Jørgen Magnus Sejersted



Nonkonformisten

Ludvig Holbergs skeive selvfremstilling

FAGBOKFORLAGET

Nonkonformisten

Jørgen Magnus Sejersted

Nonkonformisten

Ludvig Holbergs skeive selvfremstilling

FAGBOKFORLAGET

Boken ble første gang utgitt i 2025 på Vigmostad & Bjørke AS.
© Jørgen Magnus Sejersted 2025.

Dette verket, tilgjengelig fra https://oa.fagbokforlaget.no, omfattes av åndsverksloven og er lisensiert under følgende Creative Commons-lisens: Creative Commons Navngivelse 4.0 Internasjonal (CC BY 4.0).
Denne lisensen gir tillatelse til å kopiere, distribuere eller spre materialet i hvilket som helst medium eller format, og til å remikse, endre eller bygge videre på materialet til et hvilket som helst formål, inkludert kommersielle. Disse frihetene gis på følgende vilkår: Du må oppgi korrekt kreditering, oppgi en lenke til lisensen, og indikere om endringer er blitt gjort. Du kan gjøre dette på enhver rimelig måte, men uten at det kan forstås slik at lisensgiver bifaller deg eller din bruk av materialet. Du kan ikke gjøre bruk av juridiske betingelser eller teknologiske tiltak som lovmessig hindrer andre i å gjøre noe som lisensen tillater.

For å se en kopi av denne lisensen, besøk https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.no

Lisensen gir deg ikke nødvendigvis alle de tillatelser som er nødvendig for din tiltenkte bruk. For eksempel kan andre rettigheter, som reklame-, personvern-, eller ideelle rettigheter, sette begrensninger på hvordan du kan bruke materialet.

Denne boken har mottatt støtte fra Universitetet i Bergen

Boken er fagfellevurdert i henhold til Universitets- og høgskolerådets retningslinjer for vitenskapelig publisering.

ISBN trykt utgave: 978-82-450-5906-9
ISBN digital utgave: 978-82-450-5905-2
DOI: https://doi.org/10.55669/oa6308

Spørsmål om denne utgivelsen kan rettes til:
fagbokforlaget@fagbokforlaget.no
www.fagbokforlaget.no

Omslagsdesign ved forlaget
Omslagsbilde: «Ludvig Holberg» Meno Haas , Alexander Roslin (etter)
Foto: Statens Museum for Kunst

Sats ved forlaget

Vigmostad & Bjørke AS er Miljøfyrtårn-sertifisert.

Miljøfyrtårn®
SERTIFISERT VIRKSOMHET

Forord

For det første ville jeg aldri ha sett, eller interessert meg for, kjønn og seksualitet hos Holberg dersom ikke min kollega ved UiB, Pål Bjørby, gjennom årene hadde insistert på kjønningens betydning for litteraturen og kulturen. Det som nå fremstår for meg som en helt opplagt og sentral del av Holbergs forfatterskap, ville fortsatt vært usynlig uten denne innflytelsen. Pål har også kommentert deler av manuset – han er kritisk til mye av det følgende, men boken ville uansett ikke eksistert uten ham. Dessverre har jeg bare kunnet konsultere en brøkdel av de utallige relevante referansene han har gitt meg underveis.

Holberg interesserte meg lenge før jeg i det hele tatt så noen kjønnstematikk i forfatterskapet. Jeg var del av et inspirerende prosjekt om digitalisering og kommentering av Holbergs skrifter sammen med danske kollegaer fra DSL, med Karen Skovgaard-Petersen og Peter Zeeberg i spissen. I tilknytning til dette digitaliseringsarbeidet fikk vi støtte fra NFR til prosjektet «Holbergs ideologier», der jeg hadde mang en god Holberg-drøs med Eiliv Vinje og Inga Undheim og lærte mye om 1700-tallets intellektuelle kontekst av Knud Haakonssen og Sebastian Olden-Jørgensen – uten at de skal ha noe som helst ansvar for fokuset i denne boken. Heldigvis var også 1700-tallshistorikeren Thomas Slettebø en del av vårt Holberg-prosjekt, og han har vært en interessert og kompetent diskusjonspartner i arbeidet med dette stoffet. Direkte relevant var også samarbeidet med den lærde og konstruktive Jens Bjerring-Hansen om masterkurset i kjønn, rase og klasse hos Holberg våren 2024. Jens var i 2023–24 et kjærkomment tilskudd til miljøet ved Universitetet i Bergen. I etterkant av kurset har jeg veiledet to masterstudenter med Holberg-prosjekter, Victoria og Nicolay, som både har inspirert og bidratt med konkrete observasjoner og referanser.

Jeg må også nevne at i sluttfasen av dette arbeidet kom Ole Thomsens storslåtte Holberg-studie *Besindig Rebel* ut. Min studie tangerer *Besindig Rebel* på flere punkter, og fra den gang jeg for mange år siden fikk lese et tidlig utkast, har Oles Holberg-forskning vært en grunnleggende inspirasjon, både når det

gjelder den engasjerte diskusjonen med Holberg-resepsjonen og Holbergs forhold til kroppslighet og til antikkens estetikk, satire og seksualitet. Jeg har aldri møtt Ole personlig, men det føles som om jeg kjenner ham ganske godt.

Ved Universitetet i Bergen er jeg velsignet med kloke og støttende kollegaer, ikke minst i forskergruppen for nordisk litteratur, der jeg har lagt frem utkast til de fleste kapitlene og mottatt interesserte kommentarer og kritikk. Gode kollegaer og et levende fagfellesskap ved UiB er avgjørende for meg – ingen nevnt og ingen glemt.

Jeg har fått mye hjelp av gode kollegaer – de mange feil og mangler som finnes i denne teksten, har jeg selvsagt alene ansvaret for. Det er mange potensielle snubletråder i dette stoffet, iblant har jeg lukket øynene og skrevet på («så var han ej heller pedant»). Jeg vil også nevne mine foreldre, min mor som alltid befordrer mitt arbeid med bøker og litteratur, og min gode far, et forbilde. Hans nære venn fra ungdommen var Holberg-biografen Lars Roar Langslet; jeg tror de begge ville funnet denne studien interessant, om enn litt på kanten enkelte steder. Den største takken går selvsagt til Cecilie – for hjelp både med dette manuskriptet og med alt annet i livet – vi bare kjører på.

Kapittelet om *Jean de France* er en tilpasset versjon av en artikkel publisert i *Norsk Shakespearetidsskrift* 4/2023. Flere av de øvrige kapitlene har vært lagt frem i forskergruppen Nordisk litteratur ved UiB og ved ulike seminarer og forelesninger, men innholdet er ikke tidligere publisert.

Innhold

Innledning
På sporet av selvfremstillingens «skeive øyeblikk» **10**
Disposisjon 36

1
***Metamorphosis* (1726)** **41**
Kjernen i *Metamorphosis* 48
Mistanke og bevis 54
«Om selsom Elskov jeg kun eene siunge vil» 56
Selsom Elskov som incest: Byblis 59
Narcissus og holbergsk selvrefleksjon 69
Speilet: Narcissus og kjenn-deg-selv på 1700-tallet 80
Hva er Locris? Et eksempel fra 1700-tallets litterære Ovid-resepsjon 84
Resepsjonen av *Metamorphosis* 94
En biografisk kontekst for *Metamorphosis*? 101
Epistel 257 – om rykter og bakvaskelser 111
Historisk kontekst: europeiske arrestasjoner og dansk-norsk taushet 113

2
***Jean de France* (1722) og Fop-karakteren i det engelske restaurasjonsdramaet** **120**
Ekskurs: Holbergs forhold til engelsk komedietradisjon 128
Jean de France som en fop fra engelsk restaurasjonskomedie 139
Engelsk kjønnspolemikk 157
Kjønnslesninger i *Jean de France* 163
Jeronimus: det borgerlige, heteronormative nasjonalpatriarkatet 163
Jeans person 165
Jean konfronterer Jeronimus 168
Koplingen nasjon–kjønn? 173
Marthe som komediedikter 176
Pierre og Jean – intim tosomhet 180
Reisekamerater 183
Petimeterens kårde 188
Avslutningen 191
Jean de Frances holbergske egenart 192
Holberg om petimetrene 193
Jens Kruuses Jean de France 197
Uthenging eller sympati? 202

3
Skeive øyeblikk i Holbergs komedieunivers **204**
Herren og hans lakei 205
Lakey, Valet de Chambre – Holberg og Henrik 205
*Den 11. Junii (*1724) 212
Mascarade (1724) 220
Huus-Spøgelse eller Abracadabra (1753) 226
Det arabiske Pulver (1724) 236
Det mannlige kyss 240
Philosophus udi egen Indbildning (1754) 244
Cross-dressing – særlig i *Barselstuen* (1724) og
Den forvandlede Brudgom (1753) 254
Barselstuen (1724) – en resepsjonshistorie 258
Den forvandlede Brudgom (1753) 264
Crossdressing og kyssing i *The recruiting Officer* 273
Wessels resepsjon av Holbergs cross-dressing 278
Dramatiske obskøniteter og Petronius' *Satyricon* 279
Petronius-referansen som litterær kode 290

4
Homososialiteten i *Første levnetsbrev* **297**
Guttesosialisering og en tvilsom bergenslærer 300
Det bløte Roma 305
Paris–Roma 1715–16 314

5
Kroppslig selvfremstilling **329**
Kryptorkismetesen – Epigram og biografi? 337
Kropp og tanke, fra biologi til ideologi 348
Vennskapet i *Epistler* 350
Vennens biografi: Scheibes biografi over sin musikalske venn 365

6
Antikk erotikk møter den nye 1700-tallsborgeren **374**
Om en viss passasje i skjemtediktet
«Democritus og Heraclitus» 375
Ekskurs: Anne E. Jensen og Holbergs «feminisme» 387
Epistlene som inngang til
Sammenlignende Heltehistorier (1739) 391
Sokrates og Epaminondas 402

7
Skeive nedslag i Niels Klim **410**
Martinianeren i København 414
En dansk 1700-tallsrabelais? 427
Den marginaliserte og det jødiske 437

8
Tvetydigheter og seksualitet i tidlig Holberg-resepsjon **441**
Holberg, Suhm, Baggesen, Rahbek, Boye, Molbech 441
Peter Frederik Suhm (1728–1798) 444
Jens Baggesen (1764–1826) og Knud Lyne Rahbek (1760–1830) 450
Adolph Engelbert Boye (1784–1851) 454

9
Holbergikonografien **459**
Hvordan Holberg ble avbildet – og hva betyr det? 459
Sorø-maleriet 480
Hva betyr et hull? 485
Baronens våpenskjold 489
Charlotta Dorothea Biehl (1731–1788) kastrerer Holberg 495

Sluttord **500**

Litteratur **505**

Sejersted, J. M. (2025). *Nonkonformisten: Ludvig Holbergs skeive selvfremstilling*. Fagbokforlaget. DOI: https://doi.org/10.55669/oa6308

Innledning

På sporet av selvfremstillingens «skeive øyeblikk»

Det finnes ingen enkeltperson som har preget den danske og norske kulturutviklingen i en slik grad som Ludvig Holberg. Ikke bare videreformidlet han den tidlige opplysningens idémylder i dansk språkdrakt og skrev den inn i dansk-norsk kultur; han tilførte samtidig kulturen et personlig preg av vidd og ironi som har blitt videreført av Kierkegaard, Ibsen og hundrevis av større og mindre skribenter i de 270 år som har gått etter Holbergs død i 1754. Mange har skrevet om dette; få danske eller norske forfatterskap er mer endevendt av en beundrende ettertid. Ett, vesentlig aspekt ved Holberg er likevel mangelfullt kommentert, selv om det – for den som lytter – er øredøvende til stede. Det unevnelige. Det forbudte. Hvordan nevne det unevnelige? Holberg hadde sine strategier, for han aksepterte ikke at det unevnelige forble unevnt.

Da Holberg på tidlig 1700-tall etablerte seg i den københavnske kultureliten som forfatter og intellektuell, utviklet han en særegen fremtoning: asketisk, men litt jålete i klesveien, glad i musikk og teater, fløytespiller, ugift og jomfruelig, europeisk og reiseglad, en frankofil Italia-farer. I 1747 brukte han sin oppsparte formue på å kjøpe seg en barontittel. Samtidig var han ustadig og oppfarende, kroppslig påfallende umoden, sykelig, hypokondrisk og nervøs. Han var melankolsk og genial, asketisk i matveien, glad i kvinneselskap – men kun på det rent platoniske plan. Hvordan vet vi alt dette? Jo, først og fremst gjennom hans selvfremstilling, slik skildret Holberg seg selv offentlig, både for samtiden og ettertiden. Denne studien tar utgangspunkt i denne selvfremstillingen, hans person slik han skriver den frem gjennom

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

ulike sjangrer i 1700-tallets kulturelle kontekst. Fokuset er på kjønn, ikke fordi Holberg utelukkende var opptatt av dette, men fordi det var et sentralt anliggende for ham, og fordi tidligere Holbergforskning i for liten grad har diskutert dette. Denne studien vektlegger altså ett spesifikt aspekt av Holberg. For et mer representativt bilde bør man også konsultere bredere fremstillinger, som Langslet (2001), Thomsen (2025) eller en av de mange eldre litteraturhistorikere som har latt seg inspirere av Holberg.

Holberg var en suksessrik forfatter og karriereakademiker, men også en kontrær skikkelse som på mange måter sto i utakt med sin samtid. Han var del av den nye, samfunnsdefinerende klassen, borgerskapet, men han var også borgerskapets vanskelige barn, dets obsternasige kritiker og refser. I Danmark satte den eneveldige nasjonsbyggingen den borgerlige, patriarkalske familie i sentrum, med klare rammer for såvel den maskuline som den feminine kropp og psyke. Mer diffuse identiteter, mer uavklarte, flytende maskuliniteter som Holbergs kulturelt og intellektuelt forfinede ungkarsestetiker, hadde fra 1600-tallet vært en akseptabel offentlighetsfigur i høyere europeiske samfunnslag, men fremsto gjennom Holbergs levetid i økende grad som en latterlig og utålelig skikkelse – en umandig mann, en «effeminatus». Denne skikkelsen kom også under en spesiell form for mistanke: Et ledd i 1700-tallets moralske tilstramming var i flere europeiske land et strafferettslig fokus på den «sodomittiske synd» – det som ofte bare kunne nevnes som «det unevnelige».[1]

1 «Sodomi» er et mye brukt begrep for illegitim erotikk fra middelalderen til i dag, men den konkrete betydningen er ofte udefinert. I en oppsummering skriver Gert Hekma at «In its strictest sense, sodomy referred to anal penetration, including the transmission of semen; in its broadest sense, it could apply to every emission of semen not intended for procreation». (Gerard og Hekma 2013[1989], s. 434). Hekma tar her, tror jeg, for gitt at det handler om interaksjon mellom menn, men andre definisjoner åpner for at sodomibetegnelsen også kunne brukes om heterofile relasjoner. Det er også et spørsmål om klassifisering av andre typer seksuell friksjon, som lårsex. Hekma legger til at dette vide betydningsspennet fører til at det ofte er uklart hvilke konkrete praksiser som forstås med betegnelsen «sodomi» i ulike tekster. En detaljert gjennomgang av definisjonsvariasjonene av «buggery» og «sodomy» i engelske ordbøker fra 1700-tallet finnes i Turton 2024, s. 30ff, som i det store og hele underbygger Hekmas poeng om begrepsforvirring og uvillighet til å konkretisere tabuet. Sodomi var underlagt dødsstraff, men i motsetning til praksis i flere andre europeiske land, ble få dansker rettsforfulgt, og sannsynligvis ble ingen henrettet for sodomi i Danmark på 1700-tallet (Rosen 1989, s. 177). Se også diskusjonen om Wartbergs betenkning (kapittel 4).

I tidens europeiske kjønnspolemikk ville en figur som den Holberg iscenesatte biografisk og litterært, lett kunne fremstå som en mistenkt «sodomitt». Denne studien handler om hvordan Holbergs selvfremstilling forhandler med en slik voksende moralisme og mistanke – men ikke i angstfull fornektelse, snarere som en leken og dristig dans med normene og tabuene, med rykter og bakvaskelser – som kanskje ikke var grunnløse.

Holbergs fremste grep som intellektuell forfatter var at han skrev ut en europeisk kultur og ideverden på dansk og i dansk kontekst. Dette kulturmøtet var ikke bare idyllisk, men innebar også provokasjon. Også når det gjaldt seksualitet, fantes det nyanser mellom Holbergs antikke og europeiske ideverden og den danskspråklige offentligheten han henvendte seg til. Særlig var «sodomi» et tema som ble flittig offentlig diskutert i noen europeiske land; enkelte steder, særlig i sydlige land, var det i praksis mer eller mindre tolerert, andre steder i økende grad demonisert. Rettsforfølgelser av «sodomitter» fikk kampanjeform i Nederland og England på 1720-tallet, etter at det i perioden før hadde vært en relativt liberal holdning til sex mellom menn. I Danmark-Norge så man ikke slike massearrestasjoner. Her var den offentlige linjen snarere fortielse av den unevnelige synd – jeg tar da for gitt at fenomenet forekom, om enn neppe så semi-offentlig organisert som i England og Nederland. Nettopp «unevnelig synd» er en typisk omskriving av sodomi, ikke bare på dansk, men også i andre europeiske kulturer.[2] I dansk kontekst kan denne eufemismen forstås mer bokstavelig enn i engelsk polemikk, der «sodomy» ofte ble kritisert eksplisitt.

