Lisbet Jørgensen

Emilie Rosing – datter af Thalia og Sappho

Redaktionel forbemærkning

Emilie Rosing – Datter af Thalia og Sappho handler om skuespillerinden Emilie Rosing (1783-1811), der levede et kort og mærkværdigt liv i overgangen mellem 1700- og 1800-tallet. Wilhelmine Emilie Rosing var skuespiller ved Det Kongelige Teater i hen ved ni år i begyndelsen af 1800-tallet. Hun var datter af Johanne Cathrine og Michael Rosing, begge aktive skuespillere i samme periode. Emilie Rosing var født 6. marts 1783, debuterede den 10. september 1802, optrådte sidste gang 2. december 1811 og døde 23. december samme år.

Som skuespiller og som kvinde udfordrede Emilie Rosing en gammel tradition i teaterkunsten: At spillet på kønnene også er et spil med kønnene. Det flertydige og komplekse forhold mellem kvindelighed og mandlighed har haft mange forskellige udtryk og hensigter gennem tiden. Kvindelige skuespillere, der optrådte i bukseroller, klædte sig som mænd for at virke seksuelt tillokkende på mænd, ikke kvinder. Hen imod slutningen af 1700-tallet, dvs. på Emilie Rosings tid, begyndte kvinder at optræde klædt delvist som mænd for at virke seksuelt tiltrækkende på kvinder, ikke på mænd. Men både Emilie Rosings samtid og eftertid helt op til nutiden har mildt sagt haft det vanskeligt med at forstå den skæve måde, hvorpå hun praktiserede spillet på og med kønnet. Man har omvendt haft let ved at tolke hendes liv og levned som tragisk.

Artiklen her sætter Emilie Rosings personlige og kunstneriske liv og levnet ind i en større teaterhistorisk og sociologisk sammenhæng. Med teoretisk inspiration hos bl.a. Michel Foucault og Judith Butler viser artiklen – med eksemplers magt – hen mod en alternativ tolkning: Emilie Rosing var en af de første kvinder i Danmark, der i tråd med tendensen i udlandet, begyndte at opbygge en ny rolle for kvinder, der begærer kvinder. Emilie Rosing var fremragende i alle former for det, man har kaldt bukseroller, men hun kunne også spille 'kvinde', så selv dem, der kendte hende bedst, ikke kunne genkende hende. Det tyder på, at hun var meget bevidst om virkemidlerne i forhold til at 'gøre' køn, og at hun faktisk understregede kvindeligheden som konstruktion. Kan man forstå Emilie Rosings levnet og selvforståelse således, så ophører hendes liv med at stå i en tragisk skygge. Frem træder i

stedet billedet af en pioner, der gik forrest i et opgør mod det, man med et moderne udtryk kalder heteronormativiteten.

Artiklens forfatter, Lisbet Jørgensen, har indsamlet en del materiale om køn og 'queer' i vores samtid, 2000-tallet, med udgangspunkt i Emilie Rosing som et eksempel på en queer – det vil sige mærkelig eller skæv – måde at 'spille' sit køn på. Det materiale er tilgængeligt for undervisning og lignende på www.teatermuseet.dk og på **e-museum**. Grundtankerne bag og historien om Emilie Rosings skæve liv og lige så skæve efterliv eller tolkningshistorie er ligeledes bearbejdet i audiovisuelt format i en **installation**, som Teatermuseet i Hofteatret præsenterer som led i udstillingen **Teater og Kultur 2011 / del 1**.

Faglig forbemærkning

Som inspiration for denne artikel står bl.a. værker af Michel Foucault og Judith Butler.

Foucault har i en række værker undersøgt og analyseret den måde, vi konstruerer historiske sandheder på i praksis. Gennem en form for vidensarkæologi (jf. *The Archaeology of Knowledge* 1972) søgte han at afdække, hvordan forskellige historiske sandheder om forskellige forhold er blevet til og i et vist omfang ikke er objektiv viden, men har karakter af at være sproglige konstruktioner (jf. *Viljen til viden. Seksualitetens historie 1* 1994). I den henseende er forståelsen af 'Magten' blevet et centralt emne for Foucault. Der er regler, som påbyder os visse måder at tale om emner på, og ekskluderer andre måder. Viden om et emne giver autoritet, en form for personificering af sandheden. Viden i kombination med magt antager ikke blot 'Sandhedens' autoritet, men har magten til at gøre sig selv sand (jf. *Discipline and Punishment* 1977).

I forlængelse heraf er der inspiration at hente i den poststrukturalistiske og konstruktivistiske kønsforskning, hvor man skelner mellem det biologiske køn (sex) og det sociale køn (gender). I *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* fra 1990 analyserede Judith Butler det performative ved kønnet og seksualiteten i sin samtid i denne del af verden. For at blive forstået som en del af samfundet skal man 'gøre køn' på en bestemt måde, nemlig i henhold til det, Butler har kaldt den heteroseksuelle matrice (heterosexual matrix). Der skal være overensstemmelse mellem biologisk køn, socialt køn, begær og praksis i udfoldelsen af seksualiteten. En stadig gentagelse af opfordringer og forbud skaber regler for, hvordan et menneske skal opføre sig for at være forståeligt (intelligible) som køn. Butlers mål er en frisættelse af kønnet og seksualiteten via opgøret med modsætningen mand versus kvinde. I stedet sættes ideen om kønnet som flydende, performativt og uafhængigt af biologien. Det skal ikke forstås sådan, at det biologiske køn ikke eksisterer, men det gør det aldrig i en 'ren form'. Mennesker har i en given historisk og social position 'gjort' køn på en måde, der gjorde dem til forståelige og dermed accepterede medlemmer af et givent samfund. Butlers refleksioner har sat spørgsmål ved 'det naturlige' og udfordret essentialismen – og er blevet en vigtig del af grundlaget for 'Queer Theory'. 'Queer Theory' er dog ikke så meget en teori, men en måde at anskue verden på, hvor fokus er på heteronormativiteten og undersøgelsen af, hvorledes heteroseksualiteten fastholdes af idealet om en universel, naturlig og altomfattende originalseksualitet (jf. Tiina Rosenberg: *Queerfeministisk agenda* 2002).

Emilie Rosings liv – biograferet og tolket

Historien om Emilie Rosing er blevet fortalt flere gange fra hendes samtid til nutiden i en række biografier. Samlet set bærer de præg af at være forsøg på at gøre noget uforståeligt forståeligt.

Den første biografi over Emilie Rosing blev udgivet kort tid efter hendes død. Den er et mindeord, skrevet af hendes og forældrenes kollega, skuespiller og dramatiker, Peter Thun Foersom i *Læsning for Yndere og Dyrkere af Skuespilkunsten*. Ikke mange linjer inde i teksten slår Foersom en bestemt streng an. Foersom beskriver Rosing som godt begavet, og som en der tidligt begyndte at læse og spekulere. "Maaskee denne tidlige Tænke- og Læselyst gav hende Hang til Eensomhed og Afsondring, og efterlod det dunkle Præg, der stemplede hendes Aasyn og Tone; maaske efterlod den endog det mandige – for ikke at sige – uqvindelige, der var udbredt over hele hendes Væsen, og viste sig i Gang, Stilling, Tone, ja vel endog stunddom i Klædedragt".[1]

Foersom beskrev med andre ord Rosing ud fra en forestilling om, at kvinder ikke skal beskæftige sig med det åndelige – mandens domæne. For hvis hun gør det, resulterer det i 'rod' i aflæsning af kønnet. Hun bliver ikke blot mandig (som en mand), men slet og ret ukvindelig (ikke som en kvinde). Han vender tilbage til denne anderledeshed flere gange, bl.a. for at karakterisere hendes gang som privatperson som 'heroisk'.

En anden samtidig, Knud Lyne Rahbek, læste Emilie Rosings fremtoning på nøjagtig samme måde som Foersom. Det gjorde han i forbindelse med forberedelserne til urpremieren på Adam Oehlenschlägers *Palnatoke* i 1809. Oehlenschläger havde beklaget sig over, at man på Det Kongelige Teater ville lade en af de mandlige roller spilles af en kvinde. Men Rahbek trøstede vennen med ordene: "At Vagn Akison er kommet i et Fruentimmers Hænder, har du ingenting at anke paa, da det er den uqvindelige Emilie Rosing, hvis Smeddestemme du dog umulig kan have glemt, og som sandelig ikke taler Discant; [...].[2]

Foersoms fortælling om Emilie Rosings korte liv er en lidelseshistorie: Nok vandt hun stort bifald blandt publikum og fik mange store roller på teatret, men hendes liv var, ifølge Foersom, et skyggeliv. Han bruger ord om Emilie Rosings sind og liv som: "dunkel", "mørk", "skumring", "skygge", "ensomhed", "afsondring", "indesluttet", "sørgeligt" og "sorg". Og så sætter han trumf på ved at give en årsag til dette skyggeliv: "[...] en lønlig Orm gnavede på hendes Hierte [...]" og han anfører, at hun var alene om denne "Sorg". I tiden op til sin død var hun, ifølge Foersom, helbredsmæssigt svækket og følte lede ved såvel arbejdet som andre mennesker. Faktisk var der over det sidste halvandet år af hendes liv kastet

[1] Peter Thun Foersom: *Læsning for Yndere og Dyrkere af Skuespilkunsten*, København 1811 og 12, p. 2.

