indrangerer den blandt *Julespøgs* litterære forudsætninger gennem det kneb, at Harlekin, der i det ældre stykkes slutning »springer ud mellem Tilskuerne« (*Poet. Skr. I*, 1862, p. 309) nu kaldes op på scenen igen (her p. 17). Det er ren spas, en leg med fiktionen (jvf. noter til p. 134 og nedenfor her, p. 537).

Af de nævnte litterære forudsætninger for *Julespøg* og *Nytaarsløier* er det utvivlsomt den for sin »romantik« angrebne *Blanca*, der besidder den mest klassiske form. Tragediens handling er forskriftsmæssigt fordelt på fem akter, og konflikt-typen: hensynet til kærligheden contra hensynet til staten er præcis det »valg mellem to lige legitime, men uforenelige holdninger« (J. Scherer: *La Dramaturgie classique en France* [1970, 2. udg.], p. 67), der udgør knuden i den (fransk-)klassiske tragedie. I størst tænkelig modsætning

hertil forekommer *Julespøg og Nytaarsløier*, der (i senere udgaver) præsenteres som »Romantisk Comedie i 2 Acter med et Intermezzo» og med sine mange kapriciøse scene-skift (brud på den klassiske dramaturgis krav om stedets enhed) snarere lægger sig op ad den åbne, *spex*-agtige komposition, der fx. netop kendetegner *Sanct Hansaften-Spil*, som *Julespøg* (i originaludgaven) præsenterer sig som »en Forsættelse af» (her p. 9).

Denne placering af Heibergs ungdomsværk bekræftes ved forfatterens her benyttede *genre*, der fremstår gennem hans tilbagevendende brug af den såkaldte *romantiske ironi*, dvs. den særlige form for bevidst illusionsbrud, der fremkommer, når en fikcional person omtaler den reale forfatter ved navn eller i øvrigt på en måde, der tillader identifikation af ham som autentisk person uden for fiktionen, eller omtaler værket selv som artefakt. Begge former træffes i *Julespøg*, den første allerede i åbningsscenen, hvor »Digteren», der vil kalde sin Harlekin tilbage fra publikum, henviser til »et Skuespil, som jeg [!] for tre Aar siden havde skrevet og som (...) endte med, at denne mig saa vigtige Person gjorde et Saltomortale fra Skuepladsen ud imellem Tilskuerne» (p. 16f), som omtalt en reference til *Pottemager Walter*, hvorved den principielt fiktionale »Digter» bliver = den historiske J. L. Heiberg. Den anden type »romantisk» illusionsbrud forekommer i den i senere optryk slettede sekvens i anden akt, hvor Holbergs Leander forærer sin Leonore »»Julespøg og Nytaarsløier, Comedie af Johan Ludvig Heiberg.»» (p. 97) – hvis æstetiske og moralske beskaffenhed så drøftes af *dramatis personæ*. Denne slags spøgefuldheder kulminerer længere fremme i andenakten, hvor spillet i spillet, »Flaskens Længsel efter Proppen», bevirker en fordobling af både den sceniske illusion og publikum og skaber forvirring med hensyn til lokaliteten for og realiteten af den varslede ildløs (p. 102ff). Anvendelsen af denne form for »ironisk» illusionsbrud kunne Heiberg have lært hos den tyske romantiker L. Tieck (*Der gestiefelte Kater*, 1797, o.a. eventyrspil), der dermed bliver en fælles litterær forudsætning for Oehlenschläger og Heiberg.

Stykkets lunefulde og springske form og det brogede virvar af emner og situationer kan gøre det vanskeligt for læseren at finde den »rode tråd», der skaber sammenhæng og sikrer helheden.

Somme har direkte frakendt stykket en sådan, fx. Ingemann-specialisten Niels Kofoed, der omtaler det som »[d]enne løse og langtrukne farce« og »et dårligt arbejde« (*Den ukendte Ingemann*, 1996, p. 102). Et gennemgående træk, der dog dukker op i de mest forskelligartede forbindelser, er netop det litteraturpolitiske. Som det fremgår af noterne, udspiller der sig næsten ikke en eneste scene, der ikke direkte eller indirekte giver anledning til travestering af eller hib til Ingemanns da foreliggende forfatterskab – og til skribenter, der forekom Heiberg at være beslægtet med ham. Derfor går det både ud over sprogmanden Fr. Høegh-Guldberg (der delte Ingemanns højtidelige patos) og den på komedien tid i enhver henseende afdøde original C. F. Reiser (der bare var en dårlig skribent).