I denne atmosfæren av angst og fortielse spilte Holberg trassig ut en tvetydig kjønnsidentitet i det offentlige. Han skrev om sin umaskuline kroppslighet, fremhevet demonstrativt antikke tekster der kjønnsskillene er porøse

2 1700-tallets engelske offentlighet navngir «sodomi» langt lettere enn dansk-norsk offentlighet på samme tid. Det er imidlertid også i den engelske og i det hele tatt i den kristne europeiske kulturen en tradisjon for å omtale dette som «den unevnelige synd». Cameron McFarlane påpeker at ordet sodomi har et iboende representasjonsproblem: «Represented as unrepresentable, named as that which cannot be named, sodomy is *peccatum illud horribile, inter christianos non nominandum* – the horrible crime not to be named among christians, …» (McFarlane 1997, s. 25). Denne latinske omskrivingen var vanlig i juridiske verk. David Robinson (2017, s. 63) kaller lignende omskriving av «sodomi» til «det unevnelige» for «the quintessential homophobic euphemism – «not fit to be named» – by means of which homosexuality is simultaneously exposed and evaded».

og der menn elsker og begjærer andre menn, og han innførte det engelske dramaets overskridende kjønnsdiskurs i lett forkledning på danske scener. Et par av Holbergs sentrale verk skal her tolkes som at de handler om dette – om kjønnsidentitet og seksualitet i konfrontasjon med normene. Men også i hans øvrige forfatterskap finner man spredte, men pregnante øyeblikk der de forventede kjønnsnormene vakler, «queer moments» eller skeive øyeblikk.

«Queer moments» er et begrep fra queer-forskningen uten en entydig definisjon.[3] I denne sammenhengen brukes begrepet, eller på norsk «skeive øyeblikk», for å beskrive tekstlige vendinger, øyeblikk i teksten der det unevnelige, tabuet, plutselig bryter inn og utfordrer tekstens forventete, normative tekstunivers. Leseren stusser kanskje bare et øyeblikk, men årsaken til, og betydningen av, denne stussingen er her det sentrale, det er Holbergs forsøk på å rokke på leserens konformitet gjennom glimtvise blikk inn i tabuet. Holbergs teknikk bygger på dristige tvetydigheter – et særtrekk ved forfatterskapet som ble kritisert allerede på 1700-tallet. Jeg ser slike grep som en del av Holbergs metode i forfatterskapets kjønnede selvfremstilling. Som regel er de seksualiserte tvetydighetene fragmenterte, tilsynelatende mal apropos i en større tekstsammenheng, men man kan også si at enkelte verk, som *Metamorphosis*, utgjør et skeivt øyeblikk i forfatterskapet som helhet. Skeive øyeblikk er her overraskende kjønnsanomalier, passasjer som man kanskje i første omgang leser fort forbi, men som kan bli sittende i bevisstheten som en underlighet. Plutselige litterære saltomortaler på datidens stramme moralske line. I et øyeblikk åpner teksten for et rom der kulturelle normer snus på hodet, og din identitet settes på spill. I små glimt gir Holberg det unevnelige en tilstedeværelse midt i kulturens kanoniske tekster.

---

3 Sara Ahmed knytter begrepet «queer moments» til fenomenologisk, kroppslig erfaring beskrevet av Merlau Ponty, svimlende øyeblikk der man skrekkslagen innser sin egen tilværelses tilfeldighet: «Phenomenology, after all, is full of queer moments, moments of disorientation, which involve not only 'the intellectual experience of disorder, but the vital experience of giddiness and nausea, which is the awareness of our own contingency and the horror with which it fills us' … A queer phenomenology might involve a different orientation toward such moments. It might even find joy and excitement in the horror.» (Ahmed 2006, s. 544) Slike øyeblikk, der kulturens tilsynelatende naturlige orden faller fra hverandre og du ser din egen identitet og eksistens sveve fritt og tilfeldig i et oppløst normsystem, er altså ikke bare eksistensielt svimlende, men potensielt frigjørende i et queer-perspektiv, ifølge Ahmed.

Det biografiske spiller inn. Mens Holberg bygget sin akademiske karriere, måtte han forholde seg til rykter og bakvaskelser i det københavnske miljøet. Dette kommer han stadig tilbake til. Hva ryktene handlet om, sier han ikke direkte. Spekulasjoner om hva disse ryktene besto i, er en gjenganger i Holberg-resepsjonen. Tesen her er at det i første rekke dreide seg om den sodomittiske mistanke, en mistanke vi riktignok ikke har konkrete spor av i historiske dokumenter, men som man kan anta ut fra Holbergs egne tekster og fra generelt kjennskap til datidens europeiske kontekst. I møte med slike rykter gjemmer ikke Holberg bort sin provoserende og mistenkelige fremtoning. Tvert imot bekrefter han: Ja visst, jeg oppfyller ikke maskuline idealer, jeg vil uansett absolutt ikke gifte meg – og det skal argumenteres for at han går lenger, han skriver også frem begjæret, en umulig, «selsomme» seksualitet utenfor det heteronormative. Han innrømmer – på sin måte – at han kjenner til det forbudte begjær, han dikter om dets psykologi, som en blanding av helvete og himmel. Holbergs sorgmuntre feiring av sin egen annerledeshet er påfallende utfordrende og selvhevdende. Men direkte innrømmelser av ulovligheter kan man ikke forvente å finne; sodomi var tross alt formelt underlagt dødsstraff, bål og brann truet – i hvert fall i teorien. Geniet Holberg brukte kunsten til å skape rom der slike erfaringer utenfor de moralske og kulturelle normene likevel kunne artikuleres, humoristisk, satirisk, innpakket i alle slags tekstlige strategier. De er der, i litteraturen, og peker provokativt på det moralsk uutsigelige. Holbergs tekster er fulle av humor, de latterliggjør, men samtidig holder de på den måten de kjønnede motivene levende i språket og kulturen. Det kulturen ikke vil utsi, kan litteraturen formulere i tilsynelatende, ironisk negativitet. Disse komiske tekstene handler for øvrig også om mørke. Melankolsk ensomhet og en voksende misantropi er del av den påfallende dristige selvfremstillingen til Holberg. Frustrasjon, angst og raseri bobler under.

Særlig på 1720-tallet, mens Holberg er mellom 35 og 45 år gammel, bedriver han en kjønnet selvfremstilling. På 1730- og 1740-tallet blir hans offentlige persona mer etablert, og han kan konsentrere seg om andre tematikker. Men han slipper likevel aldri dette temaet. Hans identitet, slik han skriver den frem og lever den ut i Københavns lille offentlighet, er gjennomgående kjønnet. Holbergs påfallende baronambisjon, som oppfyltes i 1747, kan ses som den forsøksvise innfrielsen av lengselen etter idealet om den adelige, kultiverte skjønnånd hevet over familiens reproduksjonslogikk. I datidens kjønnskoder

var den overskridende seksualiteten ofte assosiert med adel og hoff. Helt inn i sine siste tekster minnet baron Holberg leseren om at han fremdeles er en singulær og kontrær «nonkonformist» i fundamental opposisjon. Begjæret og livsgnisten er der fremdeles, stilt frem for det snerpete københavnske publikum som, slik han irritert påpeker, knapt kan høre ordet «jomfru» uten å dåne. Han hevder stolt sin nonkonformitet helt til det siste.

«Nonkonformitet»? Det er en utfordring å finne frem til, og fortolke, de begrepene Holberg og hans samtid brukte for å beskrive kjønn og seksualitet. Datidens språk ga ham ikke de distinksjonene vi har i dag på dette feltet. I Danmark og Norge handlet det om et språk for det som ikke kunne sies – hvilke ord kunne brukes om tabuet? Hva betydde for eksempel begrepet «nonkonformist» da Holberg benyttet det om seg selv på begynnelsen av 1750-tallet? Som første lesning plasserer jeg nå noe jeg først ble oppmerksom på i sluttfasen av arbeidet med dette stoffet:

Holberg døde i 1754, 69 år gammel, mens han fortløpende skrev sine essays, som han kalte «epistler», eller brev. De fire første bindene kom ut 1748–50. Det posthumt utgitte femte bindet av *Epistler* (1754) innledes med epistel 447, det fjerde og avsluttende leddet i en rekke selvbiografiske tekster. De tre foregående selvbiografiene omtales ofte som «levnetsbrevene», og disse var skrevet på latin. Vi kommer tilbake til deler av dem. Denne fjerde selvbiografiske teksten skrev Holberg på dansk, og kommuniserte derfor mer direkte til sitt voksende, borgerlige publikum. Men heller ikke på dansk er alle begreper entydige. Nettopp på dansk måtte man være ekstra forsiktig. Hva da med følgende formulering:

> Adskillige andre Ting, som hos mig criticeres, reyse sig alleene af mit Legems *Constitution* og *Delicatesse*, saa det er ikke Villien, men Legemet, som giør mig til *non conformist*. Dette har jeg holdet fornøden at antegne saavel til min egen Forsvar, som til andres, som ere udi samme *Situation*, og for at til intet giøre vrange og ugrundede Domme, som ofte af Uvidenhed fældes over Folk, hos hvilke ingen Brøde er, og hvilke heller bør ynkes end fortales. (Holberg 1748–1754 Bd. V, s. 16)

Den umiddelbare konteksten for dette sitatet er alderdomssvakhet og manglende sosiale muligheter på grunn av «detentio urinæ». Altså en påfallende

intim bekjennelse om vannlatingsproblemer som begrenser Holbergs sosiale liv. I det siterte avsnittet vender imidlertid teksten seg til «adskillige andre ting» som kritiseres, og han snakker generelt om en «Delicatesse», et begrep han flere steder har brukt om sin kroppslighet tidligere (jf. kapittel 5 om Holbergs kroppslige selvfremstilling). Teksten blir vag og generell. Hva snakker han om her? Nøkkelordet i dette sitatet er «non conformist». Hva betyr det at «Legemet gjør mig til *non conformist*»? Andre steder bruker Holberg «non conformist» i religiøs kontekst, om en som avviker fra offisielle dogmer og teologi. Det passer ikke her. I *Holbergordbog* pekes det på at han bruker begrepet generelt, om «Person der afviger fra det vedtagne, alm. skik og brug». Denne generelle betydningen kan jeg ikke finne belagt i 1700-tallets europeiske ordbøker, men Holberg bruker ganske riktig «non conformist» slik i epistel 215 om å bære uvanlig klesdrakt.[4] Det er symptomatisk for Holberg-resepsjonen at den på mange måter utmerkede *Holbergordbog* ikke nevner en tredje, mulig betydning av «non conformist»:

> In England, a «non-conformist» meant a non-Anglican, usually a member of a puritan sect. In eighteenth-century France, by an ironic contrast, *nonconformiste* came to mean a sodomite and was so defined in editions of the Jesuits' *Dictionnaire universel* (Crompton 2003, s. 522)

Dictionnaire Universel, som Crompton sannsynligvis viser til, kom ut i en rekke utgaver utover 1700-tallet. Betydningen «sodomitt» opptrer, så vidt jeg kan se, først i supplementsbindet for «vulgær tale» fra 1752, med forklaringen «Dette navnet er noen ganger brukt på sodomitter, for å unngå dette siste

4 Også anvendelsen i epistel 215 er interessant. Begrepet «Non-Conformist» dukker der opp to ganger, første gang i religiøs kontekst, men andre gang i forbindelse med moter, som er essayets tema: «En af mine Venner, som dog udi Klædedragt ey er Non-Conformist, beklagede sig, at 3 nye affarvede Klædninger vare blevne ubrugelige for ham, efterdi han udi tvende Aar havde været forbunden til at bære Sørge-Klæder, og derfore ikke havde havt Lejlighed til at bruge de andre.» Her omtaler altså Holberg en svært motebevisst venn og deres samtale om å alltid følge de nyeste moter fra Paris. Vennen er riktig nok nettopp ikke nonkonformist – «udi Klædedragt». Men kanskje på andre måter?

ordet, som er ekstremt odiøst»[5] Denne betydningen bekreftes i 1756-utgaven av den sentrale fransk-engelske ordboken *Dictionnaire Royal* (Boyer 1756), da som underbetydning: «*Nonconformiste en amour*. A sodomite, a molly». Sodomittbetydningen finnes ikke i utgaven av samme ordbok fra 1702; det er en bibetydning som vokser frem i første halvdel av 1700-tallet, i samme periode som den frankofile karriereakademikeren Holberg gjennomfører flere lengre europeiske reiser, herunder seks besøk i Amsterdam (første gang 1704), drøyt to år i England (1706–1708) og to lengre opphold i Paris (1714–1715 og 1725–1726). Betydningen «sodomitt» for «non conformist» finnes i en rekke, men ikke alle, europeiske ordbøker gjennom 1700-tallet. Begrepet er flertydig, men dets seksuelle innhold blir mer etablert gjennom 1700-tallet og i hvert fall frem til 1780-tallet. Den seksualiserte betydningsutviklingen til begrepet «non conformist» reflekterer den moralske tilstrammingen vi skal komme tilbake til mange ganger i denne studien. I Holbergs epistel er begrepet, i tråd med

5 «on applique quelquefois ce nom aux sodomites, pour eviter ce dernier mot, qui est extremement odieux». Jf. også oppslaget «Nonconformiste» i Boyer: *Dictionnaire Royal Francois-Anglois et Anglois-Francois* 1756: «*Nonconformiste*, subst. (nom de secte en Angleterre.) A Nonconformist, a Dissenter. *Nonconformiste en amour*. A sodomite, a molly». Det engelske oppslaget i samme dobbeltordbok får ikke betydningen «sodomitt». Men i utgaven fra 1768 dukker det også opp i den engelsk-franske delen om det engelske «nonconformist»: «Dette navnet ble også gitt, figurlig, til pederaster eller sodomitter», får de franske leserne vite om det engelske ordet «nonconformist» («On a aussi donné ce nom, dans le figuré, aux pederastes ou sodomites»). I denne utgaven ser det pussig nok ut til at betydningen er fjernet fra det franske «nonconformiste». I Johann Leonard Frischs fransk-tyske ordbok, *Nouveau Dictionnaire complet Francois-Allemand et Allemand-Francois*, som kommer i mange utgaver gjennom 1700-tallet, dukker betydningen opp i utgaven fra 1782, som en sidestilt betydning: «Nonconformiste, m. der in England es mit der englischen Kirche nicht hält; it. der, die Sodomiterey treibt. Nonconformité f. Lehre der Nonconformisten; sodomitischer Umgang». Denne betydningen finnes ikke ti år før i utgaven fra 1772. «Introduction» i Turton (2024) gir en god inngang til det gryende forskningsfeltet «queer philology», men han baserer seg ellers på monolingvale ordbøker og tar ikke opp «nonconformist». Ordbøkene gjenspeiler altså en betydelig veksling og tvil rundt denne betydningen, som særlig er fransk, men aktuell i hvert fall også på engelsk rundt midten av 1700-tallet. I den sentrale fransk-danske ordboken ved Hans von Aphelen *Dictionnaire Royal* (København 1773) er ikke «nonconformiste» et oppslagsord. Ingen steder i dette europeiske ordboktilfanget finner jeg beskrevet den generelle betydningen som *Holbergordbog* (dog sikkert med rette) tillegger Holberg: «person der afviger fra det vedtagne, alm. skik og brug», det er imidlertid klart at Holbergsitatets dristige tvetydighet forutsetter at også en slik, ufarlig lesemåte er mulig.

datidens konvensjoner, markert som fremmedord gjennom latinske bokstaver, i likhet med ord som «Delicatesse» og «Situation». Dette er felleseuropeiske begreper. Er det mulig å tenke seg at Holberg, i denne posthume utgivelsen, åpnet dette begrepets europeiske flertydighet for et dansk publikum i 1754? Kroppen gjorde ham til nonkonformist, skriver han. Dette har den døende Holberg funnet det nødvendig å antegne, ikke minst med tanke på andre i samme situasjon. Her ville en franskkyndig leser anno 1754 stusse. Disse andre, «udi samme Situation» – er det alderdomssvekkede gamlinger han fremdeles snakker om, eller har Holberg konstruert en retorisk åpning for å nevne det unevnelige; et fellesskap av «nonkonformister» i europeisk betydning? Denne studien handler om å sannsynliggjøre en slik lesning.