[2] *Breve fra og til Adam Oehlenschläger, III, Januar 1798 - november 1809*, Paludan, Preisz og Borup Eds., Gyldendal, København 1945, p. 223. Brev fra Rahbek dateret 14.01.1809.

et "sørgeligt Slør" og selv om han kunne, vil han ikke "drage det tilbage". Da hun dør, ender hendes: "Lidelser og Kummer".[3]

Emilie Rosing har altså af sin samtid været opfattet som en ukvindelig kvinde, der havde et kort og ulykkeligt liv. Måske på grund af ukvindeligheden - eller var årsagen den hemmelige "Orm", sorgen, der gnavede?

De næste generationer af biografer bruger Foersom som hovedkilde. Dog har Thomas Overskou i sin teaterhistorie følgende tilføjelse, nemlig at: "hun ofte paa Scenen saaledes bortkastede det hende Eiendommelige, at selv hendes Nærmeste overraskedes ved i dem [hendes roller på scenen] at finde et hendes Natur aldeles fremmed Væsen". Altså at hun var i stand til at 'spille kvinde' på overbevisende måde. I øvrigt taler han om hendes "dybe Talestemme" og "det Mandige i hendes kjække, faste Gang".[4] Overskou skriver også, at hun led af en "dyb Kummer", som hun skjulte, indtil den overvældede hende. Og han antyder, at det var et andet menneske, som havde forgiftet hendes liv.[5] Det er en ny oplysning, som Overskou hermed bringer i spil. At der var en person, som direkte eller indirekte var skyld i hendes død. Hermed er årsagen til hendes død forskudt fra ukvindelighed/"Orm" til et andet menneskes påvirkning.

Emilie Rosing satte sig stærke spor i sin familie. I 1872 skrev Marie Pingel[6] en form for erindringsbog om historier, hun havde hørt i familien. Marie Pingel var barnebarn af Johanne Cathrine og Michael Rosings ældste datter, Ophelia, Emilies storesøster. Marie Pingel kalder sit værk: *Af min Moders Erindringer*, men medgiver i forordet, at det i høj grad er hendes egen udlægning af familiens historie.[7]

Marie Pingel kalder Emilie for den "begavede og ulykkelige" og forklarer den "eiendommelige Udvikling, som bar et forunderligt mandigt Præg", med at hun som 13-årig blev sendt på landet for ikke at smitte sine søskende med en sygdom, hun havde pådraget sig. Hun deltog i livet i et skovfogedhus og lærte at skyde og gå på jagt. Ifølge Marie Pingel kom Emilie hjem fra dette ophold "som en halv Dreng" og hun beholdt "disse mandige Tilbøieligheder" hele livet. Herunder fremhæver Pingel, at Emilie sov med en ladt pistol ved sin seng. Hun betegner Emilies klædedragt som af et "mandfolkeagtigt snit". Hendes skørter

---

[3] Peter Thun Foersom, pp. 11-12.

[4] Thomas Overskou: *Den danske Skueplads, i dens Historie, fra de første Spor af danske Skuespil indtil vor Tid*, 1854-76, IV, pp. 43-44.

[5] Thomas Overskou, IV, p. 260.

[6] Johanne Marie Pingel [1840-1913] var forfatter, bl.a. til en artikel om *Camillo Cavour, Kongeriget Italiens Grundlægger*, Rudolph Kleins forlag, København 1878. Jeg har læst den i *Kulturhistoriske Personligheder. Biografier og Karakteristikker*. Udgivet af H. Trier, 2. række, Rudolph Kleins forlag, København 1879.

[7] Marie Pingel: *Af min Moder Ophelia Pingel født Drewsens Erindringer* 1, 1872, pp. 41-50. Johan Victorinus Pingels Privatarkiv, II 2 2-4, Rigsarkivet.

var af klæde, mest brugt til herretøj, og hun bar vest og trøje. Marie Pingel tilføjer også, at Emilie havde, hvad man i moderne forstand ville opfatte som en tatovering på brystet, der bestod af ord. Marie Pingel udpeger en anden mand, end ham, der nævnes af de øvrige biografer, som årsagen til Emilies sammenbrud. Marie Pingel peger ret direkte på, at Emilie var alkoholiseret og muligvis havde moderen, Johanne Cathrine, slået hånden af hende. Hun var gavmild, elsket af familiens børn, men fortiet af de voksne.

Hvor Foersom forklarer Emilie Rosings måde at gøre køn på som et resultat af, at hun havde beskæftiget sig for meget med intellektuelle gøremål, så bruger Marie Pingel en anden strategi til at forklare Emilies 'skævhed'. Hun bruger drengepige-forklaringen. Noget er gået skævt i Emilies opvækst, hun er blevet udsat for en forkert påvirkning og blev dermed mandiggjort.

Peter Hansens fremstilling fra slutning af 1800-tallet, også en teaterhistorie,[8] ligger meget tæt op ad Foersoms, og han citerer direkte fra denne, uden dog at angive sin kilde som andet end "sin [Emilie Rosings] samtidige Biografs Vidnesbyrd".[9] På grundlag af Foersom betegner Hansen Emilie Rosing som en pige, der faldt udenfor i såvel indre som ydre væsen. Dels fordi hun var tungsindig og indesluttet og dels det, han kalder det "Virile" i hendes ydre. Han gentager i øvrigt Foersoms karakteristik af hendes maskuline fremtræden.[10] Peter Hansens tilføjelse til fortællingen om Emilie Rosings liv er, at han skriver:

> Som et Træk af Mandighed i Emilie Rosings Karakter tør det fremhæves, at den almindelige Beundring ikke anfægtede hende stort og aldrig fristede hende til at gaa udenfor Kunstens Grænser for at komme den imøde.[11]

Det er en interessant tolkning af Foersoms ord:

> [...] da maa man dobbelt beundre det, som Beviis paa et stærkt Hoved, at den grundfaste Høide, hvorpaa Almeenstemmen satte hende, og de Viraksoffere den ydede hende, aldrig giorde den unge, og altsaa bifaldslystne, Skuespillerinde svimmel, eller fristede hende til at gaae uden for de Grændser, inden hvilke den beskedne Sandheds Rige ligger.[12]

---

[8] Peter Hansen: *Den danske Skueplads*, Bojesens Forlag, København 1889-96, vol. 2 Han tilføjer en fødselsdato, der ikke stemmer med andre kilder.
[9] Peter Hansen, p. 95.
[10] Peter Hansen, p. 96.
[11] Peter Hansen, p. 97.
[12] Peter Thun Foersom, pp. 7-8.

Hvor Foersom nøjes med at betegne Emilies holdning til den succes, hun fik på scenen, som et udtryk for hendes intelligens, så tolker Hansen dette som endnu et 'bevis' på hendes 'mandighed'. Det andet nye, Hansen tilføjer med sin fremstilling, er, at han peger direkte på den person, som ifølge Overskous fremstilling var ansvarlig for hendes død. Det var en tidligere officer, der var blevet ansat på teatrets kontor. Han havde forført hende og derpå svigtet hende "paa det Skammeligste".[13]

Emilie Rosing er her afbilledet sammen med sine kollegaer Frederik Schwarz og Peter Rasmussen Saabye. Hun er iklædt herretøj, med høj opretstående skjortekrave og ditto jakkekrave, bredt og fyldigt halsklæde og kalvekrøs. Sammenlign med de to mandlige kollegaers påklædning og frisurer. – Tegnet og stukket af Andreas Flint.

[13] Peter Hansen, p. 98.

I det første danske biografiske leksikon skrev Arthur Aumont ca. 1900 Emilie Rosings biografi.[14] Den er, som de ovenstående, skrevet med udgangspunkt i Peter Thun Foersoms mindeord, men en ting skiller sig ud. Foersom skrev om Emilie, at hendes læsning og tænkning "efterlod endog det mandige – for ikke at sige uqvindelige", der var over hende. Hos Aumont bliver denne passage til: "Det lidt ukvindelige eller rettere mandhaftige i E.R.s Gang og Holdning [...]." 'Mandig' er - og var - et positivt ladet ord og det efterfølges af Foersom med det negative 'ukvindelige', som betegner en kvinde, der ikke gør køn på den foreskrevne måde. Hos Aumont er disse begrebers betydning skredet. Emilie Rosing er "lidt ukvindelig", altså ikke så meget, hun er i stedet "mandhaftig". Det ord havde på Aumonts tid mistet sin oprindelige betydning, der var nærmest synonym med det positive 'mandig', og i stedet betegnede en kvinde, der så ud og opførte sig som en mand.

Skiftet ligger i Foersoms beskrivelse af Emilie, der betegner noget hun er, som efterfølges af en negativ konnotation (det hun *ikke* er) til Aumonts beskrivelse, der betegner Emilie fra en negativ konnotation til noget hun *er*. Dette er en forstærkning af udsagnet, der, tror jeg, ubevidst er fundet sted. Det er i foucaultiansk forstand sproget, der skaber 'virkeligheden'.