Momentet af litteraturkomedie i *Julespøg* var egnet til at ophidse gemytterne blandt samtidens digtere, momentet af spex til at så tvivl om forfatterens seriositet. Begge dele skete. »Julespøg og Nytaarsløjer« vakte (...) en (...) mageløs Forbittrelse« (*Pros. Skr.* VI, 1861, p. 281), skrev Heiberg selv tilbageskuende i en senere artikel, »Folk og Publicum« (1842; i artiklen bestemmes det første begreb som en organisk organisation, det andet som et planløst sammenrend). Forfatterkollegaen Poul Martin Møller afgiver foråret 1817 i et brev til kritikeren Peder Hjort denne bagatelliserende vurdering af vennens værk: »Heibergs Nytaarsløjer er visselig noget ret nydelig Dukketoj [dvs.: nips, legetøj]; men ligner da ikke mere St. Hans Aftens Spillet end en Tinsoldat ligner Orlando furioso [Ariostos helteepos *Den rasende Roland* fra 1516].« (Morten Borup (udg.): *Poul Møller og hans Familie i Breve I*, 1976, nr. 18, p. 33). Det primære offer for Heibergs travesterende komedie, B.S. Ingemann, valgte at forholde sig tavs i situationen, men kommenterede den – ikke uden bitterhed – i sine sene erindringer (Ingemann: *Levnetsbog og Tilbageblik*, udg. af Jens Keld, DSL, 1998, p. 291, 302, 322). Derimod buldrede N. F. S. Grundtvig frem til sin vens undsætning med et langt, knortet og stedvis uklart digt, »Første Rimbrev, til Bernhard Ingemann« (udg. marts 1817 i Grundtvigs eget tidsskrift *Danevirke II* og optrykt i N. F. S. Grundtvigs *Poetiske Skrifter IV*, 1882, p. 369-83), hvis hovedidé ligger i skiltringen af Heiberg og hans fæller som uartige skoledrenge og af

*Julespøg* som en ligegyldig drengestreg. Heiberg, der var sin modstander klart overlegen i vid og elegance (aldrig Grundtvigs forcer), svarede igen med publikationen *Ny A-B-C-Bog i en Times Undervisning til Ære, Nytte og Fornøielse for den unge Grundtvig. Et pædagogisk Forsøg af Johan Ludvig Heiberg* (1817, optrykt i *Pros. Skr. X*, 1861, p. 3-30). Nu skulle Grundtvig lære at læse! Skriftet var, helt ud i typografien, en efterligning af datidens rimede ABC'er, og flere af rimene indeholder ganske grove hib til Grundtvig og hans aktuelle, problematiske situation. Fejden fortsattes med indlæg fra begge parter og kommentarer fra udenforstående (herom i F. Lundgreen-Nielsen: *Det handlende ord: N. F. S. Grundtvigs digtning, litteraturkritik og poetik II*, 1980, p. 712f), men afsluttedes forsonligt.

### 3. *Aprilsnarrene, Recensenten og Dyret, Nei:* vaudeviller

Det har ovenfor (p. 528) været omtalt, at Heiberg, umiddelbart efter at han var slået igennem som den danske vaudevilledigter *par excellence*, desuden leverede en genreteoretisk redegørelse til forklaring af og forsvar for denne sin særlige dramaform. Ligeledes, at sådanne redegørelser fra Heibergs hånd skatter til Hegels spekulative filosofi: Hvert genrebegreb udvikler sig i kraft af en immanent dynamik gennem triadiske forløb til stadig højere (mere komplekse) former.

Med de tre stjerneeksempler på den Heiberg'ske vaudeville, som lægges frem i dette bind, er det nok værd at dvæle lidt ved, hvordan digteren – som sin egen teoretiker – definerer genren. Hovedkilderne hertil er: *Om Vaudevillen som dramatisk Digtart og om dens Betydning paa den danske Skueplads* (udg. separat 1826, optrykt i *Pros. Skr. VI*, 1861) og »Svar paa Hr. Prof. Oehlenschlägers Skrift »Om Critiken i Kjøbenhavns flyvende Post over Væringerne i Miklagard« (oprindelig trykt i *Kjøbenhavns flyvende Post* 1828, optrykt i *Pros. Skr. III*, 1861), to arbejder, det lønner sig at studere i sammenhæng. Af titlerne alene fremgår det karakteristiske forhold, at Heibergs litteraturteori udspringer af og tjener ham som