Kan vi vite om Holberg kjente til denne tredje betydningen? Spilte han virkelig på den? Holberg var berømt og beryktet for sine grove tvetydigheter. I denne boken skal vi forfølge en lang rekke slike. Om dette er en av dem, har vi her, med Holberg, det første kjente eksempelet på en dansk-norsk mann som erklærer sin tabubelagte, illegale seksualitet – og som plasserer dette midt i sitt forfatterskap, og dermed i selve kjernen av dansk-norsk kultur. Etter min mening er det sannsynlig. Det er så godt som sikkert. Motsatt: Er det sannsynlig at han brukte det påfallende «nonkonformist» om seg selv og noen baktalte andre i naiv uvitenhet om denne betydningsnyansen? Tja. En slik tolkning ville undervurdere en forfatter som både var europeisk i sin horisont, språkmektig i fransk, tysk og engelsk, opplest i samtidsdebatten, involvert i en hektisk oversettelseskultur, interessert i det pikante som utfordring til lokal prippenhet – og dessuten: en uhyre årvåken litterat og kanskje vår største intellektuelle forfatter gjennom tidene. En intenst lesende og skrivende person, som i tillegg var svært opptatt av alle typer avvik fra normer, interessert i alt som var «para doxa», mot den alminnelige mening, og dessuten, som vi skal komme til: en eksplisitt skildrer av det han kaller «selsom elskov». En som hadde levd tett med teaterfolk og intellektuelle i både Roma og Paris. Nei, Holberg visste hva han skrev. Her, som mange andre steder i forfatterskapet, balanserer han sine tvetydigheter hårfint. Men nettopp ved å skape et skeivt øyeblikk i selvfremstillingen gjennom dette pussige ordet med dets tabuiserte bibetydning, kunne han likevel meddele seg til en innforstått elite uten at det bredt lesende borgerskapet helt kunne få det med seg – selv om de kanskje et øyeblikk under lesningen kunne rynke et øyebryn i vag anelse av noe betydningsfullt, uforstått, halvforstått. Og fremdeles er det jo noe uklart hva han

sier; man kan for eksempel merke seg at Boyers ordbok har to oversettelser: «sodomite», som peker mot utøvelse av homoerotiske handlinger, og «molly», som snarere understreker en fremtoning som myk, feminin mann, hvilket allerede i antikken (latin «mollis») var koblet til mulig interesse for homoerotikk. Det første er en handling, det andre en fremtoning, en kroppslig identitet av myk femininitet. Lest europeisk kobler Holbergs sitat handling og kroppslig identitet. Riktig nok er verken «molly» eller «sodomitt» begreper med et klart definert innhold på Holbergs tid, men det var klart nok at de handlet om noe tabuisert rundt kjønn og sex. Vi skal komme tilbake til forholdet mellom «sodomi» og «bløtaktighet».

Det er naturligvis et viktig poeng for denne studien om Holberg selv valgte å «komme ut av skapet» på denne måten før han døde. Dersom man sidestiller «non conformist» med det man i dag ville kalle «homoseksuell», «queer» eller «skeiv», gir sitatet god og umiddelbar mening. Denne betydningen forklarer også for en moderne leser at Holberg viste til en gruppe utsatte mennesker i samme situasjon som han selv. Holberg hadde ikke ordet «homoseksuell» til sin disposisjon; det ble oppfunnet over hundre år etter hans død. Begrepet Holberg benytter, blir en betegnelse som forener intellektuelt, sosialt og seksuelt normavvik, og som i sin uklarhet stiller generell kulturell opposisjon i sammenheng med en form for kroppslighet og en forbudt fysisk handling. Det er ikke synonymt med vår tids begrep «homoseksuell», men kanskje nærmere det mer åpne «skeiv». Innenfor denne holbergske nonkonformismen blir intellektualitet og seksualitet ikke motsetninger, men to sider av den samme posisjonen utenfor doxa, bortenfor det alminnelig aksepterte.

Jeg tror Holberg helt bevisst griper til begrepet «nonkonformist» for å skildre et liv levd utenfor vedtatte normer, både intellektuelt, kulturelt – og seksuelt. Men hva er forholdet mellom det som er kulturelt «nonkonformt» og det som er «contra naturam», som den bibelske synden «mot naturen»? Dette naturrettslige spørsmålet om hva som er kulturelle normer og hva som er selve naturen, er grunnleggende for Holbergs forfatterskap, og vi skal stadig komme tilbake til at Holbergs svar er at det du tror er natur, egentlig er kultur. Sagt på en annen måte: De konforme forveksler vane og oppdragelse med natur, egentlig er det svært lite som er «contra naturam». Den vedvarende diskusjonen i Holbergs forfatterskap om hva som er «naturlig» eller «mot naturen», er det mest grunnleggende eksempelet på hvordan problemstillinger knyttet til kjønn, identitet og seksualitet henger sammen

med andre, generelle filosofiske tematikker – tematikker som for Holbergs del er samlet i naturretten.[6]

Denne nonkonformiteten var ikke noe strengt individuelt for Holberg; det var flere andre i samme situasjon som «fortales» når de heller burde «ynkes». På grunn av disse finner Holberg denne pinlige innrømmelsen nødvendig, skriver han. «Fortale» betyr «tale ondt el. nedsættende om; bagtale» (*Holbergordbog*). Bakvaskelser og rykter er et motiv vi skal forfølge i Holbergs forfatterskap, og det står sentralt hos ham. Samtidig understreker han at dette gjelder «Folk, hos hvilke ingen Brøde er, og hvilke heller bør ynkes end fortales». Hva sier han her – om vi legger Cromptons definisjon til grunn? At den sodomittiske synd tross alt ikke ble begått, eller at den ikke skulle representere noen brøde? Og hva var egentlig «sodomi» – helt konkret? Uklarheter rundt hvilke former for friksjon «sodomi» eventuelt skulle innebære, skal vi komme tilbake til, for Holbergs venn generalprokurør Wartberg har etterlatt oss et eksplisitt dokument om akkurat det. Det er uansett klart at Holberg, like før sin død, adresserte rykter som han hadde vært utsatt for gjennom livet så direkte som det overhodet var mulig, og som han på vegne av en utsatt gruppe både innrømmer og ber om forståelse for – og han unnskylder det: Hans kropp gjorde ham slik.

---

6 Tendensen i Holbergs pufendorfianske naturrett er at svært lite er universelt og naturlig; det meste tilskrives kulturen (Sejersted 2012). For en generell innføring i Pufendorfs naturrett, se Haakonssen 2017, der Holberg plasseres, og den empiriske tendensen i hans naturrett forklares. (Haakonssen 2017 s. 63f) Når det gjelder sodomi, har Holberg i senere utgaver av sin bok om naturretten en formulering om «Mord, Rov, Sodomie og andre imod Naturen stridende Laster» (Holberg 1734, s. 317). Mer tvetydig er formuleringen som ser sodomiforbudet i et bibelsk perspektiv: «Saadan Tilbøyelse[seksuelt begjær mellom kjønnene] haver GUD indplantet Menneskerne, at der kunde være des angenemere Omgængelse blant Ægtefolk, og de Besværligheder, som Børne-Tugt og Opfostrelse foraarsager, derved kunde forsødes, ikke for at styre deres vellystige Begierligheder. Herudover fordømmes deres slemme U-teerlighed, som bemænge sig med Beesterne, eller deres eget Kiøn, hvilket gik fordum saa meget udi Svang hos de Græker, at det ved Lover ikke kunde udrøddes». (Holberg 1734, s. 286) Den avsluttende bemerkningen om grekerne understreker det Holberg flere steder påpeker, nærmest i forbifarten: Sodomi var utbredt i avanserte kulturer i fortid og samtid. Denne observasjonen undergraver en fordømmelse på naturrettslig grunnlag, som Holberg likevel er programforpliktet til å levere. Generelt er Holberg innenfor naturretten mer opptatt av incest-spørsmålet (som var problematisert av Hojer og Thomasius) enn av sodomi.

Holbergs tilbakeføring av nonkonformismen til kroppen fremstår som et essensialistisk forsvar for en utsatt minoritet som er «født sånn». Når Holberg behandler tematikken ellers i forfatterskapet, er fokus ofte på de kulturelt skiftende kjønnsnormene gjennom historien og i kulturen. Vektingen av kroppslig biologi mot vekslende kulturelle forutsetninger – biologisk essensialisme eller kulturell konstruktivisme, som vi kunne kalt det i dag – er noe Holberg stadig vender tilbake til, men det får heller ikke i Holbergs forfatterskap noe endelig svar.

Kan man tenke seg at et slikt liv, en slik vedvarende tildekking og balansering på tabuets avgrunn, ikke skulle sette spor i forfatterskapet? Nei, det kan man ikke, og det trenger man heller ikke, for Holberg skriver ofte og dypt om å leve med forbudt begjær og på kant med samfunnets normer. Dette er ett av hans hovedtemaer, og det skal spores her.

Dette som nå er hevdet, ville nok mange av litteraturforskningens store Holberg-kjennere ha oppfattet som en ganske drøy hypotese. Og de ville til dels ha rett; flytende kjønnsidentitet og tabuisert seksualitet møter oss ikke åpent og utilslørt i tekstene. Det er tross alt farlige tabuer Holberg her omgås, og fremstillingen av dette er i en viss grad kodet. Tekststedene må letes opp og tolkes frem. Samtidig er det ganske klart at en del Holberg-kjennere gjennom de tre århundrene Holberg-forskningen har foregått, har sett deler av dette nokså tydelig, selv om man i liten grad har ønsket å skrive om det.

I sin utmerkede Holberg-biografi stiller Lars Roar Langslet spørsmålet om Holberg var en skjult homofil. Langslets svar er at denne hemmeligheten i så fall ble med Holberg i graven. Hans åpning mot dette problemfeltet er viktig og modig, men også noe mangelfull:

> Hvis han [Holberg] hadde en homofil legning, skjønt i den sterkt nedkjølte og nesten nøytraliserte form som kryptorkismen trolig påførte ham, var det selvsagt etter tidens syn noe skammelig og unevnelig, som måtte tildekkes og undertrykkes desto grundigere, både i adferd og skrivning. Men akkurat det kan iallfall ikke ha voldt ham vanskeligheter, for har han følt noe slikt, var det iallfall ikke intenst følt – og som forfatter ble han en mester i å avveie mellom avsløring og tildekking (Langslet 2001, s. 325)

Sitatet viser at både spørsmålet om homofili og teorien om kryptorkisme (se kapittel 5 om Holbergs kroppslige selvfremstilling) må regnes som veletablert i Holberg-forskningen. Samtidig legges spørsmålet bort idet det nevnes.[7] Langslet utforsker ikke det nærliggende spørsmålet om hvordan Holbergs forfatterskap, dersom han var «homofil», kunne forholde seg til datidens kjønnsdebatt, eller hvordan han kunne forhandle mellom antikkens seksualitet – som også innbefattet ulike former for intimitet og seksualitet mellom mennesker av samme kjønn – og en dansk, protestantisk 1700-tallskultur. Hva slags dynamikk oppstår i det Holberg fremstiller sitt selv gjennom forfatterskapet? Det sier Langslet lite om. Om Holberg altså hadde det vi i dag kaller kryptorkisme, hvordan oppfattet han selv dette? Hva var hans referanseramme? Viktigere enn spørsmålet om hvorvidt Holberg virkelig hadde kryptorkisme, er spørsmålet om hvordan kroppsligheten slår inn i forfatterskapet, og hvordan han formidler sin kroppslighet og sitt begjær til samtid og ettertid. Langslets formulering «avsløring og tildekking» reiser spørsmål: Hvor foregår dette eventuelle spillet mellom avsløring og tildekking i forfatterskapet, denne balansegangen som Holberg skulle være en mester i? Kan noe slikt konkretiseres? Ja, det kan det – det er nettopp dette denne undersøkelsen skal gjøre.

Langslet konkluderer selv noe tamt med at det mest dekkende er å betegne Holberg som aseksuell. Hva er egentlig grunnlaget for dette? Det er i alle fall ingen tvil om at Holberg er svært opptatt av både kjønn, begjær og seksualitet i sine tekster, så hans *forfatterskap* er på ingen måte aseksuelt – snarere tvert imot. Hos Holberg møter man sex og grov humor i en slik grad at ikke bare den umiddelbare ettertid, men også de mest inderlige Holberg-dyrkere i moderne resepsjon ofte holder seg for nesen mens de forbigår enkelte passasjer i taushet. Slik sett gir det liten mening å hevde at Holberg var «aseksuell». Etter mitt syn er denne formuleringen hos Langslet nærliggende å tolke som et kompromiss med den Holberg-forskeren han satte høyest, som han takker i forordet og dediserte Holberg-biografien sin til, F.J. Billeskov Jansen. Jansen var en

7 Langslets behandling av dette ligger tett opp til det Sedgwick kritiserer i en åttepunkts liste over vanlige argumenter fra akademikere som absolutt ikke vil ta i sammekjønnssex: «8. The author or the author's important attachments may very well have been homosexual – but it would be provincial to let so insignificant a fact make any difference at all to our understanding of any serious project of life, writing, or thought». Se Sedgwicks åtte treffende punkter i «The core grammar of *Don't ask, you shouldn't know*» (Sedgwick 1990, s. 52f).

fremragende Holberg-forsker, kjent for enorm lærdom og skarpe analyser, men han er også en av de mer aggressive moralistene i Holberg-resepsjonen – noe som ikke sier lite. Hans innflytelse har vært stor i både dansk og norsk forskningstradisjon.

Det er utført fantastisk mye god og grundig Holberg-forskning, men akkurat dette aspektet – overskridende kjønn og forbudt begjær – har man ikke tidligere tatt på stort nok alvor i forhold til hvilken rolle det spiller i forfatterskapet. Denne mangelen sier noe om moralnormers rolle i forskningen, men det sier også noe om hvordan nye perspektiver og teorier kan gjøre det mulig å se tematikker og sammenhenger i verk på en ny måte. Det er syretesten på klassiske verk at de er rike og kloke nok til å kunne kommentere også vår tids problemstillinger og vise kontinuitet og endring i det menneskelige gjennom århundrene. Det gjør Holbergs tekster på så mange felt, også når det gjelder kjønn. Ole Thomsen (2024) har på en befriende måte nylig kritisert moralismen i Holberg-resepsjonen, og denne studien legger seg i forlengelsen av enkelte av Thomsens synspunkter og forfølger disse så langt og iherdig som det har vært meg mulig.

Det kan være flere – til dels gode – grunner til at resepsjonen gjerne har sett bort fra, eller dekket over, Holbergs mest radikale eller tabuiserte sider. Nå, som tiden er overmoden for å belyse kjønnstematikken, er det kanskje ikke lenger så mange store Holberg-kjennere igjen å provosere; det føles i hvert fall ikke særlig risikabelt å skrive om dette nå. Jeg regner med at dette kun vil vekke en viss, mild nysgjerrighet blant noen få spesielt interesserte. Det har jo noe allmennmenneskelig og aktuelt ved seg. Like interessant som Holbergs litterært formulerte nonkonformisme, er hvordan denne til dels er oversett og til dels bortforklart gjennom historien. Kanskje kan en avdekking bidra til å holde liv i interessen for dette unike, enestående forfatterskapet enda noen år, foruten å gi et interessant eksempel på hvordan kampen om kjønn og seksualitet gikk for seg for 300 år siden – i sine likheter og ulikheter med dagens situasjon.

Om dette hadde vært en engelsk tekst, ville en nærliggende tittel ha vært «queering Holberg». Det er ikke helt enkelt å få til den samme konstruksjonen med den norske varianten «skeiv», selv om det også på mange måter dekker det jeg trekker frem. Det er et visst betydningsspenn i oppfatningen av hva «skeiv» betyr, fra en svært åpen konfrontasjon med det heteronormative eller normative som sådan, til synonym for «homoseksuell». På samme måte opp-

fatter jeg det engelske «queer» primært som en betegnelse på å være i ulike former for opposisjon til det heteronormative, hvilket jo passer på Holberg. Likevel vil jeg begrense «queer» til den mer spesifikke teoretiske bruken i «queer moment» og «queer teori». Når jeg i denne studien helst unngår å kalle Holberg «homoseksuell» eller «homofil», har det sin bakgrunn i det omdiskuterte, foucaultianske poeng at disse begrepene har sitt opphav fra midten av 1800-tallet, og i dag har en betydning som kanskje ville vært uklar for Holberg. Den Holberg jeg forsøker å beskrive, var for så vidt «skeiv» i den mest åpne betydningen av ordet, som kulturelt og intellektuelt i opposisjon. Men han var også mer spesifikt i opposisjon til maskulinitetsidealer og til binær kjønnsessensialisme, og kjønnsidentitet fremstår som noe porøst[8] eller flytende i hans tekster. Etter all sannsynlighet elsket og begjærte han også personer av samme kjønn – og bare det, selv om dette motivet bare fremkommer mer indirekte i hans tekster. Holbergs litterære selvfremstilling forhandler den ikke-maskuline mann som kulturell stereotypi, slik denne var koplet til sex mellom menn i antikken og slik den ble mistenkeliggjort og assosiert med «sodomi» i Europa i Holbergs samtid. Poenget med diskusjonen er ikke å definere Holberg med vår tids kjønnskategorier, men å få frem hvordan han selv skrev om denne problematikken, innenfor sin tids forståelsesrammer. Derfor står Holbergs egne begreper, og begreper fra datiden, sentralt i denne studien, og derfor er det jeg har begynt med begrepet «nonconformist», som hadde sine spesifikke konnotasjoner rundt 1750 – et begrep som fanger opp hvordan en person representerer hele spekteret av opposisjon, fra det religiøse, intellektuelle, kulturelle og til det kjønnede og seksuelle. Andre av datidens begreper var «sokratisk kjærlighet», «sodomi», «bløtaktighet», Holbergs eget «selsom elskov», og andre omskrivinger som vil dukke opp underveis i studien.