Robert Neiiendam har, omkring 1940 i *Dansk Biografisk Leksikon*,[15] også skrevet en biografi over hende. Han kalder hende "Naturens Stifbarn" og "maskulin af Ydre og kvindelig af Følelse". Han omtaler "hendes dybe Stemme", "lange, faste Skridt" samt at hun lignede en af "Søheltene fra 1801". Han understreger det, han kalder det dobbelte i hendes natur, ved at gentage sit udsagn om "hendes maskuline Ydre", og at "hendes Følelser var kvindelige". Det leder ham til at skrive:

> Hun kendte næppe de Grænser, Naturen havde sat for hendes Liv, og ved at gøre et Forsøg på at sprænge dem sprængte hun sig selv [---] Til bedømmelsen af hendes Tragedie savnede man Forstaaelse af Grundene til det uligevægtige i hendes Sind.

Det er som om Robert Neiiendam ved mere, end han lader sin læser vide. Og det indtryk bekræftes ved læsningen af hans private noter om Emilie Rosing, måske skrevet i forbindelse med arbejdet med biografien.[16] I disse noter er han anderledes åben om årsagerne til uligevægtigheden: "Moderne Psykiatere vil mene, at hun var Pseudohermafrodit. Flindts bekendte Profil-Billede viser os for Hovedets vedkommende med al ønskelig Tydelighed hen-

---

[14] *Dansk Biografisk Lexikon*, C.F. Bricka Ed., København 1887-1905.

[15] *Dansk Biografisk Leksikon*, vol. XX, Engelstoft og Dahl, København 1941.

[16] Robert Neiiendam var den stiftende leder af Teatermuseet i Hofteatret og her findes stadig hans håndskrevne noter. Mere om Teatermuseets historie på http://www.teatermuseet.dk/main.asp?id=459.

des sekundære mandlige Kønskarakter."[17] Hermed har Neiiendam fundet en forklaring på den ulykkelige skæbne. Hendes maskuline fremtoning var resultatet af, at hun var født med tvetydigt køn. Hvordan Neiiendam har 'fundet ud' af det, røber han ikke.

Til gengæld sætter Neiiendam et konkret navn på den mand, der blev gjort ansvarlig for hendes død, som allerede P. Hansen havde peget på. "[…] Emilie Rosing døde som bekendt af ulykkelig Kærlighed. Den Mand, der, som P. Hansen skriver, 'svigtede hende paa det Skammeligste', var Kaptajn og Theaterinspektør Frederik Schneider."[18]

Neiiendam vidste også, at Emilie var "kvindelig indstillet" i sin seksualitet, og det forstår jeg som, at han mener, at hun havde et heteroseksuelt begær. Men ifølge ham var hun ikke i stand til at have et seksuelt forhold til et andet menneske, fordi hun var tvetydigt biologisk kønnet. Robert Neiiendam mener, at naturen havde sat grænser for hendes liv og i forsøget på at sprænge disse grænser, sprængte hun sig selv. Denne formulering kan forstås således, at "grænserne" bestod i, at Emilie enten ikke var i stand til at gennemføre et seksuelt samvær eller at hun ikke "turde", fordi det var tabu at være tvekønnet. Han mener, at hun har trodset dette og påført sig selv døden.[19]

Den nyeste biografi over Emilie Rosing er skrevet af Janne Risum til *Dansk Kvindebiografisk Leksikon* ca. 2000. Der er mange genklange af de tidligere biografier i formuleringerne. Janne Risum forsøger ikke at ændre på det billede, som Emilie Rosings samtid og eftertid allerede havde bygget op. Hun var nok lidt maskulin i det ydre, men hun døde af ulykkelig kærlighed til en slet mandsperson.

Risum forlænger den hidtidige linje ved at beskrive Emilie Rosings liv som trist, kort og ulykkeligt: "Hun blev sin faders udtrykte billede, stærkt handlekraftig, men også en melankolsk enspænder", som mange fandt "ukvindelig", mens andre betragtede hende som en "ny kvindelig rollemodel og de unge mandlige tilskueres idol"; dødsårsagen, skriver Risum, "angives som kramper". Risums bidrag til fortællingen om Emilie Rosing er, at hun omtaler hendes "nyklassisk androgyne tøjstil og frisure" og konkluderende skriver, at hun

---

[17] De primære kønsorganer er de organer, der er direkte involveret i produktionen af kønscellerne: sædceller hos manden og ægceller hos kvinden. De sekundære kønsorganer er de kanaler eller rør som sæd og æg transporteres igennem samt de tilhørende kirtler. De sekundære kønsorganer deltager direkte i forplantningen. De primære kønskarakterer er de netop omtalte kønsorganer. De sekundære kønskarakterer er de forskelle, der særligt efter puberteten er mellem kønnene m.h.t. muskelmasse, fedtvæv, kropsbygning, behåring og stemmeleje m.m.
H. Falkenberg, L.H. Nielsen og Peder Kjær Gasbjerg: *Fysiologi - fra molekyle til individ*, 2. udgave - webudgave, Systime, København 2000, p. 233.

[18] Robert Neiiendam: *Breve fra danske Skuespillere og Skuespillerinder*, Lybecker, København 1911, p. 275.

[19] "Men i sin Erotiske Trang var E.R. kvindelig indstillet […] Det siger sig selv, at et Menneske, der rummer saa [?] et modstridende 'baade og' vil have vanskeligt ved at virkeliggøre et varigt Kærlighedsforhold." Han kalder hende også for "Naturens Stedbarn". Robert Neiiendams håndskrevne noter, Teatermuseet i Hofteatret.

”var forud for sin by. Som vidtspændende kunster fulgte hun sit mere moderne republikanske menneskeideal og betalte prisen.”[20]

Der er tre ting at bemærke til denne karakteristik af Emilie Rosings liv og levnet. For det første er det bemærkelsesværdigt, at heller ikke Risum i år 2000 synes at have undret sig over Emilie Rosings måde at ’gøre’ køn på. For det andet er der Risums forklaring på Emilie Rosings skæbne: Nemlig at hun skulle have betalt en pris (vel sit liv) for at være en moderne, republikansk orienteret kvinde. Jeg er på intet tidspunkt i min læsning om Emilie stødt på en eneste henvisning til, at hun skulle have været særlig politisk bevidst orienteret. For det tredje er der Risums omtale af den moderne ”androgyne” klædestil, som Emilie synes at have anlagt efter datidens mode. Datidens mode tegner nemlig et noget andet billede med en klar kønsopdelt tøjstil for henholdsvis mænd og kvinder. Nedenstående illustration er et eksempel på det. Billedet viser en fransk familie, der spiller skak og giver os lejlighed til at se klædedragten for henholdsvis mænd og kvinder i forskellige aldre. Herretøjet er identisk med tøjet på Flints stik af de tre skuespillere, mens Empirens kvindemode med det karakteristiske høje liv og dybe udskæring tydeligt fremgår – absolut ikke androgynt.[21]

Louis-Léopold Boilly: *Familie der spiller skak* fra ca. 1803

[20] Janne Risum: Biografi over Emilie Rosing i *Dansk Kvindebiografisk Leksikon*, Jytte Larsen Ed., København 2000-01.

[21] Baseret på: http://en.wikipedia.org/wiki/1750%E2%80%931795_in_fashion og Ellen Andersen: *Danske dragter. Moden 1790-1840*, Nyt Nordisk Forlag, København 1986, især siderne: 27, 47, 53, 63, 87, 88, 93, 96 og 98.

Da jeg begyndte at beskæftige mig med Emilie Rosings påklædning og sammenligne den med hendes samtidiges, henvendte jeg mig til mode- og dragtspecialisten Viben Bech. Hun pegede på, at Emilie Rosing måske var en del af den franske, stærkt outrerede modebølge, som blev kaldt 'Les Incroyables og Les Merveilleuses'.[22]

Disse grupper optræder i det parisiske modebillede efter revolutionen i klæder, der nærmest var en karikatur på 'la mode anglaise'. Et kendetegn var, at de havde kraver så høje som muligt for at fremhæve det 'farlige sted', en hentydning til revolutionens ofre. De unge var nemlig en form for ungdomsoprørere, der var royalister, i reaktion mod deres forældres generation. Merveilleuseserne bar i nogle tilfælde kæmpe skørter og hatte i overstørrelse[23], i andre tilfælde var de klædt som græske statuer i ultratynde stoffer.[24] Begge køn pjuskede deres hår. Det pudsige ved dette er, at Emilie nærmest på punkt og prikke lignede en 'Incroyable', altså en 'mand'. Når selv en ekspert som Viben Bech bliver i tvivl ved at se portrætterne af Emilie, fortæller det noget om, hvor anderledes Emilie Rosing har fremtrådt i sin samtid.