Det er vesentlig å være klar over at tematikken rundt flytende, eller i det minste porøs, kjønnsidentitet og sodomi ikke var et uvanlig fenomen i Europa på Holbergs tid. Tvert imot var dette et tidstypisk motiv, særlig tydelig i England, hvor det foregikk en markant offentlig polemikk om slike spørsmål, også i perioden 1706–1708 da Holberg oppholdt seg der. Fra 1980-tallet

8 «Porøs» er en betegnelse brukt av Wahrman (2004) som uttrykk for at identitetskategoriene (kjønn og rase) på første halvdel av 1700-tallet i England og Europa til en viss grad var dynamiske og noe mindre fastlagte og essensialiserte enn de senere skulle bli. «Porøs» uttrykker noe mer stabilitet enn «flytende».

og fremover har historisk forskning belyst dette grundig. Et sentralt verk er antologien *The Pursuit of Sodomy. Male Homosexuality in Renaissance and Enlightenment Europe* (Gerard og Hekma (red.) 2013 [1989]). Her fremgår det hvordan begynnelsen av 1700-tallet, altså den tidlige opplysningstiden, utgjorde en periode der diskusjonen om ulike kjønnskategorier, maskulinitet og femininitet ble særlig skjerpet. Det moralske fokuset på kjønnsroller og seksualitet ble intensivert tidlig i opplysningstiden, og sementeringen av to klart atskilte kjønnsroller ble sterkere utover 1700-tallet. Dette gjelder på vitenskapelig, moralsk, kulturelt, institusjonelt og juridisk nivå, og er nært knyttet til fremveksten av den borgerlige familien og den moderne nasjonalstaten, to institusjoner bygget på tydelige maskulinitetsidealer. En mann som ikke levde opp til den moderne maskuliniteten, ble lett demonisert og falt utenfor kulturens rammer. Dette er en utbredt forståelse i internasjonal forskning om kulturelt kjønn på 1700-tallet, og man kan vanskelig tenke seg et forfatterskap som reflekterer en slik modell bedre enn nettopp Holbergs.

Denne studien tar ikke opp Holberg i all hans imponerende bredde, men er ensidig og til tider polemisk i sin vektlegging av kjønn. Det er ikke nødvendig å betrakte normoverskridende kjønn og seksualitet som det eneste eller mest grunnleggende temaet i Holbergs forfatterskap. Likevel har et fokus på kjønn og seksualitet betydning for forståelsen av forfatterskapet som helhet, både for lesningen av sentrale verker og tematikker, og for hvilke verker som blir satt i sentrum. Etter mitt syn gir kjønnsperspektivet et mer helhetlig og forståelig bilde av Holberg. Selv om det meste av Holbergs forfatterskap er grundig belyst, finnes det ennå ingen sammenfattende og kontekstualiserende fremstilling av hvilken rolle kjønnsproblematikken spiller i hans tekster – og dermed også i hans selvfremstilling, hans liv og identitet, hans persona, slik denne ble skrevet frem for samtiden og ettertiden. Ikke bare savner jeg en større gjennomgang av dette feltet, jeg mener også at det foreligger utallige større og mindre feillesninger, omfortolkninger og bortforklaringer i resepsjonen, fordi man ikke helt har maktet å ta inn over seg Holbergs radikalitet på kjønnsfeltet. Til sammen utgjør disse misforståelsene en systematisk feillesning av sentrale punkter i et kanonisk forfatterskap og av en forfatter som har hatt grunnleggende innflytelse på både dansk og norsk litteratur og åndsliv. For så sentral, så viktig, er Holberg i skandinavisk kulturhistorie.

Studien som her følger, skiller seg også fra hovedtrenden i tidligere Holberg-resepsjon ved å vektlegge en engelsk kontekst for Holbergs forfat-

terskap. Dette er ikke for å underkjenne den sterke franskkulturelle påvirkningen på Holberg generelt. Det må heller ikke glemmes at Holberg gjennom oversettelser nærmest må regnes som en del av tysk 1700-tallslitteratur. Når det gjelder kjønnstematikk, er det likevel et særskilt fokus på dette i den engelske litteraturen i Holbergs samtid, og det er en forutsetning i denne studien at Holberg var påvirket av engelsk kultur på dette punktet. Å se Holberg i lys av det som forgikk i England, åpner også for å trekke på en omfattende forskningstradisjon. Det er ikke tilfeldig at moderne queer-teori har vært opptatt av restaurasjonsdramaet og av hva som skjedde i engelsk kjønnsideologi rundt år 1700, nettopp i den perioden da Holberg som 22-åring reiste til London og Oxford og tilbrakte over to år i England.

Den enestående originaliteten og annerledesheten som preger Holbergs forfatterskap, er ikke bare psykologisk eller intellektuell, men også kroppslig, noe han selv understreker. Perspektivet her er imidlertid ikke medisinsk. Poenget er ikke hvorvidt Holberg hadde hormonforstyrrelse, forsinket pubertet, kryptorkisme eller lignende. Mange har hatt kroppslige særegenheter uten å skrive om det, knytte det til sin tenkemåte og identitet, eller i det hele tatt finne det nødvendig å fortelle det til samtiden og ettertiden. Holberg skriver frem sin kroppslighet på en måte som setter ham i opposisjon til et stadig tydeligere og mer påtrengende maskulinitetsideal i samtiden. Han skriver mot noe. Han stiller seg opp i protest. Samtidig skaper han mørke felter, spørsmål og gåter omkring sitt privatliv, sine reiser rundt i Europa, ofte med venner i en vagt antydet homososialitet som ofte har forundret resepsjonen. Han er svært forsiktig med å skildre disse vennene, men vi skal diskutere hvordan forfatterskapet tegner en homososial sfære rundt Holberg.

Det er uomtvistelig at Holberg er opptatt av sex og kjønn i sine komedier. Seksualisering og lavkomikk i Holbergs forfatterskap har naturligvis vært observert tidligere. Mange Holberg-entusiaster har merket seg at han til tider kan være påfallende grov eller til og med obskøn. Allerede på 1700-tallet ble Holbergs folkelige grovhet et estetisk problem. Friedrich Schiller skrev i 1795 at Holberg «trekker oss ned i slammet». Likevel blir dette grove ofte skjøvet til side i resepsjonen som noe uviktig, tilfeldig eller som billig publikumsfrieri. Kanskje også som beklagelige, tilfeldige litterære rester fra antikken og de klassiske komedienes satire og avvikende seksualitet. Her blir det derimot sett som brikker i det større, sammenhengende selvportrettet Holberg skriver frem. Den som med Schiller synes at enkelte av påpekningene og allusjonene

som trekkes frem i det følgende kan virke utrolige, altfor plumpe og grafiske i sin grovhet, skal huske at Holberg ikke bare levde i opplysningstiden og klassisismen, men at 1710- og 1720-tallet kan ses som barokkens avsluttende fase, og at den verdslige barokkdiktningen hadde en tradisjon for folkelig grovhet og humor knyttet til kjønnsorganer og avføring. Holberg var opptatt av folkelige talemåter, og han lar samtidens barokke karnevalisme boble opp her og der i sine egne tekster. Grensene for den gode smak var ikke de samme rundt år 1700 som de etter hvert ble, og som de fremdeles på mange måter er. Men også for sin tid utfordret Holberg sømmelighetens grenser. Hans grovheter har en dyp klangbunn; de er en vesentlig del av hans balansegang, hans subtile provokasjon.

Holberg skrev i en tid preget av en framvoksende dansk borgerlighet, der de moralske kravene og den pertentlige smaken var i ferd med å strammes inn. Denne moralismen beklager han ofte. Han skriver i opposisjon til den. Samtidig er han selv en del av borgerskapet og kultureliten. Balansekunsten mellom borgerlig konformitet på den ene siden og radikal kritikk og nonkonformisme på den andre, skulle utvikle seg til en stor senere tradisjon frem til Ibsen og tyske forfattere som Thomas Mann og Hermann Hesse. Holberg er her et svært tidlig eksempel, også på at kjønn kommer i fokus i denne tradisjonen. Det er et særtrekk ved den grovkornede humoren hos Holberg at den henger sammen med en overordnet kjønnstematikk som er vesentlig og dypt forankret i forfatterskapet, noe konsekvent, hyppig, yppig og langt fra tilfeldig. Hans grovheter er nødvendig del av hans nonkonformitet. Det er en kulturkamp, en kretsing omkring hva som er tillatt, hva som er mulig å artikulere, og hvordan man kan tøye grensene. Det er en fastholding av tabubelagt, fortrengt seksualitet innenfor borgerskapets språk og smak. Dette peker mot en moralsk kjerne i Holbergs prosjekt. Holberg moraliserer i alle sjangre, slik han selv gir uttrykk for og mange kommentatorer slutter seg til, men hans moral er ikke moralistisk, den dyrker ikke doxa. Tvert imot; den smugler inn og rommer det nonkonforme. Nonkonformitet er en norm hos Holberg – om denne nonkonformiteten er sannhetssøkende. Humoren er det vesentlige hjelpemiddel i en slik kulturell balansegang. Holberg skriver tross alt satirer og komedier, og også der han tegner og tilsynelatende latterliggjør en åpenbart skeiv figur (Jean de France er hovedeksempelet), gir han i slike øyeblikk stemme til, og representerer, noe som kulturen ønsker å undertrykke. Også slike satiriske skeive øyeblikk tolkes her motkulturelt, som en navngiv-

ning av det unevnelige, en kritisk, diskursiv strategi. Det er et premiss for denne lesningen av Holbergs komiske tekster at «The only discursive space available during this period [tidlig 1700-tall] for the articulation of sodomitical desire was the space of its negation» (McFarlane 1997, s. 157).

At Holberg driver maskespill, har også mange forskere vært enige om, men hva består maskespillet i? Maskeraden, maskespillet, står i sentrum av Holbergs livsfilosofi. At livet er en scene, «Life is a stage», var allerede på hans tid en klisjé, men i Holbergs verden har dette en dypere og mer personlig mening. Et nøkkelsted er epistel 347 om maskerader. Her uttrykker Holberg:

> Man kand i saa Maade sige, at den sædvanlige Stand, som vi leve udi, er en bestandig Mascarade, efterdi Regiering, Moder og Sædvaner paalegge os Masker, hvilke vi ved saadan Leeg ligesom nedlegge, og at vi egentligen ikke ere ret maskerede, uden naar vi gaae med blotte Ansigter. (Holberg 1784–1754 Bd. IV, s. 164)

Bare den umaskerte er maskert; masken viser hva vi egentlig er. I Jens Kruuses gode nærlesninger i Holbergs forfatterskap, *Holbergs maske* (1964), finner jeg bare én feil på dette punktet: den snakker svært lite om det som etter mitt syn er ett av de mest sentrale elementene i hans maskespill, nemlig kjønn. Både i denne boken og i den biografisk anlagte *En poetisk kriger* (1968) legger Kruuse ut små spor om at han dog ser dette motivet. Sannsynligvis skyldes denne antydende fortielsen at den tiden Kruuse skrev i, 1960-tallet, ennå ikke var moden for å ta dette temaet opp til diskusjon. Dermed ender Kruuses analyser av komiske masker over kommunikasjonsbrudd, angst og galskap opp i en abstrakt, modernistisk lesning. Men Holbergs maskespill er mer konkret enn som så. I våre dager står det forhåpentligvis bedre til med det ideologiske klimaet for å diskutere hvor og hva det er som maskeres.

Holbergs tid hadde sine kategorier for unevnelig seksualitet; vi har allerede vært innom noen begreper, og flere vil dukke opp underveis. Men hvordan skal man i dag snakke om Holbergs begjær og kjønn slik det kommer til uttrykk ulike steder i forfatterskapet? I sin banebrytende studie *Månens kulør. Studier i dansk bøssehistorie 1628–1912* diskuterer Wilhelm von Rosen homofilibegrepet historisk og konkluderer med at «Det er i praksis umuligt at bruge [begrepet «homoseksuell»] med et minimum af præcision og objektivitet om personer, som levede førend midten af det 19. årh.» (Rosen

1993, «Indledning»). Det vil si før begrepet ble lansert, og enkelte individer ble identifisert som «homoseksuelle» enten av andre eller av seg selv. Et slikt perspektiv er foucaultiansk. I *Seksualitetens historie* hevdet Michel Foucault at

> Homoseksualiteten oppsto som en av seksualitetens figurer den dagen den ble dreiet fra sodomiens praksis til en slags indre androgyni, en sjelens hermafrodittisme. Sodomien var et slags tilbakefall i synden, den homoseksuelle er nå [fra 1870] en art. (Foucault 1995 [1976], s. 54)

Denne berømte formuleringen hevder en overgang fra sodomittisk handling til homoseksuell identitet en gang på 1800-tallet. Foucaults formulering har hatt stor innflytelse, men den har også vært kritisert for sin idé om et radikalt paradigmeskifte og vekten på språk og begreper. Et fenomen kan jo være transhistorisk selv om begrepene skifter.

Man vil nok kunne lese en del av de tekststedene som her legges frem, som et uttrykk for at Holberg allerede på 1720-tallet hadde en forestilling om det Foucault kalte «en slags indre androgyni, en sjelens hermafrodittisme». At mennesker i ulik grad kan besitte noe slikt, er ikke en medisinsk 1800-tallsidé. 1700-tallets tredje kjønn foregrep det Freud i sin sykeliggjørende pseudovitenskap kalte «den sjelelige hermafroditisme» (Freud 1966[1914], s. 18), artikulert av Holberg som noe menneskelig og personlig allerede på 1720-tallet – en kategori han bygger sin selvfremstilling på. Holbergs apologetiske kobling av nonkonformisme til kroppslighet kan tolkes i essensialiserende retning, slik han også i sin øvrige kroppslige selvfremstilling viser til «medfødt delicatesse» og barndommens opplevelse av å ikke passe inn i guttegjengen. Slik kan nok essensialiserende elementer i Holbergs kjønnsfremstilling brukes som et argument mot Foucaults kronologi. Samtidig er det klart at Holberg bruker denne kroppslige forklaringen i apologetisk øyemed, og med ettertidens øyne er det tydelig hvor sterkt hans kjønnslige og seksuelle selvfremstilling er innskrevet i datidens kulturelle koder og forståelsesformer. Holbergs eksempel viser både historiske kontinuiteter og forskjeller, men det demonstrerer hvordan kjønn og seksualitet er en del av identiteten også på 1700-tallet. Denne boken tar ikke stilling til den foucaultske tradisjonens utlegging av kjønn og seksualitet som historiske kategorier i endring; diskusjonen mellom essensialisme og konstruktivisme på dette feltet ble allerede for 30 år siden

omtalt som avleggs og lite fruktbar av seksualitetshistorikere.[9] Imidlertid må man vel kunne hevde at Holbergs eksempel viser at det er meningsfullt å snakke om en form for offentlig tabu og et «skap» man i varierende grad kan komme ut av også på første halvdel av 1700-tallet, og at en forfatter kan bruke antydninger og hint til å signalisere noe hemmelighetsfullt, sfinksaktig, slik Holberg på ulike måter gjør før han endelig formulerer seg så tydelig som vel mulig i den posthumt utgitte epistel 447. Denne estetiske funksjonen til den halvåpne hemmelighet, skapmetaforen, er viktig for Sedgwicks analyser og senere for Robinsons diskusjon av «closeted writing» på 1600- og 1700-tallet. En slik påtrengende gåtefullhet er også en grunnleggende estetisk kvalitet ved Holbergs selvfremstilling.

I artikkelen «How to do the history of male homosexuality» viser David M. Halperin til diskusjonene om seksualitetens eventuelle historisitet og kritikken av ideen om at seksuell identitet først og fremst er et sosialt konstrukt, det han kaller «The constructionist-essentialist debate of the late 1980s» (Halperin 2000, 88). Selv vil Halperin videreføre en Foucault-inspirert genealogisk analyse av homoseksualitet der modifisert konstruktivisme samtidig er åpen for transhistoriske sammenhenger. Det virker som en pragmatisk holdning som gir god gjenklang i Holbergs tekst. Halperin peker særlig på fire ulike historiske motivfelt, eller «prehomoseksuelle kategorier», som senere samles i termen «homoseksuell». Det er 1) «effeminacy», som vi her med en haltende oversettelse vil omtale som femininisering, 2) «sodomi» eller pederasti, 3) kjærlighet og mannlig vennskap, og 4) passivitet og inversjon (transkjønning, «cross-dressing» og lignende) (Halperin 2000, s. 92).[10] Alle disse fenomenene

9 Se for eksempel «Introduction» i McFarlane 1997. I queer-teorien var man allerede på 1990-tallet lei av ikke bare konstruktivisme-essensialisme-diskusjonen, men også av rituelle avvisninger av denne dikotomien – og dessuten av «a weird sort of metaritual whose ultimate goal is to dismiss the necessity of going through the debate one more time» (McFarlane 1997, s. 6). Et metarituale som altså utføres på nytt her. Selv om allerede Sedgwick (1990) distanserte seg fra diskusjonen konstruktivisme/essensialisme – altså blitt sånn eller født sånn – som et 80-tallsfenomen og heller vil snakke om universaliserende eller minoriserende perspektiver, fortsetter distinksjonen mellom det essensialistiske og konstruktivistiske å prege innlegg i seksualitetshistorie og kjønnsdebatt.