Fransk stik, der viser den outrerede mode i slutningen af 1700-tallet, hvor de tidligere omtalte karakteristika for klædedragten blev overdrevet. Af detalje fra stikket fremgår det, hvor meget Emilie Rosing lignede en 'Incroyable'. *Café des Incroyables*, stik fra 1797 og detalje fra samme stik:

[22] Teaterhistoriker og modeekspert mag.art. Viben Bech takkes for gode samtaler og kyndig vejledning i forbindelse med undersøgelsen af Emilie Rosings klædedragt og samtidens ditto.

[23] Michael og Ariane Batterberry: *Mirror Mirror. A Social History of Fashion*, Holt, Rinehart & Winston, New York 1977, p. 199.

[24] Francois Boucher: *A History of Costume in the West*, Thames & Hudson, London 1967, p. 344.

Portrætter af Emilie Rosing

Der findes to stik, forlæg til begge disse samt to malerier af Emilie Rosing. Ingen af dem er dateret. De er ret overensstemmende i forhold til måden, hun præsenteres på. På to af disse portrætter er hun afbilledet i kvindetøj, på de to andre i mandsklæder, i hvert fald fra livet og opefter (der findes ingen helfigursportrætter). Et af disse portrætter ejes af Det Kongelige Teater. På dette er hun klædt i overdelen af en mandsdragt og indenunder en skjorte med høj krave. Hendes korte frisure er tilnærmelsesvis unisex på dette tidspunkt. Maleriet er ikke signeret, men af Kirsten Nannestad i *Det Kongelige Teaters Kunstnere – Maleri og Skulptur* angivet som "Formentlig malet af svogeren Carl Wilh. Wiehe" (Katalog, Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg, København 1984, p. 58):

Teatermuseet i Hofteatret er i besiddelse af et maleri, der i høj grad ligner ovennævnte. I *Biografisk Leksikon*[25] betegnes det af Robert Neiiendam som en kopi af maleriet på Det Kongelige Teater. Ifølge museets registrant er det udført af Vilhelm Henriques, som både var skuespiller og kunstmaler. Det stemmer med, at ifølge traditionen på Teatermuseet, gav museets første leder, Robert Neiiendam, Henriques til opgave at kopiere portrætter af skuespillere fra især Det Kongelige Teaters samling.

Den eneste virkeligt betydningsfulde forskel mellem de to malerier er, at hun på kopien ikke længere er i mandsklæder, kopisten har så at sige 'taget jakken af hende', men beholdt den meget høje krave. Hun er klædt i en kjole med pufærmer, der ikke ser typisk empireagtig ud. Det kan hænge sammen med at kopisten har måttet 'gætte' sig til hendes påklædning under jakken. Min tolkning af de to malerier er, at Teatermuseets leder har ønsket en kopi af maleriet på Det Kongelige Teater, og så har enten Neiiendam eller Henriques valgt at gøre Emilie Rosing mere 'kvindelig' ved at fjerne den jakke, der gør hele hendes udseende så klart 'maskulint'. En af dem, eller begge, har følt behov for at skjule Emilie Rosings 'mandighed'. Ved bevidst at fuske med kopien har Teatermuseet opnået at kunne fremvise et portræt af skuespillerinden, der passede til tidens forestilling om køn.

Emilie Rosing uden herrefrakke. Maleri af Vilhelm Henriques.
Teatermuseet i Hofteatret.

[25] *Dansk Biografisk Leksikon*, vol. XX, Engelstoft og Dahl, København 1941.

Marie Pingel og Robert Neiiendam nævner, at der findes et portræt af Emilie Rosing udført af C.W. Eckersberg, der skulle tilhøre Det Kongelige Teater, og det fremgår også af en tilskrift på Teatermuseets kopi, at den er fremstillet efter Eckersbergs original. Men det fremgår ikke af teatrets registrant, at der nogensinde skulle have været et sådant portræt i teatrets eje.[26] Til gengæld eksisterer der et portræt af Marie Pingels mormor, Emilies søster Ophelia, malet af C.W. Eckersberg ca. 1820.[27]

Emilie Rosing som kvinde.

Stik tegnet og stukket af Andreas Flint.

Det Kongelige Bibliotek.

[26] For oplysninger vedr. Det Kongelige Teaters malerisamlings registrant og stor velvillighed i forbindelse med optagelse af portrættet på Det Kongelige Teater takkes mag.art. Niels Peder Jørgensen.

[27] For at gøre forvirringen total, så eksisterer, – eller har der eksisteret – i hvert fald ét næsten identisk maleri af Emilie. På et foto i *Vore Damer* (10.08.1922), der blev bragt i forbindelse med omtalen af åbningen af Teatermuseet i Hofteatret, kan man se et maleri, som påfaldende minder om de to andre. Emilie er portrætteret i kjole (ligner herved Henriques' version), men kjolen er lukket fortil i halsen. Dette maleri er tilsyneladende lånt til udstillingen på Teatermuseet fra Det Kongelige Teater, jf. *Aftenposten* 05.07.1922: "Mellem de laante Kostbarheder er nogle malede Portrætter fra Det kgl. Teaters Skuespillerfoyer af Kunstnerne, som oprindelig skabte Holbergs Figurer paa Scenen".

Der findes to kobberstik af Emilie Rosing, begge er udført af Andreas Flint. Det ene ses på titelbladet til Peter Thun Foersoms tidligere omtalte *Læsning for Yndere og Dyrkere af Skuespilkunsten*, der indeholder hans mindeord over hende og kan ses som artiklens første illustration.[28] Det andet må formodes at være tidligere.[29] Det tidligste af dem portrætterer Emilie Rosing som særdeles 'kvindelig'. Her er hendes barm blotlagt og fremhævet. Hendes øjne og mund er gjort feminine og hendes karakteristiske 'bakkenbarter' (hår foran ørene) er redt fremad i stedet for som på de andre portrætter at være bøjet bagud. Jeg tror, at der her er tale om et rollebillede af Emilie Rosing. Hun er blevet beskrevet med ord og pensel som 'maskulin' og dette er det eneste 'dokument', der viser os noget andet. Her kan vi måske ane, hvad det var, Emilie Rosing tilsyneladende også kunne – nemlig at spille 'kvinde', helt i overensstemmelse med Foersoms beskrivelse af hende på scenen: "at Kunst snart lærte hende, at kaste Gratiernes Slør over hiint Mandsvæsen" og at hun var i stand til at få sin dybe talestemme til at lyde "sødt og behageligt".[30]

Bukseroller

Bukseroller var populære på teatret lige fra de første skuespillerinder betrådte scenen i europæisk teater i midten af 1500-tallet. At spille en bukserolle betød, at en kvindelig skuespiller optrådte maskeret og klædt som en dreng eller ung mand.

Der er flere forklaringer på dette fænomen. En er at kvindernes spinklere kroppe og lysere stemmer blev opfattet som bedre illuderende, end hvis en voksen mand skulle spille pågældende rolle. Eller udtrykt på en anden måde, så virkede det mindre stødende på normalitetsbegrebet, at en kvindes krop fremstillede et drengebarn end en udvokset mandligt kønnet krop. Der har også været et ikke ubetydeligt element af pikanteri og seksuel pirring i at give tilskuerne (uanset køn og seksuel orientering) mulighed for at se en kvindes ben iført stramme bukser i en tid, hvor kvinders ben var helt usynlige i offentligheden. Begge hensyn fremgår af en overvejelse over den kommende tids repertoire, som Iver Als skrev i september 1767. Om rollebesætningen til Voltaires *Merope* skriver han, at hvis rollen som Egiste, Meropes ca. 16-årige søn, skal spilles af en kvinde, så har Madam Hallesen den rette alder og udseende, hvorimod Jomfru Bergmann står dårligt på sine fødder og "har ikke de kønneste Ben".[31]

---

[28] Westergaard nr. 10063. Forlægget til dette stik findes på Teatermuseet i Hofteatret.

[29] Westergaard nr. 10064. Findes i flere eksemplarer på Det Kongelige Bibliotek. På stikkets kant står: A Flindt ad Vivum del et sc (om maleri etc. efter personen selv). Forlægget, en pennetegning, findes også på KB.

[30] Peter Thun Foersom, p. 5.

[31] Printzen skal ikkuns være 15 aar til 16 gam[m]el og staae under Hofmester. Og naar et Fruentimmer skal spille den Role, har vi ingen af Udseende og Ungdom bedre end Madam Hallesen, som var nok det beste i stede for at

Den finsk-svenske teaterforsker, Tiina Rosenberg, har skrevet bogen *Byxbegär* om fænomenet, betragtet gennem en queer-optik.[32] Helt grundlæggende fastslår hun, at på samme måde som kønnet er socialt konstrueret, så er det tøjet, der skaber kulturelt forståelige kroppe. Moden skifter, og det gør betydningen af tøjet også.[33] Hvor bukser tidligere udelukkende signalerede maskulint køn, så er det i dag kulturelt forståeligt og socialt acceptabelt, at en biologisk kvinde iklæder sig bukser.

Ifølge Rosenberg er der to typer bukseroller på teatret. Den ene består i, at en kvindelig karakter i et skuespil etc. af omstændighederne (intrigen) tvinges til at optræde i mandsklæder for at løse sine problemer. Den anden type, som er den interessante i denne forbindelse, består i, at en kvindeligt kønnet skuespiller iklæder sig mandsklæder og skal forestille at være en mand. Rosenberg udtrykker det således, at udøveren af en sådan type bukserolle præsenterer en kvindes krop, men som rollekarakter repræsenterer hun maskulinitet. Dermed opstår der et misforhold, noget queer, i forholdet mellem biologisk køn (præsentation) og socialt køn (repræsentation).[34] Man kunne kalde det en sprække, der åbner op for flere måder at opfatte det, der foregår på scenen på. En sprække i heteronormativitetens iscenesættelse af køn.

Emilie Rosing havde ifølge Foersom en "rask Tone og Sving", noget som han bedømte som fortræffeligt til at bestride det, han kalder "Mandfolke-Rollerne".[35] Det er ret sjældent, at den type roller betegnes som sådan, normalt bruges ordene "Ynglingeroller" eller "Knøseroller", det vil sige, at man altså understregede, at der er tale om, at kvinder fremstillede drengebørn eller helt unge mænd – og ikke voksne mænd. Emilie Rosing spillede ca. otte bukseroller i sin tid ved teatret. Både roller, der skiftevis blev spillet af mænd og kvinder og roller, som kun hun – eller andre kvinder – spillede.[36]

---

lade Mr Musted spille Egistes [...] Jomfr Bergman staar saa slet paa sine fødder og har ikke de kønneste Been. Pro Memoria, dateret 11.09.1767, Teatermuseet i Hofteatret. Det blev alligevel jfr. Bergmann der fik rollen.

[32] Tiina Rosenberg: *Byxbegär*, Anamma, Göteborg 2000.

[33] Tiina Rosenberg, pp. 22-23.

[34] Tiina Rosenberg, p. 41.

[35] Peter Thun Foersom, p. 11.

[36] I *Alexis eller Faderens Vildfarelser* (syngestykke) spillede hun Alexis, en herremands gartnerdreng, spillet både af mænd og kvinder. Hendes far spillede ved sin benefice 13.02.1808 herremanden sammen med hende. Det var første gang hun spillede den. Hertil kommer: 29.11.1808, 05.05.1809, 16.11.1809.

I *Camilla eller Den underjordiske Hvælving* (syngestykke) spillede hun Adolf, en hertugs søn, kun spillet de tre gange af hende. Og hendes far spillede alle gange hendes far. 28.03., 01.04. og 26.04.1805.

I *Elisa Werner eller Uskyld sejrer* (skuespil) spillede hun Julius Scheerding, hovedpersonens 15-årige søn. 01.09. og 09.09.1806, 06.11.1806, 13.02.1807, 22.09.1808, 05.02.1810, 21.01.1811.

I *Fra Værtshus til Værtshus eller Per Gantes Genvej* (syngestykke) spillede hun Poul, gartnerens søn. 09.01., 15.01. og 20.01.1806, 07.02.1806.

I *Helena* (syngestykke) spillede hun Helena, prinsesse af Tarascon, under navn af lille Felix, klædt som Gedehyrde. 20.11.1806, 06. og 12.01.1807, 20.03.1807.

Johanne Luise Heiberg i bukserolle i Henrik Hertz' *Den Yngste*, 1854.

Litografi af A.H. Harttung. Teatermuseet i Hofteatret.

I *Henrik den femtes Ungdom* (skuespil) spillede hun Edward, page hos kronprinsen. Spillet herefter både af mænd og kvinder. 06., 12., og 22.12.1808, 24.03. og 09.05.1809, 03.11.1809, 29.03.1810, 07.12.1810, 14.03.1811.

I *Plejesønnen* (syngestykke) spillede hun titelrollen Leonce alle gange. 21.10., 27.10., 31.10. og 20.12.1808, 12.12.1809.

I *De to smaa Savoyarder* (syngestykke) spillede hun den ene, Joseph. 23.12.1809, 06.01., 11.01., 15.01.1810.

Alle oplysninger ifølge Arthur Aumont og Edgar Collin: *Det danske Nationalteater 1748-1889*, København 1896-1900.

I *Den Døvstumme* (skuespil) er der en bukserolle, som hun kan have spillet. Det har hun ikke ifølge Aumont & Collin, men ifølge Peter Thun Foersom, p. 8.

Nogle eksempler på Emilie Rosings bukseroller er rollen som Alexis, en herremands gartnerdreng i syngestykket *Alexis eller Faderens Vildfarelse*, som første gang blev spillet af en mand, anden gang af hende og herefter af to mænd og en kvinde. I syngestykket *Helena* spillede hun en voksen kvinde, der forklæder sig som gedehyrde. Denne rolle blev kun spillet af kvinder. I *De to smaa Savoyarder* spillede hun den ene af disse. Rollen var skrevet som bukserolle og blev kun spillet af kvinder. I 1835 var det Fru Heiberg, der udførte samme rolle. I *Henrik den femtes Ungdom* spillede Emilie Rosing prinsens page. Den rolle blev spillet af i alt fem skuespillere i perioden 1809-1833, den første var Emilie Rosing, tre var mænd og den sidste endnu en kvinde. Altså en blanding af roller, der blev anset for mulige bukseroller og nogle, der decideret var skrevet til formålet.

Ved at læse en anmeldelse af en af Emilie Rosings skuespilpræstationer kan vi få en ide om, hvordan samtiden så på bukserollerne. I syngestykket *Fra Værtshus til Værtshus eller Per Gantes Genvej* er der to bukseroller, men samtidigt optræder andre kvinder i forklædning som mænd. A.D. Sølver og Emilie Rosing blev rost for deres udførelse af bukserollerne, især fordi de spillede med "Lethed og Tække", hvilket vil sige, utvunget og ikke stødende. Derimod var de øvrige skuespillerinder ikke i stand til at illudere mænd på den rigtige måde. De afslørede deres køn "ved Gang og Stilling". Disse udsagn kan tolkes som, at Sølver og Rosing, der begge spillede andre bukseroller, havde en speciel tilgang til at fremstille unge mænd på scenen, som ikke stødte samtiden. De øvrige, der ikke normalt spillede bukseroller, stødte imod samtidens forestilling om køn på scenen.[37] Derfor giver anmelderen da også udtryk for, at disse forklædninger burde udgå. Samme indstilling havde Thomas Overskou, der omtaler stykket i sin teaterhistorie mere end 50 år senere:

> Saa mange Usandsynligheder det [publikum] end blev opvartet med i det comiske Syngestykke "Fra Værtshuus til Værtshuus", der baade i Texten og Tarchys lette, nydelige Musik har fuldt op af dette Væsentligste, saa morede det sig derfor kosteligt og skjænkede Udførelsen et saa levende Bifald, at det kun var Vanskeligheden ved at give et Stykke, hvori der er saa mange Damer i Mandsdragt, som blev Skyld i at det ikke længe holdt sig paa Scenen.[38]

---

[37] Jens Kragh Høst: *Theatret*, København 1805-06, pp. 81-82 om *Fra Vertshuus til Vertshuus eller Peer Gantes Genvei*, 09.01.1806: "Jfr. Sølver, som Jockeyen Fritz, og Jfr. Rosing, som Gartnerens Søn Poul, gave sig i deres Postillionsdragt saa godt ud, at man blandt alle kjørende Knøse vist forgjæves skulde lede om saa vakkert et Par. Begge spillede med Lethed og Tække; [...] - Til de øvrige Forvandlinger fra Fruentimmer til Mandfolk, - efter Kjøbenhavns Skilderi fem i Tallet, - ses derimod ingen tilstrækkelig Grund, hvorfor man ogsaa maatte kunde ønske dem borte, saameget mere som adskillige af disse Omskabte ved Gang og Stilling alt for tydelig aabenbare deres Kjøn."

[38] Thomas Overskou IV, p. 89.

Der kan, med andre ord, spores modstand mod, at kvinder optrådte i bukseroller, og den kom til især til udtryk, når der kom uorden i præsentationen og repræsentationen, i det biologiske og det sociale køn. Det er fordi, det skæve (queer) kommer til syne i en sprække og laver uorden i opfattelsen af kønnet.

Når mænd spillede kvinderoller i det danske teater, så var det gamle eller komiske roller. Nogle gange betegnes dette som en tradition fra teatrets tidlige tid, hvor der var så få kvindelige skuespillere ansat, at de mandlige skuespillere også måtte spille kvinderoller. Men der er snarere tale om en udbredt vesteuropæisk konvention, at nogle komiske/groteske kvinderoller blev fremstillet af mandlige skuespillere.[39] Fx i Ludvig Holbergs *Barselstuen*, der spilles på Det Kongelige Teater i næsten hver sæson fra teatrets åbning og frem, er det først i 1801, at kvinder overtager alle rollerne som barselskonen og de mange barselsgæster. Hidtil havde kun et par stykker af dem altid været besat med kvinder.