10 Halperin bygger sine kategorier på en inndeling fra redaktørene av antologien *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past* (1990) (Martin Duberman, Martha Vicinus og George Chauncey): sodomi, intime vennskap og kjønnet nonkonformitet/cross dressing. David M. Robinson (2017) karakteriserer Halperin som konstruktivist,

vil dukke opp i rikt monn i denne studien. Holbergs forfatterskap er etter min mening et godt eksempel på hvordan disse fire kategoriene overlapper og griper inn i hverandre, slik Halperin også forutsetter selv om han vil behandle dem individuelt. Men det er ikke et teoretisk poeng jeg er ute etter å gjøre i denne studien, og det er heller ikke en interesse for homoseksualitetens historie som ligger bak lesningene; det er en interesse for forfatteren Ludvig Holberg og hvordan han forhandler sitt selv, sin åpent maskespillende identitet, i tekstkulturen. Målet er alltid en bedre forståelse av hva som foregår i Holbergs tekster. Spørsmålet om hvordan dette passer inn i homoseksualitetens historie eller queer-teorien, må jeg overlate til andre å vurdere.

Hva er verst – anakronismen i å tilbakeføre våre begreper «homoseksuell» eller «queer»/«skeiv» til Holbergs tid, eller fremmedgjøringen som oppstår når vi henter frem datidens begreper for et moderne publikum? Skeiv eller queer er i dag et begrep som ofte brukes som en vid paraply, som rommer ulike og flytende identiteter i forhandling og bevegelse. Queer-perspektivet legger særlig vekt på opposisjonen til heteronormativiteten, altså ideen om todelingen av det maskuline og feminine og en absolutt romantisk og erotisk orientering mot motsatt kjønn som den ene, naturlige og egentlige væremåten, mot hvilken alt annet må regnes som anomalier.[11] En sentral side ved «queer» er dessuten at begrepet innreflekterer at kjønnsidentiteter er kulturelt og his-

men foreslår samtidig en annen distinksjon, mellom «differentists», som ser fundamentale endringer i historiske perioder og gjerne kritiserer de som leser samtidens kategorier inn i fortiden, og «continuists», som fremhever kontinuitet og likhet i det menneskelige gjennom historien, også på seksualitetens område. Denne distinksjonen handler da mer om metode enn om ontologisk identitet, selv om kontinuisten i praksis vil overlappe med essensialisten. Robinson er selv, i motsetning til Halperin, en «kontinuist». Disse kategoriene kan også kombineres, slik at man etter Robinsons mening kan være en konstruktivistisk kontinuist (men jeg ser ikke at Robinson nevner noen «essensialistiske differentister», hvilket ville være teoretisk mulig). Inn i dette systemet kommer så spørsmålet om identitet, hva identitet er, hvor stabil den er, og ikke minst i hvilken grad denne identiteten er knyttet til seksualitet. Robinsons arbeid er relevant for min Holberg-studie, men hans sterke prinsipielle anliggender fører ham til enkelte andre konklusjoner enn denne studien, for eksempel i diskusjonen om Ovids *Metamorfoser* (se kapittel 1).

11 Queer-forskningen har allerede bidratt betydelig til Holberg-forståelsen, slik som i Pål Bjørbys drøfting av Holbergs kjønnsideologi og det mulige forholdet til de la Barres skrifter (Bjørby 2014). Det er skrevet mye om Holbergs for sin tid radikale syn på likestilling, se Bredsdorff (1984), Jensen (1984) og Owesen (2010) (jf. Kapittel 6).

torisk betinget og i stadig endring. Queerteorien er nært knyttet til analyser av kjønnsdiskusjonen på Holbergs tid, en periode da opplysningsprosjektet innebar vitenskapelig basert essensialisering av både kjønns- og raseforskjeller, kategorier som i følge denne teorien tidligere hadde vært mer porøse. Det er et poeng at queerbegrepet, eller det norske «skeiv», slik jeg forstår det i tråd med vanlige definisjoner, ikke utelukker en eventuell essensialisering av homofili, men holder spørsmålet om homofili og homoseksualitet, forstått som essensielle begjærskategorier, utenfor diskusjonen – særlig i sammenheng med 1700-tallets kjønnsdebatt. Uansett kan vi slå fast at «heteroseksuell» – det var Holberg definitivt ikke.

Et begrep innenfor kjønnsteorien som fanger inn noe av Holbergs strategi slik jeg leser den her, er «transgressive reinscription» (Dollimore 1991), som Jonathan Dollimore setter opp i motsetning til «humanist transgression», ideen om å overskride kulturelle konvensjoner ved å finne sitt naturlige selv. «Transgressive reinscription» er en form for identitetsbygging som tvert imot handler om å gjenbruke og vende på allerede etablerte kulturelle koder. Denne motsetningen tilsvarer ideen om at Holbergs velkjente «kjenn-deg-selv»-ideal ikke handler om å avdekke en autentisk, medfødt personlighetskjerne, men snarere om en utadrettet, kulturell innskriving av sin identitet i kulturen. Konteksten for Dollimore er hele tiden kjønnsidentitet og forholdet mellom «sex» og «gender». «Humanist transgression in the name of authenticity has never been able to comprehend this other kind of transgression, that is performed in the name of inversion, perversion, and reinscription» (Dollimore 1991, s. 285). Cross-dressing og teatrale fremstillinger av ustabile kjønnsroller er blant strategiene som utgjør en slik «transgressive reinscription». Flere senere forskere viser til Dollimores begrep om transgressive reinscription (McFarlane 1997, Robinson 2017). Robinson demonstrerer i sine lesninger hvordan konvensjonelle formuleringer og forestillinger kan snus og fremstå som overskridende – i hvert fall for den mottaker som kjenner kodene.

Dette er, på tross av slike referanser som de ovenfor, ikke en queerteoretisk analyse. Kjønnsforskere vil raskt kunne avsløre at jeg langt fra er noen kjønnsteoretiker eller kjønnshistoriker. For de Holberg-interesserte som leser denne teksten, vil den kanskje likevel fremstå som queerforskning. Min bakgrunn er en relativt bred kjennskap til Holbergs forfatterskap og Holberg-resepsjonen, som strekker seg fra 1700-tallet til i dag, samt en generelt nyhistoristisk tilnærming til litteraturstudiet – noe jeg oppdager at har preget

meg siden jeg leste Stephen Greenblatts arbeider som ung litteraturforsker på 1990-tallet. Hans begrep om «self-fashioning» svever over vannene i denne Holberg-studien.[12]

Mitt inntrykk er også at Holberg som historisk eksempel ikke bare viser noe allmennmenneskelig og tidløst ved individets kamp med kulturens rigide identitets- og kjønnskategorier, men også demonstrerer relevansen av det historiserende perspektivet på hvordan normer, begreper og moralkoder er i endring og forhandling, med store konsekvenser for den enkeltes identitet og selvforståelse. Holbergs forhandlinger om kjønn foregår forut for begrepsparet hetero-homo, og han kjenner verken bifil eller aseksuell som definitive kategorier. Holberg måtte forholde seg til sin tids kategorier og forhandle frem sin spesifikke, individuelle kjønnsidentitet innenfor de relativt trange rammene som hersket i København rundt år 1700. Analysen vil sirkle inn Holbergs forfatterskap lest som selvfremstilling i skjæringspunktene mellom skjønnlitteratur og sakprosa, mellom tekst og kontekst. Hans identitet, slik den fremkommer i forfatterskapet, oppstår i krysningen mellom ulike kulturelle koder – fra antikken, fra datidens litterære sjangre, fra urbaniteten i europeiske metropoler og fra lokale normer i dansk og norsk 1700-tall. Holberg skriver frem sin offentlige person gjennom alle tilgjengelige sjangre, litterære allusjoner, filosofiske refleksjoner, juss, historie og polemikk – og gjennom den essayistiske utleveringen av personlige, kroppslige og psykologiske erfaringer. Men også disse personlige betroelsene er preget av litterære forbilder fra Montaigne og bakover til antikkens forfattere. Disse kroppslige og psykologiske erfaringene står for Holberg i dialog med den litterære tradisjonen, og i opposisjon til den tidligmoderne, umodne medisinske vitenskapen som Holberg på sin tid, med god grunn, var dypt skeptisk til, men som ganske raskt etter hans tid skulle få hegemoni.

Jeg har ikke noe ønske om å gjenta de mange viktige innsiktene som tidligere Holbergforskere har formulert, selv om humanistisk forskning krever at man også går opp noen velkjente spor på nytt. Fra slutten av 1700-tallet til i dag har det vært en rekke lærde og entusiastiske Holbergforskere, og de fleste steiner i Holbergs forfatterskap er snudd både én og flere ganger. Også det som angår Holbergs kropp, kjønnsidentitet og seksualitet er kommentert. Men

12 Se særlig «Introduction» i Greenblatt 1980.

kjønnshistorikere og queer-teorien, slik jeg overflatisk kjenner disse, tilbyr perspektiver og begreper som egner seg særlig godt til å diskutere Holbergs forfatterskap og belyse det på en annen måte enn tidligere. Det hadde vært umulig å skrive denne teksten uten denne forskningstradisjonen, også med de indre spenninger og uenigheter den rommer. Den kritikken av tidligere resepsjon som av og til vil boble frem underveis, må ta forbehold om at ikke bare samfunnsnormene har endret seg de siste femti årene, men at kjønnsforskningen har arbeidet frem innsikter som kaster lys over menneskets situasjon og identitet – både nå og i fortiden.

Det mest iøynefallende aspektet ved kjønnsdiskusjonen hos Holberg er allerede grundig behandlet i resepsjonen, nemlig argumentasjonen for likerett og kvinners prinsipielle intellektuelle sidestilling med menn. Det er betegnende for resepsjonen at også dette helt åpenbare aspektet ved forfatterskapet måtte avdekkes og argumenteres frem, først i det viktige foredraget «Holberg og kvinderne» av Ida Falbe-Hansen i *Kvindelig læseforening* 1893.[13] Her gikk hun i rette med rekken av mannlige Holbergianere som på ulike måter bortforklarte dette gjennomgående temaet. Senere utviklet Anne E. Jensen dette perspektivet i boken *Holberg og kvinderne* (1984), og flere forskere har utdypet det ytterligere. Likerett og kvinnesak er nå en etablert del av vår Holberg-forståelse. Denne studien omhandler i liten grad dette feministiske aspektet av forfatterskapet. Den kan riktignok ses i forlengelsen av forskningen på Holberg og likeretten, men her dreier det seg om noe som ligger bakenfor et slikt kjønnspolitisk standpunkt. Det handler om det kjønnsoverskridende som sådan, overskridende fra begge sider, men særlig fra den maskuline siden. Ikke hvordan Pernille kan opptre som en herre, men snarere Henriks kjønnsoverskridende sider; ikke om at Zille Hans-Dotter kunne studere som en mann, men mer om at hennes bror, ifølge diktet, egnet seg bedre til spinning og andre kvinnesysler. Likerettstanken knyttes altså til den doble fremstillingen av maskuline kvinner og ikke-maskuline menn, «effeminati».

Holberg var humorist og satiriker. Mange av de tekststedene som trekkes frem nedenfor, kunne kanskje like gjerne leses som at Holberg deltok i 1700-tallets polemiske latterliggjøring og demonisering av feminine menn,

13 Riktig nok innrømmer allerede C.W. Smith (1858, s. 97) «at det virkelig var [Holbergs] alvorlige Meening» at kvinner skulle ha tilgang til offentlige embeter, men Smith deler ikke denne radikale idé.

at han selv var subjekt og ikke objekt for «den sodomittiske mistanke» som datidens kultur kastet på menn som ikke oppfylte stereotype maskulinitetsidealer. Holberg skrev sitt selv inn i denne uthengte rollen. Han både latterliggjorde og identifiserte seg med den feminine, eller umandige, mann. Også den latterliggjørende fremstillingen av en manns mulige seksuelle interesse for andre menn fungerer som en artikulasjon av noe unevnelig. Rammen er tross alt tabu, sensur og dødsstraff. Alternativet til satire ville vært taushet.

Disse analysene av Holbergs tekster forutsetter en litterær strategi der det undertrykte og fortiede vender tilbake på ulike måter som åpner for tvetydighet og dobbeltkommunikasjon. En typisk fremgangsmåte kan være å legge fordømmelse i munnen på en upålitelig person, eller å skrive frem tvetydigheter som bare den innforståtte delen av publikum oppfatter. Gjennom vridning og halvåpen gjenbruk av kulturelle koder fremstår Holberg som en åpen, demonstrativ gåte – en kulturoverskridende sfinks, boblende av kjønn. Det er nødvendig å tenke diskursivt om hva som foregår i Holbergs tekst. Han bearbeider språket, forhandler møtet mellom antikken og den moderne moral, mellom det europeiske og det danske. Det handler om å presse små antydninger inn i språket, utnytte dets tvetydigheter, og påpeke tilstedeværelsen av noe fortrengt og tabuisert. Samtidig handler det om å påpeke en praksis, både historisk og samtidig, la dens eksistens skinne og skurre i sprekkene i det som ellers også er et moralistisk prosjekt – et prosjekt som på mange andre måter samtidig støtter opp om den monolittiske protestantiske meningsdannelsen i den lille dansk-norske absolutistiske staten der Holberg gjorde sin karriere.

Metoden må derfor være nærlesing og fortolkning. Fortolkning vil alltid kunne diskuteres og problematiseres. Noen vil nok mene at jeg trekker vel mye ut av tekstene, og det er riktig. En nærlesning bør gå helt ut til grensen for tekstens mulighetsrom. Det er nødvendig for å få frem det som i utgangspunktet er skjult. Fortolkning er legitimt, så lenge tekstgrunnlaget er klart definert og åpent for diskusjon og alternative tolkninger. På den andre siden er det etter min mening også lett å vise hvordan tidligere fortolkere mange steder rett og slett feilleser, eller trekker teksten i motsatt retning – leser inn en heteronormativ moralisering der denne ikke foreligger, og leser Holberg åpenbart stikk i strid med innholdet i teksten. Der det er naturlig, vil jeg trekke frem eksempler på slike feillesninger. Dette er ikke for å henge ut tidligere Holbergforskere, men for å demonstrere at selv den grundigste lesning lett kan overse det som ligger utenfor leserens innebygde og tidsavhengige normsystem.

Dagens kjønnsforståelse har begreper og distinksjoner som er egnet til å fange opp en viktig side ved dette unike forfatterskapet på en måte den mellomliggende periodes (1800- og 1900-tallet) tilstivnede heteronormativitet ikke hadde mulighet til. Samtidig reflekterer moderne kjønnsforskning en helt annen kulturtilstand enn den man finner på begynnelsen av europeisk 1700-tall. Anakronismer vil være uunngåelige. På den annen side henger historien sammen i en del biologiske konstanter, kulturelle kontinuiteter og tilbakevendende paralleller, og det er ikke urimelig om vår tids kjønnsdiskusjon gjenspeiler og reproduserer problemstillinger fra den tidlige opplysningsperioden Holberg levde i. Det fruktbare møtet mellom moderne perspektiver og eldre kanonisk litteratur er likevel alltid et godt argument for relevansen til dem begge.

Disposisjon

Kjønnstematikken dukker opp mange steder i Holbergs forfatterskap. Dette er ikke en uttømmende analyse, men noen nedslag der kjønn, identitet og seksualitet settes i spill på en særlig tydelig måte i forfatterskapet. De fleste eksemplene er fra 1720-tallet, men Holberg slipper aldri helt dette motivet; lesningene vil bevege seg mellom ulike Holberg-tekster, litt på kryss og tvers i forfatterskapet. Der tematikk eller interne referanser dukker opp, vil analysen bryte forfatterskapets kronologi. Jeg begynner med tekstene Holberg skrev under aliaset Hans Mikkelsen.[14]

Først tar jeg opp *Metamorphosis* (1726), Holbergs kanskje mest misforståtte verk og en nøkkeltekst i hans kjønnede selvfremstilling. Teksten består av to deler eller «bøker». Hovedtesen her er at i bok I av *Metamorphosis* skildrer Holberg den «sodomittiske mistanke» rettet mot intime vennskap mellom menn og intrigene slik mistanke kan skape. Det vises til at nettopp en slik mistanke var et tidstypisk kulturelt trekk i Europa på Holbergs tid, og at han var et typisk, og kanskje naturlig, objekt for et slikt mistenksomt blikk. Holbergs tekst utpensler satirisk ryktespredningen og intrigemakeriet i en slik prosess.