En ny social rolle for kvinder, der begærer kvinder - sapphister eller tommier

Foucault placerede overgangen fra 'sodomi' som en handling til 'homoseksualitet' som en identitet/rolle, som noget der sker i løbet af århundredet, især hen imod slutningen 1800-tallet.[40] Men i England sker denne forandring allerede i det tidlige 1700-tal, hvor en synlig subkultur omkring "the molly house" opstår i London.[41] Et "molly house" er et gammelt engelsk udtryk for en kro eller lignende, hvor proto-homoseksuelle mænd og mænd, der klædte sig feminint, kunne mødes. "Molly" var altså betegnelsen for mænd, der gjorde køn på en feminin måde.

I slutningen af 1700-tallet begyndte der også at opstå en tilsvarende synlig rolle for kvinder, der begærede kvinder. Det var "sappisterne" også kaldet "tommier".

Nogle kvinder, som fx skuespillerinder, der optrådte i bukseroller, klædte sig som mænd for at virke seksuelt tillokkende på mænd, ikke kvinder. Men det tillokkende ved disse kvinder var, at man(d) vidste, at de var kvinder. Andre kvinder, fx dem, der klædte sig som mænd og levede som sådan i samfundet, gjorde deres bedste for at skjule deres krops

---

[39] Som fx Ammen i *Romeo og Julie* og de tre hekse i *Macbeth* i den britiske Shakespeare tradition.

[40] Michel Foucault: *Viljen til viden. Seksualitetens historie* 1, p. 52: "Sodomien – som den kanoniske eller civile ret i gammel tid kendte den – var en slags forbudt handling; den der udførte den, var ikke andet end et retssubjekt. Den homoseksuelle blev i løbet af det 19. århundrede til en personlighed: en fortid, en historie og en barndom, en karakter, en livsstil; desuden en morfologi, med indiskret anatomi og måske mystisk fysiologi. Intet af, hvad han er, undslipper hans seksualitet."

[41] Michael McKeon: "Historicizing Patriarchy: The Emergence of Gender Difference in England, 1660-1760" in *Eighteenth-Century Studies*, vol. 28, 1994-95, John Hopkins University Press, Baltimore, Maryland, p. 307.

køn. Det er, som tidligere nævnt, først hen imod slutningen af 1700-tallet, at kvinder begynder at optræde klædt delvist som mænd for at virke seksuelt tiltrækkende på kvinder, ikke på mænd. Deres tiltrækningskraft lå i denne flertydighed. Disse nye flertydigt kønnede kvinder, der optræder i storbyer, bl.a. London, var de første moderne sapphister – eller tommier.[42] De tidlige sapphister bar fx en mands hat, sko og jakke, men stadig en kvindes skørt. De kombinerede altså mænds og kvinders traditionelle klædedragt med det formål at tiltrække kvinder.[43]

Næsten samtidigt med Emilie Rosing var der en anden kvindelig skuespiller, som også specialiserede sig i bukseroller, og bl.a. Thomas Overskou antyder, at hun havde det på samme måde som Emilie (jf. Sebastians sang *Du er ikke alene*). Hendes navn var Anne Marie Busk (eller Busch).[44] I årene fra 1806 til 1813 udførte hun ca. ti bukseroller.[45] Hun var elev på Michael Rosings og Knud Lyne Rahbeks dramatiske skole på Hofteatret, fra begyndelsen i 1804 og frem til sin ansættelse ved Det Kongelige Teater i 1810. Overskou omtaler hende som "fyrig, gratiøs og piquant", fremhæver hende i "muntre Mandfolkeroller", som han nævner, at hun fik tre store af i sit første år ved teatret. Dette betegner han som et tilfælde.

---

[42] Randolph Trumbach: "London's Sapphists: From Three Sexes to Four Genders in the Making of Modern Culture" in *Body Guards. The Cultural Politics of Gender Ambiguity*, Julia Epstein & Kristina Straub Eds., Routledge, New York & London 1991, p. 115.

[43] Randolph Trumbach, p. 132.

[44] Ifølge Aumont & Collin: Anna Marie Busk, født 01.09.1789, danseelev nov. 1802, 1. optræden i Dramatisk Skole 11.05.1806, debut 01.12.1807, kongelig skuespiller maj 1810, sidste optræden 25.05.1813, død 31.08.1813. Ifølge Alf Henriques: *Historien om en skuespillerskole. Den kongelige dramatiske skole 1804-1815*, Nyt Nordisk Forlag, København 1974 var hun med fra starten på skolens tilværelse. Se pp. 56f.

[45] I *De to Fædre eller Undervisningen i Botaniken* (skuespil) spillede hun søn af Forlis 02.11.1806, 21.12.1806, 21.02.1808, 30.10.1808, 28.01.1810, 16.12.1810, 24.11.1811, herefter spilles den af mænd.

I *Den lille Uglspil og Syvsoveren eller Gengangeren paa Beausolgaard* (skuespil) spillede hun Charles, Hr. Beausols nevø 22.02., 29.03.1807, 08.11.1807, 23.10.1808, 19.11.1809, 31.03.1811, 10.11.1811, 06.12.1812, herefter spilles den af mænd.

I *De to Klingsberger* (skuespil) spillede hun Adolph, Grev Klingsbergs søn 29.11.1807, 09.10.1808, 15.10.1809, 18.03.1809, 06.10.1811, 12.04.1812, herefter spilles den af mænd.

I *Den, som kommer først til Mølle, faar først malet eller De seks Mil* (skuespil) spillede hun Furet, en bondeknøs på 14 år, 20.10.1809 og 09.03.1810. Denne rolle spilledes udelukkende af kvinder.

I *Solen eller Ugebladet* (skuespil) spillede hun John Lapsing, en ung Københavner 08.04.1810. Den spilles i alt to gange, anden gang af en mand.

I *Stakket Dans er snart sprungen* (syngestykke) spillede hun Henry, Julies Kæreste og Musikus ved et fransk Regiment 04.11.1810, 02. og 26.12.1810, 18. og 22.12.1811, herefter spillet af mænd.

I *Maria af Foix* (skuespil med sang) spillede hun Edmond, Page hos Kongen, Marias Fætter 18., 28., 29. og 30.05.1811, 06.11.1811, dvs. alle gange.

I *Hjærte og Hoved i Strid* (skuespil) spillede hun Marki de Rosemont 30.10. og 01.12.1811, dvs. alle gange.

I *Elisa Werner eller Uskyld sejrer* (skuespil) spillede hun Julius Scheerding, hovedpersonens 15-årige søn 13.12.1811 og 21.01.1813, hvorefter den spilles af en kvinde og en mand.

Alle oplysninger ifølge Aumont & Collin.

En af de roller hun spillede, overtog hun fra Emilie Rosing, kort før sidstnævnte døde. Det var rollen som Julius Scheerding, hovedpersonens 15-årige søn i *Elisa Werner eller Uskyld sejrer*. Men ellers var hendes roller karakteriserede ved, at de enten kun blev spillet af hende - eller kun af mænd - bortset fra hende. Om hendes tidlige død som 24-årig skrev Overskou:

> Jfr. Busch, midt i sin Skjønheds og sit Talents fuldeste Flor, blev af Døden bortreven fra et Liv, der, som Jfr. Rosings, paa Scenen var en Række Triumfer og udenfor den begyndte at blive bestandig legemlig lidelse og dyb Kummer [...].[46]

Det er nøjagtig de samme ord, som Foersom brugte om Emilie Rosing – lidelse og kummer. Også Foersoms udtryk "Den lønlige Orm" går igen i Peter Hansens beskrivelse af Busch, og derfor forbindes de to med samme skæbne. Han skriver nemlig, at der "gnavede en hemmelig Orm paa hendes Tilfredshed og Sundhed ligesom tidligere paa Jfr. Rosings, og efterat hun i Mai var optraadt sidste Gang [...], lagdes hun i sin tidlige Grav".[47] N.T. Bruun skrev to mindedigte ved Busks død og det ene understøtter de to teaterhistorikeres udsagn ved at kredse om, at hun led, at hun kæmpede, og at hun måtte dø for at få fred.[48]

"Ormen" – maskuliniteten eller det tvekønnede var tilsyneladende fælles for de to unge skuespillerinder. Og i den forbindelse er det interessant, at Foersom beskriver, hvorledes Emilie Rosing dannede mode, både i klædedragt og gangart.[49] Ser vi her en indikation af, at der var ved at opstå en sapphist rolle i København? At Emilie Rosing og Anne Marie Busk var de første danske sapphister? Jeg har ikke været i stand til at finde omtale af andre mulige tidlige danske sapphister, men ser ingen grund til, at de ikke har været der. At de ikke bliver omtalt, tyder på deres ulæselighed i samtiden, de er så at sige usynlige i historien af den grund, at de ikke var tolkbare.

---

[46] Thomas Overskou, IV, p. 319: "Anna Marie Busch [...] var fyrig, gratiøs og piquant i sit Spil, og bar sig let og med tækkelig Frihed baade som Verdensdame og i muntre Mandfolkeroller, af hvilke hun tilfældigviis i det første Aar fik tre meget betydelige, som hun, uagtet deres store Charakteerforskellighed, udførte med stort Held."

[47] P. Hansen, p. 161.

[48] N.T. Bruun: *Thalia. Lommebog for Skuespilyndere*, København 1814, pp. 205-6

Uddrag af mindedigt over Maria Busk

[---]

Dog, Fred og Hvile er i Dødens Bolig;
fra Livets Qval Din Længsel stunded did;
Du sagde selv: "Der endes først min Striid!"
Dit Ord var sandt: først der Du slumrer rolig.

[---]

Ømt Venskab saae, Maria, hvad Du leed,
da steg vor Bøn til Guds Barmhiertighed:
"End hendes Qval! tag hende bort fra Jorden!"

[---]

[49] Peter Thun Foersom, p. 7.

Emilie Rosings død

Som det er fremgået af de forskellige biografier, er der tre mistænkte i forbindelse med Emilie Rosings tidlige død. Foersom mente, det var "Ormen", Overskou, Hansen og Neiiendam peger på én mand, Marie Pingel på en anden. Frem for at forsøge at sandsynliggøre tankerne om et ulykkeligt kærlighedsforhold, vælger jeg at opfatte historierne om de to forskellige potentielle hjerteknusere som to sider af samme måde at forsøge på at gøre noget uforståeligt forståeligt.[50] I stedet for at sætte ord på "Ormen", så har biograferne brugt en forklaring, der var gangbar i deres samtid. Man kan dø af ulykkelig kærlighed, men Foersom leder mine tanker i en anden retning. Han angav i sit mindeord over Emilie Rosing, at hun døde som følge af "Nervesvækkelse og Krampe".[51] 'Nervesvækkelse' – også betegnet 'hysteri' var en udbredt diagnose i slutningen af 1800-tallet, hvor den blev forbundet med det moderne storbyliv fra ca. 1870'erne og frem.[52]

Hysteri er betegnelsen for en psykisk lidelse, hvor patienten kan fremvise fysiske symptomer, uden at lægevidenskaben kan påvise årsagerne til disse symptomer. Diagnosen er især brugt på kvinder, jf. at selve ordet er græsk for 'livmoder'. Den form, som 'hysteri' har antaget, er forskellig kulturelt og historisk set. I dag er lammelser og kramper pga. af hysteri slet ikke så udbredte, som de tidligere var. I vore dage antager denne lidelse form af fx 'kronisk træthedssyndrom'. Derfor kan man tolke hysteri som en måde at kommunikere til omverdenen på. En slags kroppens alarmsignal.

Men allerede tidligere brugte man ordet 'nervesvækkelse' om noget, der minder om den meget udbredte diagnose fra slutningen af 1800-tallet. Dog som omtalt i en anden kulturel og historisk kontekst. I slutningen af 1700-tallet og begyndelsen af 1800-tallet minder beskrivelserne af 'nervesvækkelse' om noget, nutiden vil være tilbøjelig til at sammenligne med 'depression', en særdeles udbredt diagnose i den vestlige verden her i begyndelsen af 2000-tallet.[53] Med andre ord kan man forestille sig, at Emilie har udvist symptomer som

---

[50] Der har på et tidspunkt været en frier på banen. Der er overleveret et brev fra hendes fader, Michael Rosing, til en ubekendt frier. Brevet er dateret enten 1801 eller 1805. I det udtrykker Michael Rosing stor undren over, at manden har friet til Emilie. Michael Rosing kender ham overhovedet ikke, og det er der heller ikke nogen af hans bekendte, der gør. Han hævder også, at Emilie selv næppe kender frieren. Dokumentet er uforklarligt for mig. Teatermuseet i Hofteatret.

[51] På et eller andet tidspunkt i 1812 skriver Foersom, at Emilie døde som følge af "Nervesvækkelse og Krampe". Krampeanfaldene blev så kraftige, at hun døde af dem "i Enden af afvigte Januar", men senere i samme værk angiver han den samme dødsdato som andre skriftlige kilder, så der er nok tale om en trykfejl. Derimod er hans angivelse af dødsårsag næppe en trykfejl, men en lægmands tolkning af de symptomer, som Emilie udviste.

[52] For stor assistance med denne fremstilling og tolkning takkes psykiatrihistoriker Jesper Vaczy Kragh, post. Doc. på Medicinsk Museion. Se også: http://www.kristeligt-dagblad.dk/artikel/7908:Debat--At-flanere-blasert.

[53] Niels Ditlev Riegels [1755-1802]: "At danne unge Menneskers Sindelaug fra 10 til 14 Aar" i *Borger-Vennen*, nr. 22, Fredagen den 26 December 1788:"Thi om jeg maae bruge den Lignelse, uagtet den er anatomisk falsk, saa klimpre hine i Utide paa Nerve-Strengene, hvis Bevægelse udgiør vore Følelser, Strengene forstemmes, og hele Følelsens Forstemmelse udebliver ikke, og Hiertet forvildres i sit Gehør, hvorefter det skulde sætte Forstanden i

kramper, tungsind og indesluttethed, og at Peter Thun Foersom, der ikke var mediciner, har tolket dette sygdomsbillede som 'Nervesvækkelse og Krampe'.[54]

Myndighederne havde imidlertid en anden forklaring på Emilies død. Såvel kirkebog som begravelsesprotokol angiver dødsårsagen som "Nervefeber". Allerede Robert Neiiendam interesserede sig for årsagerne til Emilies tidlige død. Han antog, at hun havde begået selvmord, og fik hjælp fra den genealogiske samler, John Arthur Lange, til at undersøge dette nærmere. Lange fandt intet mistænkeligt ved dødsfaldet, dog har han følgende forbehold:

> Her er altsaa god Overensstemmelse om, at hun er død af Nervefeber, hvad der jo er det samme - i den Tids Sprog - som Typhus, dog maa det bemærkes, at Lægerne den Gang kaldte typhoid Feber Nervefeber, naar den var forbunden med stærke nervøse Symptomer. Der er vel derfor en Mulighed for, at hun i Febervildelse kan have aflivet sig selv, om det end ikke er sandsynligt.[55]

Bevægelse, og det som værre er, Nerver, ved ofte at røres, blot efter Indbildningens Vink, tabe deres Følelse, og de der føler ofte og til Utide, føle omsider slet ikke; deres Følelse haver tabt sig i følsom Snak, og om man vil i Nervesvækkelse, og altsaa i en sygelig Tilstand, hvor hverken Hierte eller Forstand kan arbeide til Gavn, enten for den Lidende, eller den Cirkel hvori de leve."

Nedenstående er citeret fra Wikipedia, sammenlignet med *Dansk Biografisk Lexikon*, C.F. Bricka Ed., København 1887-1905, hvori det er Nicolai Bøgh, der anfører, at Dons tog sin afsked pga. "Nervesvækkelse". I 1821 måtte Poul Dons tage sin afsked fra Enkekassen på grund af "Nervesvækkelse" [---] Han havde mange mørke perioder, afbrudt af lysere stunder, hvor han blev klar igen. [---] Ved efterretningen om Poul Dons' død i 1843 skrev Grundtvig i et brev [...] "Nu endte da Povel Dons det sørgelige Skyggeliv og har, haaber jeg, begyndt et Nyt, der anderledes svarer til hans Ungdoms brændende Længsler og æventyrlige Drømme. [---]"

[54] Endelig er der den mulighed, at Emilie led af epilepsi, der i en særlig ondartet form kan resultere i 'status epilepticus', der, især før man havde medicin til at stoppe krampeanfaldene med, kunne have dødelig udgang. http://en.wikipedia.org/wiki/Status_epilepticus.

[55] "Kilderne viser intet om, at Wilhelmine Emilie Rosing skulde selv have taget Livet af sig.
Kirkebogen for Helliggeist Sogn har:
død af Nervefeber 23/12 1811
begravet paa Assist Kgd 28/12
Wilhelmine Emilie Rossing,
28 Aar gl, fra Gothersgade No 350
og Begravelsesvæsenets Protokol for 1811 har
under No 7671:
død af Nervefeber 23/12 1811
begravet 28/12
Jomfru Wilhelmine Emilie Rosing, 28 Aar, Gothersgade No 350."
Brev fra John Arthur Lange, Vejrøgade 2, Kjøbenhavn. Str., 15 Januar 1933
Herr Theaterhistoriker Robert Neiiendam. R af Dbr. D.M.
Teatermuseet i Hofteatret.

Tyfus kan i anden fase resultere i meget høj feber og heraf følgende forvirring, måske er det det, der hentydes til med "nervøse Symptomer" og antydning af, at der var en mulighed for, at hun havde taget sit eget liv.[56] Det er muligt, at Robert Neiiendams tolkning af Emilies liv som en "Tragedie", har påvirket ham til at antage, at det ikke var usandsynligt, at et så ulykkeligt liv blev afsluttet med et selvmord. Men der er altså ikke noget i de tilgængelige kilder, der overhovedet kommer i nærheden af en sådan forklaring på Emilies død.

Fortegning til stik af Emilie Rosing.
Tegnet af Andreas Flint.
Teatermuseet på Hofteatret.

[56] Robert Neiiendams håndskrevne noter i Teatermuseet i Hofteatret. Oplysninger om tyfus se også: http://en.wikipedia.org/wiki/Typhoid_fever.