14 Holberg bruker ulike former, «Michelsen» og «Mickelsen». Jeg forenkler konsekvent til «Mikkelsen».

I bok II gjør han en dristig vending, da han gir et subjektivt og inderlig uttrykk for det tabuiserte begjæret i ulike former for «selsom Elskov» og hvordan en slik erfaring fremstår som både himmel og helvete. Dette, spekulerer jeg i, kan ha en biografisk bakgrunn og ses som ledd i en offentlig, om enn indirekte, fremlegging av et ekstraordinært selv – et balansert forsvar der kroppslige og mentale særegenheter artikuleres litterært, der alt innrømmes nesten inntil den forbudte sodomittiske overskridelse.

Etter utleggingen av nøkkelteksten *Metamorphosis* går jeg tilbake i forfatterskapet til komedien *Jean de France* (1722), som er det tydeligste eksemplet blant komediene på Holbergs kjønnede selvfremstilling. I forlengelsen av *Jean de France* påpekes mer spredte skeive øyeblikk i enkelte senere komedier, før Holberg endelig nok en gang gjør kjønnsoverskridelse til et hovedmotiv i sin kanskje siste komedie, *Den forvandlede Brudgom* (1753).[15] I sammenheng med komediene utdypes og kontekstualiseres noen tidstypiske maskulinitetsmotiver som Holberg sjonglerer med, slik som utenlandsreisen, forholdet mellom herren og hans tjener, mannlig sengedeling, det mannlige kyss, kårder og duellering.

Den siste sentrale teksten fra 1720-tallet er *Første levnetsbrev* (1728), der Holberg åpner opp for sin «myke» kroppslighet, sin sykelighet og sin melankoli. Samtidig bryter han demonstrativt med de maskulinitetsidealer som ble dominerende gjennom 1700-tallet. Levnetsbrevet inneholder en rekke påfallende homososiale scener. I sammenheng med levnetsbrevet, som først ble publisert på latin, er det naturlig å diskutere hva som ligger i Holbergs allusjoner til den antikke forfatteren Petronius og verket *Satyricon*. I forlengelsen av levnetsbrevet diskuteres de mest utførlige portrettene fra en som kjente ham personlig, Johann Scheibes posthume Holberg-biografi fra 1764. Deretter gjør jeg et par nedslag i andre tekster der Holberg tangerer antikkens seksualitet, blant annet *Heltehistorier* (1739). Denne diskusjonen trekker inn henvisninger til *Epistler* (1748–54). Essayene diskuteres ikke som et samlet korpus, men hentes frem her og der i relevante sammenhenger. Det er jo i disse essayene vi allerede har sett at Holberg formulerer seg så eksplisitt som mulig i den posthume epistel 477, den fjerde delen av hans selvbiografiske skrifter.

15 Det råder en viss usikkerhet om rekkefølgen på Holbergs komedier. I epistel 447 nevner han *Den forvandlede Brudgom* som det sjette av de siste seks stykkene. Senere skriver han imidlertid at Plutus er «den sidste af dem, som jeg har skrevet» (Holberg 1748–1754 Bd. V, s. 129).

Selv lesere som måtte være positivt innstilt til analysen og dens formål, vil kanskje noen ganger oppleve at analysen trekker litt for mye i Holbergs tekst, som når jeg mot slutten kommer til et motiv i *Niels Klim* (1741) der jeg argumenterer for at Holberg formulerer den sodomittiske synden rett i leserens ansikt, bokstavelig, men dog som et uleselig tegn. Studien avrundes med en kort diskusjon av hvordan resepsjonen på 1700- og tidlig 1800-tall forholdt seg til den grove, plumpe og uanstendige Holberg, og avsluttes med en diskusjon om Holberg-ikonografien, først og fremst de ulike avbildningene av Holberg, der jeg diskuterer spor av kjønning og annerledeshet i de ulike visualiseringene av Holberg fra 1700-tallet.

Noen av lesningene tillater seg å være litt søkte. Enkelte mulige overtramp og overfortolkninger er vanskelig å unngå i en tolkning av noe halvskjult eller kodet i 300 år gamle tekster; Holberg selv balanserer mellom det banale, det eksistensielle, det intellektuelt ytterliggående og det uutsigelige. Tvetydigheter er et vesentlig grep. Det usagte kan være hovedsaken. Humor oppstår ofte i antydningen av noe grovt som forblir uutsagt, noe uhørt og skandaløst som en analyse må peke på, selv om det innebærer å artikulere det banale. Analysen beveger seg på kryss og tvers i forfatterskapet, men en del relevante tekster står ukommentert, og det er helt sikkert mange skeive øyeblikk jeg ikke har oppdaget.

Denne teksten har mange svakheter, og den mest opplagte er nok at den så å si utelukkende er basert på skandinaviske og engelske kilder, samt noen tyske. Det tyske er en selvsagt kontekst for Holberg, han regnes ofte blant tyske forfattere fra perioden, men Tyskland er ikke så relevant i forhold til kjønnsdiskusjonen. Holberg bodde over to år i England. Han kunne engelsk, men hans intellektuelle univers var på mange måter dominert av fransk og latin, i tillegg til det danske. Det er mye fransk og antikk kontekst som ikke kommer med her. Det er først og fremst mine egne filologiske begrensninger som er grunnen til denne vinklingen. Samtidig er franske kilder og påvirkninger generelt grundig dekket i tidligere Holberg-forskning, som jeg har hatt stor nytte av. Den antikke forestillingsverdenen må uansett spille en viktig rolle når man diskuterer Holberg og seksualitet; det er en referanseramme som gjennomsyrer alt Holberg tenker om dette. Antikkens kjønn og erotikk er et alternativ, og ofte et sjokkerende alternativ, til dansk 1700-tall. På dette punktet må analysen halte seg frem etter beste evne. Holberg iscenesatte flere steder hvordan dansk borgerlig moralisme møtte antikkens utskeielser

der den forventet klassisk renhet. Holberg skrev også enkelte tekster på latin der han nok tillot seg mer enn i de danske tekstene. De fleste latintekstene er oversatt flere ganger, og jeg støtter meg på oversettelser av Olsvig, Kragelund, Zeeberg og Thomsen, men oversettelse innebærer også normering, og jeg tillater meg enkelte steder å fuske litt i faget ved å benytte min glemte gymnaslatin i kombinasjon med ordbøker og oversettelsesprogrammer for å fokusere på enkelte ord og vendinger. Det får stå sin prøve. Den franske konteksten rundt Holberg er stort sett urørt. Ikke minst Jansen har tidligere gjort grundig rede for Holbergs franske kilder, om enn ikke ut fra denne tematikken, som denne nestoren i Holberg-forskningen var lite villig til å ta i.

1700-tallsforskningens generelle begeistring for den rike franske opplysning har gitt et noe ensidig bilde av Holberg, som også beveget seg i det tyske, nederlandske og engelske. Til og med i det italienske. Ikke minst når det gjelder kjønn og selvforståelse, kan det være grunn til å legge stor vekt på den engelske impulsen. Dette vil det bli argumentert for underveis, og det vil bli brukt mye plass på å etablere den engelske dramakonteksten for den frankofile, feminine «fop» eller «petit maitre», en kulturell type fra tiden rundt 1700 som står sentralt i analysen av Holbergs selvfremstilling. De siste 30 årene er det gjort svært mye engelskspråklig forskning på denne stereotypien av en umandig mann. Underveis i arbeidet har jeg vært tilbøyelig til å mistenke at enkelte holbergianere har holdt det engelske utenfor nettopp fordi man her finner en dristig og overskridende kjønnsdiskurs. Betydningen av det engelske er et gammelt stridsspørsmål i Holberg-forskningen; norske forskere har hatt en tendens til å vektlegge dette mer enn danske. Dette bidraget forsterker den tradisjonen.

Holberg ville ikke vært den geniale forfatteren han var om han ikke selv hadde kommentert og kritisert den lesningen som her skal følge 341 år etter hans fødsel. Et eksempel på slik forutseenhet er epistel 207, der han ironiserer over spissfindige kritikere som tolker frem «de største Ugudeligheder, de obscœneste Tanker og de bitterste Satires» i gamle moralske klassikere (Holberg 1750, s. 104). Han er inne på noe – særlig obskøne tanker vil bli tolket frem i det følgende. Epistel 207 var delvis et forsvar mot anklagen om at Holbergs satirer var personrettede. Epistelen er ironisk og også selv flertydig. Holberg opererer nemlig ofte i et tekstlig rom der gjenklangen i ugudelighet, obskønitet og personlig bitterhet er viktig for teksten. Men i den oppfølgende epistel 208, som foregir å på en ikke-ironisk måte forklare det ironiske i 207,

kommer han med en formulering som kunne vært en direkte og rammende kritikk av foreliggende studie:

> Mine Skiemte-Digte, mine Skue-Spill, Peder Paarses Historie, Niels Klims Rejse, have sat mange daarlige Mennesker udi Bevægelse. Een bilder sig ind at have Hoved-Nøglen i sin Lomme, hvorved han kand legge skiulte Ting for Dagen, og commenterer over Sager, som intet Sted have uden i hans egen Hierne. (Holberg 1750, s. 110f)

Nei, Holbergs tekstbevegelser får man aldri helt grep om, de fanger fortolkeren inn, og plutselig er det deg selv du analyserer. Likevel rommer hans dobbeltironiske avvisning av «skjulte ting» i tekstene også en påpekning av at tekstene nettopp oppfordrer til fortolkning og selverkjennelse. At det er skjulte meninger og antydninger av ulik art i tekstene, er det uansett ikke tvil om. Selv vennen Scheibe påpeker at mange av Holbergs satirer faktisk inneholdt målrettede spark til personer i samtiden, hvor mye forfatteren selv enn benektet det. Det er heller ingen tvil om at han også spiller på seksualiserte tvetydigheter – og ikke bare i epigrammene, der dette er et forventet sjangertrekk, men også i komediene og ellers. Epistelen er slik et karakteristisk holbergsk maskespill der han både peker på og benekter skjulte meninger og tvetydigheter i sine tekster. Holberg vet at tekster blir tolket, og at lesere ser etter dobbelte, og ikke minst skandaløse, betydningslag. Og han benytter seg av det; han inviterer til fortolkninger. Den fortolkende, medtenkende og sjokkerte leser er allerede skrevet inn i forfatterskapet. Det er bare å tre inn i rollen.

Sejersted, J. M. (2025). *Nonkonformisten: Ludvig Holbergs skeive selvfremstilling*.
Fagbokforlaget. DOI: https://doi.org/10.55669/oa6308

1

Metamorphosis (1726)

Denne diskusjonen av kjønn og seksualitet i Holbergs forfatterskap skal ta utgangspunkt i ett av hans minst leste og kommenterte verker, den forunderlige teksten *Metamorphosis* fra 1726, utgitt da Holberg var 42 år gammel. Han hadde nettopp kommet hjem fra en utenlandsreise, tidligere enn planlagt, etter at en venn advarte ham om at fiender i København spant intriger mot ham i hans fravær. Teksten, som Holberg publiserte så raskt som mulig etter hjemkomsten, handler nettopp om bakvaskelser og intriger. Den må forstås som et forsvarsskrift. Men hvordan? Forsvar mot hva?

Metamorphosis er ikke lett tilgjengelig. Over drøyt 2300 parodiske verselinjer, hovedsakelig aleksandrinere med fotnoter, skildres en pastoral naturtilstand der antikke guder, hyrdefigurer og dyr vandrer rundt i en idyllisk natur. I denne idyllen utvikler det seg raskt en forferdelig konflikt, der guder, hyrder og trær blir involvert i en lang rekke tragiske hendelser. Etter hvert forvandles mange av de impliserte til mennesker, nærmere bestemt til representanter for ulike yrkesgrupper i 1700-tallssamfunnet. Her ligger det åpenlyst samfunnssatiriske i teksten.

Metamorphosis står i et parodisk forhold til Ovids *Metamorfoser*, som var blant Holbergs favoritter fra antikkens litteratur. Holbergs *Metamorphosis* har en rekke parallellmotiver til Ovids tekst, flere av disse skal vi komme tilbake til etter hvert. Senere i livet, da han utga tredje bind av sine epistler i 1750, sammenlignet Holberg i epistel 201 de romerske poetene Vergil og Ovid. Dette var et typisk tema i datidens kulturdebatt, og den generelle tendens var å fremheve

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

Vergil på bekostning av Ovid. Holbergs ærend var da tvert imot å rose Ovid, som etter hans mening fikk for lite anerkjennelse i samtiden.[16] Om man leser gjennom begge forfatterskapene, vil særlig ett tekststed demonstrere styrken i Ovids lyriske klarhet og enkelhet, ifølge Holberg:

> Hvo som synes, at jeg i disse Domme gaaer for vidt, ham vil jeg bede at læse begge Poëters Skrifter uden Commentarier; og hvis han anfører de prægtigste Beskrivelser, som findes hos den Mantuanske Poët [Vergil], da vil jeg bede ham at conferere dem med Ovidii Fabler om Narcisso og Echo, om Ceycis Skibbrud, &c. item med hans Beskrivelse over Rygtet, over Avind, over Hunger, over Pest, &c. Jeg vil bede ham at igiennemlæse alle Virgilii Skrifter, for at see, om han finder ziirligere Vers end disse:
>
> Flammas moveòqve feroqve. [jeg fremkaller flammer og jeg brenner]
>
> Som findes udi Narcissi Klagemaal. … (Holberg 1748–1754 Bd. III, s. 81)[17]

Ovids versjon av Narcissusmyten, og særlig en spesifikk linje, var altså det ypperste Holberg kunne komme på av latinpoesi. «Flammas moveoqve feroqve», jeg fremkaller flammer og jeg brenner. Holberg var nå blitt 66 år, velstående og anerkjent, en berømt forfatter, en københavnsk severdighet. Han nevner ikke nå, i 1750, at han selv, 25 år tidligere, hadde gjendiktet dette berømte tekststedet, «Narcissus' klage», som en del av *Metamorphosis*. Men stemningen fra 1726 er der fremdeles, denne linjen lever i ham like friskt; etter et kvart århundre er den fremdeles det vakreste, det mest intense han kan sitere fra hele antikkens skattkammer. Men hva handler linjen om? Hvilke flammer er det som antennes? Hvilken ild er det som brenner i ham? Vi skal etter hvert vende tilbake til gjendiktningen av Narcissus' klage, men først må vi ta en lang omvei gjennom den relevante konteksten.

---

16 Ifølge Louise Vinge (1967) og Brown (2002) var det en tendens til økende kritikk av Ovid i Holbergs samtid og en tilsvarende beundring for Vergil.

17 Jf. også epigram IV.101 som et annet eksempel på denne tidstypiske sammenlikningen av Vergil og Ovid.

Holbergs Ovid-parodi *Metamorphosis* fra 1726 er skrevet av «Hans Mikkelsen», forfatterpseudonymet til Holberg i den tidlige, satiriske fasen av forfatterskapet. Mikkelsen, den fiktive bryggerpoeten fra Callundborg, er en begavet og ambisiøs rimsmed, men folkelig halvdannet med de mest tilfeldige lærdomsbrokker. Han er en kjærlig-ironisk tegnet representant for et kulturelt ambisiøst borgerskap i fremvekst – velmenende, men moralsk og estetisk forvirret. Den dannelseshungrige borgeren «Hans Mikkelsen» har vært et effektivt vern, en treffende og tidstypisk maske mellom satirikeren Holberg og hans publikum. Mikkelsen hadde første gang møtt sine lesere med den litterære suksessen *Peder Paars* (1719), i begynnelsen sannsynligvis som et fungerende pseudonym Holberg en tid kunne gjemme seg bak. Men nå, med *Metamorphosis*, er det siste gang Holberg benytter dette pseudonymet, og offentligheten vet godt hvem som står bak. Også et annet pseudonym dukker her opp for siste gang, den lærde og lett pedantiske «Just Justesen», forfatterens litteraturkritiske alter ego som bidrar med en av sine lærde, lett snusfornuftige kommentarer. Med stort alvor omtaler han verket som «heroisk poema»; det er enda ett av de satiriske og parodiske lagene i verket.

Om man ser Holberg fra det synspunktet at forfatterskapets energikilde, dets motor, er et tabuisert driftsliv, trer *Metamorphosis* frem som en nøkkeltekst. Under all den absurde og tidvis banale satiren i *Metamorphosis* ligger et dristig alvor som springer ut av Ovids skildringer av kjærlighet, intriger og, særlig, umulig begjær. Teksten tar også på en uventet måte opp den naturrettslige problemstillingen i Holbergs forfatterskap: Hva er naturlig? Men motsatt og personlig; hva er unaturlig – «contra naturam»? *Metamorphosis* blir en vesentlig del av den reflekterende litterære selvfremstillingen Holberg bedriver i sitt forfatterskap generelt, og særlig på 1720-tallet, og som for ham er en kamp for karriere og fremtid – en presentasjon av seg selv som nonkonformist i Københavns lille, oversiktlige offentlighet. *Metamorphosis* knytter an til det filosofiske grunntemaet i forfatterskapet og utgjør samtidig et kritisk og modig høydepunkt i hans livslange balansegang mellom konformitet og særegenhet.