Den hemmelige Orm

Kan man forestille sig, at det, at Emilie måske havde et begær rettet mod kvinder og fremstod ukvindelig, fordi hun ønskede at sende andre signaler, er så fremmed en tanke for Robert Neiiendam, at han forklarer det med "pseudohermafrodisme"? Altså at der må være tale om en biologisk anormalitet, intet andet kan forklare hendes anderledes måde at fremstå på. Randolph Trumbach beskriver netop denne brug af ordet (godt nok tilbage i Emilie Rosings samtid): "[…] *hermaphrodite* could be used to stigmatize gender infractions in women without implying (as it did when used of men) any accompanying form of sexual desire between women."[57]

Neiiendam mente, at Emilies trang til at være kvinde kostede hende livet, og det ser jeg som et forsøg på at 'redde' hende fra mistanken om noget skævt eller mærkeligt ved hendes seksualitet. Det er derfor han har spekuleret på, om hun måske skulle have begået selvmord. Set fra hans synsvinkel var selvmordet den eneste fornuftige udgang på et så ulykkeligt og skamfuldt liv. Klarere ser man sjældent heteronormativiteten i arbejde.

Under alle omstændigheder, så valgte Robert Neiiendam ikke at offentliggøre sine tanker om Emilie Rosings tvekønnethed og heller ikke hans mistanke om, at hun havde begået selvmord. Ved at holde denne viden hemmelig, bestemte Neiiendam, hvad 'Sandheden' var. Og denne position understeges af den 'alvidende fortællerstemme', han bruger i hendes biografi, hvor han fortæller læseren at:

> […] til Bedømmelsen af hendes Tragedie savnede man Forstaaelse af Grundene til det uligevægtige i hendes Sind.

Han er selv i besiddelse af en forklaring. Men han giver den ikke fra sig, han holder den hemmelig og opnår dermed sandhedens autoritet. Det, der ikke siges, bliver hermed et vidnesbyrd om hvorledes 'Sandheden' konstrueres.

Det er Emilie Rosings biografer, der har tolket hendes liv som trist og meningsløst. De er blevet nødt til at italesætte hende som en tragisk skæbne, da hun ellers bliver uforståelig, fordi hun gjorde køn på en måde, der ikke kunne aflæses af hendes samtid og til dels eftertid. Hvis Emilie Rosing var en af de første sapphister i Danmark, så er det ikke underligt, at det har været svært at forstå hendes måde at gøre køn på. Fra beskrivelserne af hende ved vi, at hendes udseende, stemme, holdning og måde at klæde sig på, alle signalerede noget andet, end det forventede. "Ormen" kunne bestå i, at hun rettede sit begær mod kvinder i en tid, hvor det var socialt uforståeligt og uacceptabelt. Hendes "lidelser" og "kummer" kan have udløst, hvad vi i moderne forstand genkender som en depressiv tilstand, der i sidste ende kostede hende livet. Det misbrug af alkohol, som omtales af hendes

[57] Randolph Trumbach, p. 117.

familie, er i dag en velkendt følgesvend til depression og kan vel også have været det i begyndelsen af 1800-tallet.

Et alternativ til den traditionelle tolkning af Emilie Rosings skæbne er, at skuespillerinden var en af de første kvinder i Danmark, der i tråd med tendensen i udlandet, begyndte at opbygge en ny rolle for kvinder, som begærer kvinder. For mig at se er det ikke tilfældigt, at det netop er i forbindelse med teatret, at dette sker. På teatret er der altid blevet spillet med og på kønnet. Og netop Emilie Rosing var fremragende i alle former for bukseroller, men hun kunne også spille 'kvinde', så selv dem, der kendte hende bedst, ikke kunne genkende hende. Det tyder på, at hun var meget bevidst om virkemidlerne i forhold til at gøre køn, og at hun faktisk understregede kvindeligheden som konstruktion. Forstået således ophører Emilie Rosings liv med at stå i en tragisk skygge. Frem træder i stedet billedet af en pioner, der gik forrest i et opgør mod heteronormativiteten.

Denne artikel dedikeres til min bedste ven Ken Nielsen, et enestående menneske.

***

Litteratur

Ellen Andersen: *Danske dragter. Moden 1790-1840*, Nyt Nordisk Forlag, København 1986.

Michael og Ariane Batterberry: *Mirror Mirror. A Social History of Fashion*, Holt, Rinehart & Winston, New York 1977.

Francois Boucher: *A History of Costume in the West*, Thames & Hudson, London 1967.

Breve fra og til Adam Oehlenschläger, III, Januar 1798 - november 1809, Paludan, Preisz og Borup Eds., Gyldendal, København 1945.

N.T. Bruun: *Thalia. Lommebog for Skuespilyndere*, København 1814.

Judith Butler: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 2. udg., Routledge, New York & London, 1999.

Peter Thun Foersom: *Læsning for Yndere og Dyrkere af Skuespilkunsten*, København 1811 og 12

Michel Foucault: *The Archaeology of Knowledge*, Tavistock, London 1972.

Michel Foucault: *Discipline and Punishment*, Tavistock, London 1977.

Michel Foucault: *Viljen til viden. Seksualitetens historie 1*, Det lille forlag, Frederiksberg 1994.

Peter Hansen: *Den danske Skueplads*, Bojesens Forlag, København 1889-96, vol. 2

Alf Henriques: *Historien om en skuespillerskole. Den kongelige dramatiske skole 1804-1815*, Nyt Nordisk Forlag, København 1974.

Jens Kragh Høst: *Theatret*, København 1805-06.

Michael McKeon: "Historicizing Patriarchy: The Emergence of Gender Difference in England, 1660-1760" in *Eighteenth-Century Studies*, John Hopkins University Press, Baltimore, Maryland, vol. 28, 1994-95,.

Kirsten Nannestad: *Det Kongelige Teaters Kunstnere – Maleri og Skulptur*. Katalog fra Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg, København 1984.

Robert Neiiendam: *Breve fra danske Skuespillere og Skuespillerinder*, Lybecker, København 1911.

Thomas Overskou: *Den danske Skueplads, i dens Historie, fra de første Spor af danske Skuespil indtil vor Tid*, København 1854-76, vol. IV.

Johanne Marie Pingel: *Camillo Cavour, Kongeriget Italiens Grundlægger* i *Kulturhistoriske Personligheder. Biografier og Karakteristikker*. 2. række, H. Trier Ed., Rudolph Kleins forlag, København 1879.

Tiina Rosenberg: *Byxbegär*, Anamma, Göteborg 2000.

Tiina Rosenberg: *Queerfeministisk agenda*, Atlas, Stockholm 2002.

Randolph Trumbach: "London's Sapphists: From Three Sexes to Four Genders in the Making of Modern Culture" in *Body Guards. The Cultural Politics of Gender Ambiguity*, Julia Epstein & Kristina Straub Eds., Routledge, New York & London 1991.

Opslagsværker

Arthur Aumont og Edgar Collin: *Det danske Nationalteater 1748-1889*, København 1896-1900.

Dansk Biografisk Lexikon, C.F. Bricka Ed., København 1887-1905.

Dansk Biografisk Leksikon, vol. XX, Engelstoft og Dahl Eds., København 1941.

Janne Risum: Biografi over Emilie Rosing i *Dansk Kvindebiografisk Leksikon*, Jytte Larsen Ed., København 2000-01.

P.B.C. Westergaard: *Danske Portrætter i Kobberstik, Litografi og Træsnit*, P.Haase & Søns Forlag, København 1930-34.

WWW

Baseret på: http://en.wikipedia.org/wiki/1750%E2%80%931795_in_fashion

H. Falkenberg, L.H. Nielsen og Peder Kjær Gasbjerg: *Fysiologi - fra molekyle til individ*, 2. udgave - webudgave, Systime, København 2000

http://www.kristeligt-dagblad.dk/artikel/7908:Debat--At-flanere-blasert

http://en.wikipedia.org/wiki/Status_epilepticus

http://en.wikipedia.org/wiki/Typhoid_fever

http://da.wikipedia.org/wiki/Poul_Dons

Aviser/tidsskrifter

Vore Damer 10.08.1922

Aftenposten 05.07.1922

Niels Ditlev Riegels: "At danne unge Menneskers Sindelaug fra 10 til 14 Aar" i *Borger-Vennen*, nr. 22, 26.12.1788.

Utrykte kilder

Ivar Als: *Pro Memoria*, dateret 11.09.1767, Teatermuseet i Hofteatret.

Robert Neiiendams håndskrevne noter i Teatermuseet i Hofteatret.

Marie Pingel: *Af min Moder Ophelia Pingel født Drewsens Erindringer* 1, 1872. Johan Victorinus Pingels Privatarkiv, II 2 2-4, Rigsarkivet.

Brev fra Michael Rosing dateret enten 21.09.1801 eller 1805 med ubekendt adressat. Teatermuseet i Hofteatret.

Brev fra John Arthur Lange, dateret 15.01.1933 til Robert Neiiendam. Teatermuseet i Hofteatret.