Holbergs forelegg, Ovids *Metamorphoses*, eller på norsk *Metamorfoser*, ble skrevet i Roma rundt år 0 og er i seg selv preget av humoristiske og burleske innslag med fokus på erotikk og maktkamp, der guder, halvguder og mennesker er involvert i endeløse intriger formidlet i ulike fortellerlag. *Metamorfoser* var blant de av antikkens tekster som var mest kjent og alludert til i europeisk diktning fra middelalderen og gjennom renessansen (jf. Brown 2002). En

grunn til dette er at Ovids tekst er en helt sentral kilde til antikk mytologi. Mange mytologiske motiver blir utdypet eller får sin særegne ovidianske vri i dette verket – noe som ikke minst gjelder fortellingen om Narcissus, som vil bli sentral her. Sarah Brown beskriver hvordan det fra middelalderen ikke minst var en tradisjon for å sette Ovids første bok, skapelsesberetningen, i sammenheng med kristendommen og skapelsen i Bibelen. Samtidig var den grunnleggende ideen om endring og forvandling poetisk fruktbar enten man direkte alluderte til Ovid eller bare holdt fast ved ideen om tilværelsen som flytende og foranderlig. Ovid står for et verdensbilde som tiltaler enkelte kunstnere, ikke bare var han et stilistisk forbilde for poetisk eleganse, men:

> Shakespeare saw further, finding in Ovid something more than a consummately witty and elegnat *praeceptor amoris*. The Metamorphoses portrays an unstable world where categories are fluid and shifting, all tings are subject to flux and the fates of individuals lie in the power of forces whose dictates appear arbitrary and absurd. (Brown 2002, s. 58)

Individets skjebne i en ustabil Verden av flytende og skiftende kategorier; denne grunntematikken gjenfinnes ikke bare i Holbergs Metamorphosis, men kan sies å være en grunntematikk i hele hans forfatterskap. På Holbergs tid var det likevel ikke opplagt at man skulle velge seg Ovid som forbilde blant antikkens forfattere. Tvert imot ble det gjennom 1700-tallets litterære klassisisme vanlig å sette Vergil over Ovid, altså det motsatte av hva Holberg insisterer på (jf Brown 2002, s.123f.) Vergil var ikke bare forfatter til *Æneiden*, men også til *Bucolica* og *Georgica*, vesentlige forbilder for 1700-tallets hyrdediktning. Når Holberg setter Ovid høyest, kan det selvsagt henge sammen med at den pastorale naive sjangeren overhodet ikke passer hans satiriske gemytt, men han viser også, kanskje litt overraskende, til poetiske kvaliteter hos Ovid. Han viser, som vi har sett, spesifikt til Narcissus' klage, en patosfylt, inderlig passasje. Holberg velger ikke Vergils ordnete, pastorale univers, han velger seg Ovids flytende litterære myteverden der begjær går i alle retninger, identiteter sjelden er hva de synes og irrasjonalitet og overraskelser dominerer tilværelsen. Denne preferansen er kanskje overraskende i forhold til det tradisjonelle bildet av Holberg, men det er helt i tråd med den Holberg som tegnes i denne studien.

Holbergs erklæringer for Ovid finnes ikke i *Metamorphosis*. Der er det jo ikke Holberg selv, men Hans Mikkelsen og Just Justesen som fører ordet. Det er samtidig et alvor og et gjennomgående satirisk-ironisk nivå i Holbergs forhold til Ovid. Denne tvetydigheten gjenspeiles i at *Metamorphosis* forholder seg til *Metamorfoser* på ulike måter; lange partier er jo frie, parodiske sekvenser med svakt eller indirekte forhold til Ovids tekst. Det er parodi i fri stil. Enkelte andre sekvenser er svært tett på, nærmest direkte oversettelser av Ovid. Dette gjelder særlig de tre nøkkelpassasjene Famas hus, Byblis' begjær og Narcissus' klage. Også hos Ovid er det gjennomgående en nærmest ironisk distanse til de dramatiske hendelsene, men iblant finner man mer sentimentale, innlevde partier. Som i tilfellet Orfeus, kan disse være tillagt dramatiserte fortellerstemmer; handlingens karakterer forteller hverandre om ulike skjebner og viser da mer innlevelse enn tekstens overordnete fortellerstemme. Dette skjer også hos Holberg, der den overordnete fortelleren er Mikkelsen, mens ulike dramatiserte tekstjeg unntaksvis får ordet, som Narcissus.

I den lange rekken av kanoniske engelske ovidianere Brown trekker frem, Geoffrey Chaucer (1343–1400), Edmund Spenser (1552–1599), William Shakespeare (1564–1616), Andrew Marwell (1621–1678) og John Milton (1608–1674), er det ulike måter å la seg inspirere av Ovids *Metamorfoser*, men ingen likner den parodiske rammen Holberg setter sin Ovid-referanse inn i. Brown nevner imidlertid at også satirikeren Jonathan Swift har et ovidiansk dikt, «Baucis and Philemon. Imitated, From the Eigth Book of Ovid» fra 1706. Dette minner heller ikke om Holbergs tekst, men det har det elementet at en fattig bonde mirakuløst forvandles til geistlig, hvilket tilsynelatende foregriper Holbergs samfunnssatiriske idé om at dyr forvandles til ulike stender. Mot slutten av Swifts dikt blir presten og hans kone imidlertid mer typisk ovidiansk forvandlet til trær, hvilket ikke finner sted hos Holberg. Det er uansett en mulig inspirasjon fra Swift her, slik man senere ser i *Niels Klim*. Men Ovid var en så utbredt referanse at Holberg kan ha fått inspirasjon fra mange andre, mindre kjente kilder. Holbergs *Metamorphosis* er på flere måter dypt personlig, særpreget og grunnleggende ulik den ovidianske tradisjonen Brown avdekker, men Ovids idé om transformasjon av kropp og vesen har tiltalt Holbergs fantasi. Forvandling og identitetsbytte, det flyktige i personligheten, det flytende og skiftende i tilværelsen, er nettopp noe for ham. Han identifiserer seg med dette. I *Første levnetsbrev* skriver han en slik ovidiansk metamorfose inn i sin barndom, da han endret karrierevei fra offiser til akademiker:

> Den gængse titel til dem, der er lidt højere på strå end den menige soldat, og som kommanderer en deling på ti soldater, er korporaler, og i deres rang blev jeg optaget på det vilkår, at jeg skulle lade mig oplære i krigsvæsenet. Men lad nu dette være sagt under tavsheds løfte! At blive omskabt fra delingsfører til professor i filosofien og lavet om fra krudtkarl til kridtkarl, det er jo en så besynderlig metamorfose, at den næsten er som taget ud af Ovid. (Holberg 1728, s. 5, overs. Thomsen)

Dette selvbiografiske levnetsbrevet kom ut i 1728, to år etter Ovid-pastisjen *Metamorphosis* og antyder Ovid-tekstens relevans for hans eget liv; her skildres det første av flere eksempler på manglende evne til å oppfylle maskulinitetens forventninger. *Metamorphosis* var skrevet på dansk som del av hans satiriske diktning, mens *Første levnetsbrev* ble utgitt på latin for et lærd, europeisk publikum. De er svært ulike både i form og motiv. Likevel finnes det en nær, om ikke åpenbar, sammenheng mellom tekstene som selvfremstilling og begjærsskildring i kjølvannet av hans siste utenlandsreise. (jf. Olsvig 1895, s. 55) En annen tekst som kronologisk og tematisk står nær *Metamorphosis*, er skuespillet *De Usynlige*, skrevet i 1727, men først oppført i 1750. Dette dramaet er en symbolsk fremstilling av det utsatte begjær, der det ene tilslørte begjærsobjektet, som påvist av Pettersen (2025), viser seg å ha en umiskjennelig queer kvalitet (jf. kapittel 3). Også andre har påpekt at 1720-tallet er en periode der kjønn og begjær står i fokus for Holberg. Billeskov Jansen diskuterer om ikke også Holbergs elskovsepigrammer ble skrevet i denne erotisk ladede perioden i forfatterskapet. (Jansen 1939 I, s. 185f)

Som Ovids verk handler også Holbergs *Metamorphosis* om begjær, kjærlighet og intriger som munner ut i forvandlinger. Diktets jeg-stemme, som altså må leses som den fiktive bryggerpoeten Mikkelsen, åpner med å slå fast at han nå vil gå fra satire til kjærlighetsdiktning – eller rettere, «Elskov», altså erotikk:

> Jeg som mod Mennesker og Verdens onde Sæder
> Udtømmet har min Geist, om Dyr og Planter Qvæder,
> Min Luth omstemmed er, gir sød og liflig Klang,
> Jeg skurred, hvined før, nu qvæder Elskovs Sang. (linje 1–4)

Men Mikkelsens elskovssanger forblir satiriske og flertydige. Det samfunnssatiriske er ikke forlatt, men springer ut av elskovsintriger. Der Ovid lot mennesker forvandles til dyr og planter, vil Mikkelsen skrive om omvendelser i motsatt retning: «Om Besters Dannelse til store Mennesker». En parodisk-komisk invertering er utgangspunktet; det dreier seg ikke om en gjendiktning, men en form for Ovid-parodi og samtidig samfunnssatire. Samtidig innebærer denne omvendte forvandlingen til menneske et nytt perspektiv; det er menneskene rundt oss, slik de fremtrer i sine tilsynelatende velordnede samfunnsroller som skreddere, offiserer, lakeier og lignende, som dekker over dette ukontrollerbare driftslivet og de voldsomme indre erfaringene som diktet skildrer. Det forteller oss at forut for den sosiale normaliteten ligger erfaringer og begjær langt utenfor det vi ser av hverandres sosiale fremtoning.

Det har vært hevdet at også dette diktet inneholder en rekke personsatiriske hentydninger til Holbergs samtidige, men slike referanser til historiske personer har vist seg vanskelige å spore. Holberg selv bemerker i sitt *Første levnetsbrev* at de som lette etter det satiriske i *Metamorphosis*, ble skuffet. Dette har blitt oppfattet som en tannløs satire over samtidens samfunn. Mikkelsens forord avsluttes imidlertid med en påpekning av det universelle i det han tar opp: «Thi de Ting, som skiemtes med, ere udi alle Lande, og have været udi alle Seculis» («Fortale»). Denne bemerkningen om noe tidløst og allmennmenneskelig peker forbi Ovid-parodien og samfunnsskildringen, og i retning av den tematikken som skal vektlegges i det følgende: det ukontrollerbare begjæret og konfliktene det avføder.

Generelt har *Metamorphosis* fått lite ros av ettertiden. Den danske forskeren Niels Grotum Sørensen skriver i innledningen til verket på *Ludvig Holbergs skrifter* at

> Det var ikke kun hans samtid, der gav Holbergs Metamorphosis en blandet modtagelse. Siden sin udgivelse har digtet måttet lægge ryg til megen kritik, når det da ikke blot er blevet ignoreret – den seneste længere behandling af digtet, i Erik A. Nielsens *Holbergs komik*, stemplede det slet og ret som et «makværk» (2007: 334). Selvom denne kritik måske ikke er helt ubegrundet, er den på den anden side heller ikke et udtømmende billede af Holbergs værk. (Sørensen 2015, uten sidetall)

Sørensens forsvar for *Metamorphosis* må kalles halvhjertet, og innledningen gjør heller ikke noe stort forsøk på å spore drivkraften og energien i Holbergs tekst. Faktisk kommer den siterte E.A. Nielsen, han som karakteriserte verket som «makværk», nærmere tekstens kjerne – men mer om det senere. For å se hva som driver den gjennomgående intrigen i verket, må man se forbi et kaos av utenomsnakk og påklistrede forvandlinger. Det er denne effektive litterære røykleggingen som har gitt opphav til de mange estetiske nedvurderingene verket har vært utsatt for. Som helhet er verket preget av en påtrengende uleselighet; det konstruerer et betongdekke over en løpsk radioaktiv kjerne, en kjerne som egentlig er tydelig og slående.

Metamorphosis er delt opp i «Første Bog» og «Anden Bog». Første Bog munner ut i en mytologisk forklaring på den sjelelige egenskapen «vægelsind», eller inconstantia. Vægelsindets mytologi bygges opp gjennom en finurlig intrige. Kort fortalt starter intrigen i maskulin homososialitet og intimitet. Denne idylliske intimiteten møter en mistanke om «ubluferdighet», her forstått som det datiden kalte «sodomi». Mistanken fører i teksten til en rekke voldelige og begjærsdrevne hendelser. Vegelsinnet er i denne mytologiske parodien fremstilt som en blanding av det mannlige og det kvinnelige, en egenskap som preger kvinner og visse menn. I annen bok undersøkes begjæret og seksualiteten i overraskende detalj.

Kjernen i *Metamorphosis*

Etter en innledende og villedende utlegging om den mytologiske tid da dyrene kunne tale, kommer Mikkelsen med en beretning «Om Drys, hans Kierlighed og Forvandling».[18] «Drys» er et tre, en hann-eik, som står ved siden av hunneiken Nive i en uskyldig naturtilstand.

> Men Drys og Nive dog var Skovens Zir og Hæder,

18 De tematiske titlene ble satt inn i andreutgaven av *Metamorphosis* og finnes i den svenske utgaven fra 1744 og den tyske fra 1746 (som dessuten har enkelte kobberstikk).

De stod blant andre Trær som Taarn i høye Stæder,
Som Hovet Diamant indslutted i en Ring
Blant andre Stene, som er fæstede omkring. (linje 145–149)

Denne heteronormative harmonien, som beundres av alle, blir forstyrret når hyrden Sylvanus utvikler et særlig forhold til Drys. Han kommer til treet med sitt uforløste begjær, som er vekket, men ikke tilfredsstilt, av hyrdinnene i løpet av dagen. I tussmørket ved treet kjøler Sylvanus seg ned i skyggen av Drys.

Sylvanus havde Drys blant alle Trær udkaared;
Naar af en yndig Møe og Nymphe Han var saared,
I Tusmørk, Dagbrek sit af Elskov sydend Blod
Han ofte kølede ved samme Træes Rod. (l. 149–153)

Begjæret koker, men den opphissede hyrden kjøler seg ned i treets skygge. Er det virkelig noe provoserende i dette? Det er nettopp denne scenen som setter intrigen i gang. Kvinnene i historien oppfatter noe uanstendig i samværet mellom Sylvanus og Drys, og reagerer med sjalusi, aggresjon og intriger.

Holberg utvikler hyrdemotivet slik at det, i hodet til plantenes gudinne Flora, blir et bilde på uanstendig maskulin intimitet. Tekstens forteller, som må leses som den kallundske bryggerpoeten Mikkelsen, forklarer riktignok for sine lesere at mistanken om usømmelighet var en misforståelse. Likevel blir effekten av denne fortellerkommentaren snarere at muligheten for noe usedelig ekspliseres:

Da saadant kundbart blev for Planternes Gudinde,[Flora]
Hun pøndsede paa Hevn, paa Svig mod Drys at spinde
Skiønt Træet ene var uskyldigt Instrument,
Skov-Guden havde kun til Skiul og Skygge tient.

«Uskyldigt instrument»? «Kun til skjul og skygge tjent» – intet annet, altså. Men hva annet enn skjul og skygge skulle det egentlig være snakk om at Drys kunne tilby? Hva mer skulle det være instrument for? Hva er det som opphisser Flora? Hvorfor vil hun for enhver pris hevne seg? Er ikke iscenesettelsen av en slik eventuell mistanke i overkant søkt?

For de av Holbergs lesere som kjente sin Ovid, ville dette ikke fremstå som så søkt. Hos Ovid kan trær være vakre ungdommer som er forvandlet, slik den unge mannen Attis ble forvandlet til et furutre, eller sypressen, som også var et slikt guttetre. Begge disse opptrer i bok 10 hos Ovid, der en rekke trær samler seg rundt den sørgende Orfeus. Ovid forteller at i tre år, etter at han hadde mistet sin Evrydike, overførte Orfeus sin kjærlighet utelukkende til gutter, som den første av trakierne til å dyrke denne typen seksualitet.[19] Blant trærne fremførte han homoerotiske sanger, blant annet fortellingen om Jupiter som forførte gutten Ganymedes. Innenfor et ovidiansk univers kunne Holbergs Flora altså tross alt ha hatt en skjellig grunn til mistanke. Floras reaksjon speiler de rasende trakiske mænadene, kvinnene som drepte Orfeus på grunn av hans erotiske kjærlighet til unge menn. Slik kommuniserer Holberg på to nivåer: Den latindannede eliten vil i hyrden Sylvanus ved det mannlige treet Drys se en allusjon til Ovids Orfeus, mens den intetanende borgerlige leseren uten Ovid i bakhodet kan trekke på skuldrene av slike absurditeter som Sylvanus og Drys. Heller ikke historiens fortellerjeg, den kulturelt søkende og undrende Mikkelsen, kan altså se noen urimelighet i dette. Hans naivitet springer ut av hans mangelfulle dannelse, og fortellerjeget speiler slik den intetanende delen av leserkretsen.

Det vi her står overfor, i denne kronglete lille tekstbiten dypt inne i Holbergs mest uleselige tekst, er noe tidstypisk – noe i datidens kultur som preget Holbergs liv og forfatterskap på en grunnleggende måte. Det er den sodomittiske mistanken rettet mot det intime mannlige vennskapet. Mistanken er i dette tilfellet kanskje urimelig, forstår vi av Mikkelsen – treet var jo bare «uskyldigt instrument». Samtidig vil enkelte lesere ane at Flora kan ha hatt et poeng. Etter hvert som man leser videre, forsterkes anelsen om at mistanken muligens ikke er helt tatt ut av luften, for i Andre Bog skal vi se at det forbudte begjæret tematiseres og utforskes i dybden. I Første Bog handler det foreløpig

19 Se også Crompton (2003, s. 97) om homoseksualitet hos Ovid og historien om Orfeus. Harley (1986) diskuterer hvordan «the homosexual motif» i Ovids *Metamorphoses* spiller en rolle i 1200-tallsromanen *Roman de la Rose* (*Rosens navn*), mens det undertrykkes i andre Ovid-inspirerte middelaldertekster. Hun viser hvordan denne tematikken også finnes i skildringer av trær: «The metamorphoses of Attis into a pine tree is referred to in the catalog of trees that gather around Orpheus – a catalog immediately preceded by the account of Orpheus's homosexuality» (Harley 1986, s. 332).

imidlertid bare om mistanken, anklagen og all den destruktive forvirringen som følger av dette. Det er et sørgedikt over den moralistiske forfølgelsen og en beskrivelse av panikken som kan oppstå rundt dette tabuet.

Floras strategi for å skille Sylvanus og Drys er å få Cupido til å skyte en pil i Drys, slik at han heller blir forelsket i Nive, det kvinnelige treet. Her blir det klart at Drys og Nive, selv om de har stått ved siden av hverandre, frem til nå ikke har vært et par. De har snarere representert et valg for Sylvanus, og han valgte Drys. Drys har tilhørt Sylvanus, men nå, ved en kvinnelist og et manipulert begjær, blir Drys dødelig forelsket i Nive. I mange linjer skildres så de to eiketrærnes umulige forhold, der vinden stadig bøyer den ene mot den andre, men samtidig bøyes da den andre vekk, som i et vedvarende koketteri der ingen vil ta imot den andre, og begge lever i vekslende håp, skuffelse og mistro. Til slutt dør Drys i emosjonell og seksuell frustrasjon. Skogens «Monark», sannsynligvis Pan – kanskje Sylvanus – iler til hjelp, men kommer for sent. Imidlertid kan han omskape den døde Drys til et levende menneske, som så vandrer ut i verden og blir opphav til en mangfoldig etterslekt av treaktige «Statister, Generaler, Raadsherrer Syndici, Abeder, Cardinaler» – alle disse frustrerte, treaktige besteborgere med deres uforløste begjær og indre frustrasjoner.

Dette satiriske innslaget, karakteristikken av høyere embetsmenn som treaktige, utgjør selve forvandlingsmotivet og den dagsaktuelle satiren i verket. Resepsjonshistorisk har dette fungert som en litterær finte fra Holberg; lesere har oppfattet det som en lite morsom satire med minimalt meningspotensial. Uten vidd, men svært vellykket som agn for den overfladiske leser. Lest som en seksualpsykologisk analyse av besteborgerlighet og begjærsfrustrasjon i dansk 1700-tall, er det imidlertid alt annet enn banalt i en tekst fra 1720-tallet. Tekstens egentlige interesse ligger i den erotiske intrigen, som vikler seg videre ut. Den snedige Flora overbeviser Sylvanus om at det er Pan som har drept Drys som reaksjon på forholdet mellom Drys og Sylvanus, et forhold hun omtaler med det seksualiserte begrepet «ublu Skiul»:

> Og Aarsag foregav til saadan stor Ulykke
> At den[Drys] til ublu Skiul Sylvano havde tient,
> Og derfor store Pan til Vrede havde tænt. (l. 262–265)

«Ublu skjul» – dette er igjen en eksplisitt fremstilling av en amoralsk seksualitet, altså den sodomittiske mistanke, og nå er det selve guden Pan som

skal ha blitt overbevist om en slik syndighet. I diktets intrige er dette Floras løgnhistorie, som hun fremsetter for å fjerne søkelyset fra sin egen involvering; Pan er foreløpig intetanende. Sylvanus aksepterer først denne forklaringen, tilsynelatende uten å bli overrasket over en slik mistanke. Snart kommer imidlertid den rette sammenhengen for en dag, og Sylvanus påkaller hevngudinnen Alecto, som i sin tur egger hyrden Tityrus til å straffe Nive, som drev den fortryllede Drys til vanvidd. Egget av Alecto hugger Tityrus Nive ned i raseri, slik at treet faller over ham, og begge omkommer. Ettersom både Nive og Tityrus var Floras favoritter, blir hun da straffet dobbelt. Det hele ender med at guden Pan i bedrøvelse smelter de to døde legemene sammen til ett levende vesen. Denne skapningen tar kvinneform og blir opphavet til «en selsom Qvinde-Art». Dermed er vi endelig kommet til det første holbergske poenget i denne teksten, nemlig å få frem den kompliserte kjønningen av vegelsinnet:

> Af tvende Døde her udspirede en Qvinde,
> Af hvilken stammer ned en selsom Qvinde-Art
> Som attraaer alting og forkaster alting snart,
> Som i et Øjeblik for ingen Ting kand græde,
> I andet Øjeblik for intet sig kand glæde,
> Som Flod og Ebbe nu sig hæver, nu gaaer ned,
> Og kun bestandig er i Ubestandighed.
> Saa, naar man Qvinder seer, som ingen kand beskrive,
> De da en Samling er af Tityrus og Nive,
> En Sammensmelting af et rasend Menneske
> Samt en kaaldsindig Eeg et kaaldt sagtmodigt Træe. (l. 446–456)

Det kan virke overraskende at denne androgyne sammensmeltningen av hyrden Tityrus og hunn-eiken Nive skulle bli kjønnsbestemt som kvinne. Denne delen av *Metamorphosis* ender da også med å slå fast at ikke bare kvinner, men også menn kan bære dette kvinnelige i seg:

> Dislige Lader man hos Mænd kand ogsaa finde;
> Men de udspirer og af samme selsom Qvinde.
> Hvert Menneske, som har deslige Flygtighed,
> Er Locris Plante, og af hende stiger ned. (I, l.457–460)

Holberg diskuterer her det man i dag ville kalle forholdet mellom biologisk kjønn og kulturelt kjønn. Denne flyktigheten, hos Holberg ofte kalt ubestandighet eller vegelsinn, er den biologisk? Er den kjønnet? Her, i *Metamorphosis*, utstyres denne egenskapen med en humoristisk, men samtidig betydningsfull, kvasimytologi som forklarer den gjennom en kompleks kjønning. I utgangspunktet stammer vegelsinnet fra blandingen av en rasende mann (Tityrus) og en lidende kvinne (Nive), så har den tatt form som kvinne, før den i Holbergs samtid igjen kan gjenfinnes hos enkelte kvinner og menn – ustadige og uforutsigbare mennesker, vekslende mellom raseri og melankoli, mellom glede og sorg – slik Holberg tegner seg selv mot slutten av *Første levnetsbrev*.

Man skal her huske at Holberg på dette tidspunkt hadde publisert to sentrale tekster om «vægelsind». Den ene handler om en mann, antikkens sanger Tigellius i *Skæmtedigte* (1721–22), den andre om en kvinne, Lucretia, hovedpersonen i komedien *Den Vægelsindede* (1723). At denne komedien er en av de svært få der Holberg bruker en kvinnelig hovedperson, kunne i utgangspunktet tolkes som en essensialisering av kvinners psykiske egenskaper. Tigellius, den romerske mannlige sangeren, peker derimot i en annen retning: Denne kvaliteten finnes også hos menn, særlig kunstnere, særlig musikere, særlig sære musikere. Tre år senere bruker Holberg *Metamorphosis* til å presisere at det handler om mulige kryssende sammenhenger mellom biologisk kjønn og sjelelige egenskaper – et hermafrodittisk trekk. Tigellius og Lucretia står side om side, og det finnes en gruppe menn, kanskje særlig kunstnere og musikere som Tigellius, som deler denne egenskapen. Dette er en egenskap som overskrider biologisk kjønn og forventede essensielle egenskaper hos kjønnene, men som på den annen side ikke er helt symmetrisk fordelt. Vegelsinnet er i Holbergs variant primært, men ikke utelukkende, kvinnelig; den vegelsinnete mannen blir en egen kategori der biologisk og kulturelt kjønn krysses. Vegelsinnet er også en vesentlig del av Holbergs egen selvfremstilling mange steder i forfatterskapet, og ikke minst knyttet til den subjektive, spørrende kjernen i hans senere essayistikk. Som Gemzøe (2005, s. 150) påpeker, var Vilhelm Andersen den som satte vegelsinnet i sentrum for Holbergs selvfremstilling. Jansen på sin side slo fast at

> jeg ikke kan godtage Vilh. Andersens Udpegning af Vægelsindet som «Ophavet til Holbergs Komedier» … Vilh. Andersens Teori er for elegant. Vægelsindet er een af de Strenge, Holberg kan spille paa

> i Komedierne, eet Motiv blandt mange, ikke et konstant Element
> i hans Natur og Væremaade (Jansen 1939 I, s. 183).

Jeg slutter meg derimot i dette spørsmålet til den følsomme Holberg-leseren Vilhelm Andersen, men verken han eller Gemzøe påpeker transkjønningen av denne egenskapen, som er til stede mange steder, men aller klarest i *Metamorphosis*' mytologiserende tekstunivers. Kjønningen er kjernen i vegelsinnet hos Holberg.

Mistanke og bevis

Holbergs første betydelige forvandlingsfortelling i *Metamorphosis* handler altså om begjær, kjærlighet, seksualitet og en vold som oppstår som reaksjon på mistanken om ublu omgang mellom to menn. Den endelige forvandlingen er sammensmeltningen mellom det mannlige og kvinnelige, som fører til et personlighetstrekk som går på tvers av kjønnsskillene og særpreger en viss type kvinner og menn: vegelsinn. Det handler om en kvasimytologisk innfallsvinkel på den ikke-maskuline mann, eller mannen med personlighetstrekk som strekker seg over skillet mellom kjønnene, med utspring i en hermafrodittisk sammensmeltning av en kvinne og en mann.

Et trekk *Metamorphosis* deler med Ovids original, er at hendelsene og forvandlingene vikler seg inn i hverandre og henger sammen. Også i den videre intrigen handler det om Floras mistanke om Sylvanus' og Drys' hyrdestund og hennes aggresjon mot den intetanende Sylvanus, som hun ikke kan tilgi for den handlingen hun tolker som syndig. Hun får alle skogens dyr til å spionere på Sylvanus for å avsløre «skiulte Ting».

> Sylvanus, sagde hun, har flettet dette Riis:
> Jeg ham har mistænkt, men her fattes mig Beviis.
> Jeg speidere i Skov, i Lunde maa udstede,
> Som rette Sandhed kand i denne Sag oplede: (I, l. 611–614)

Mistanken, spioneringen, jakten på bevis – dette er motiver som knytter teksten til Holbergs situasjon, eller i hvert fall til hans følelse av at hans fiender konspirerer mot ham under hans utenlandsreise på midten av 1720-tallet. Fortellingen som sådan er fremdeles ulogisk, til dels absurd. Som det bemerkes i den svenske utgaven av verket fra 1744: «Det är något rart med FLORA, at så förbittrad som hon war/ och så utwäg til hämd som hon wiste/ så wille hon dock icke hämnas utan bewis» (Browallius (1744)). Som den i utgangspunktet anonyme svenske oversetteren, senere identifisert som Browallius, merker seg, er det noe påfallende med disse skildringene av spionering for å avsløre Sylvanus. De gir imidlertid mening om man holder fast ved den opprinnelige mistanken om Sylvanus som «sodomitt». Bevisjakten viser til den juridiske rammen rundt den «sodomittiske» forbrytelse.

Overvåkning og jakt på inkriminerende bevis blir et hovedmotiv i det følgende. Er det urimelig å postulere at det er nettopp denne mistanken og overvåkingen som foresvever den unge Holberg, på 1720-tallet en feminin og teaterglad ungkar? Er det urimelig å anta at han selv kan ha opplevd slik mistanke etter sin mystiske Hollandstur med en russisk adelsmann (jf kapittel 3), og under sitt Englands-opphold med Christian Brix, vennen som ble kalt hjem i hui og hast av en bekymret mor? Her kan man altså forestille seg et tilfelle der den mytologiske fortellingens dynamikk (hyrdelivet) blir forstyrret av det bakenforliggende motivet som allegorien hele tiden peker mot: mistanker, intriger og bevisjakt i en juridisk kontekst. Holberg dikter her, som så ofte, i tett sammenheng med sine kroppslige og sosiale erfaringer, slik de etter hvert møter oss i levnetsbrevene og epistlene. Han skriver frem en kjønnet mistanke og en følelse av å være forfulgt, ettersøkt, som passer med hans situasjon i København på 1720-tallet.

Det Flora finner ut i fortellingen, er hvordan Sylvanus har forårsaket Tityrus' og Nives død. Det er reven, Alopex, som gjennom sin listighet får «skiulte Ting» frem i lyset.

> Men Alopex i List de andre overgik,
> Og disse skiulte Ting i Hast for Lysed fik.
> Hvor nogen talede, han spidsed listig Øre
> For Underrettning om de skiulte Ting at høre. (I, l.635–638)

Her var det altså skjulte ting å avsløre. Men da Flora ikke kan ramme Sylvanus direkte, ettersom også han er en gud, dreper hun hans hjelper, skjæren Kitta, samt dennes hustru og mange barn, ved å la edderkoppen forgifte dem. Til slutt dør edderkoppen selv av anger over dette mordet, og blir forvandlet til en satiriker. Kitta blir så av Sylvanus forvandlet til barberer. Sylvanus selv går fri, men hans hjelper må lide. Første boks endeløse intriger ender med at Pan griper inn og pålegger alle i skogen å slutte fred.

«Om selsom Elskov jeg kun eene siunge vil»

I andre bok blir denne freden brutt, men nå er det en ny absurd intrige, hvis første begynnelse er at Pan har befalt krepsen å komme til fredsmøte. Når krepsen ikke stiller, blir den forvandlet til en skredder. Havets gudinne reagerer på at Pan blander seg i havets forhold; Pan er bare skogens gud og befaler ikke over krepsene. Konflikten eskalerer når en delfin stikker hodet opp over vannet og skjærer seg på et tre. Dette tolkes som at et tre har overfalt delfinen, og dermed er skogens og havets gudinne i ytterligere konflikt. Havets gudinne får så Pandora til å slippe alle laster og ulykker, som hun før har sluppet ut blant menneskene, også ut blant skogens dyr. Av alle de fortredeligheter som flyter av dette, vil Mikkelsen bare konsentrere seg om ett tema:

> Mit Forsæt ikke er all Ondskab at afmale;
> Thi om Forvandlinger min Musa kun vil tale,
> Om selsom Elskov jeg kun ene siunge vil,
> Og deraf flydende ynksome Sørge-Spil. (II, l.241–244)

All interesse samler seg om «selsom Elskov». Denne selsomme elskoven opptrer i ulike former i det følgende. Ved hjelp av Ovid tar Holberg suksessivt for seg flere fortellinger om umulig begjær, herunder de tre hovedtypene av det som ble regnet som «mot naturen»: seksuell omgang på tvers av art, med nær familie og med samme kjønn.

Først møter vi slangen Ophis, som forelsker seg i nattergalen. Det er elskov og begjær mot naturen, og slangen oppfordres til å forbli i sin mørke hule snarere enn å forfølge dette selvdestruktive prosjektet. Hauken Hierax er en av dem som advarer ham om å oppføre seg mot naturen, «contra natu-

ram», den kjente betegnelsen på kriminaliserte seksualitetsformer. Forbudet og formaningene forsterker imidlertid bare begjæret hos slangen:

> Bliv i din Hule kun. Naturen Orme byder,
> I sær blandt alle Dyr paa Jord at holde sig,
> Stat fra dit Forsæt, føer ej mod Naturen Krig.
> Saaledes Hierax sin grundig Tale endte,
> Jo større Faren var, jo meer den dog optændte
> Lyst, Mod, og Fyrighed hos dette daarligt Dyr.
> Han svared, Hierax! jeg ingen Fare skyr.
> Ti tusind Himmeltegn maa ti gang for mig nævnes,
> Det ej mig skrækker af, min Spot Foragt maa hevnes,
> Ej Himmel Ax ej Pol, ej Ild, ej Hav, og Søe,
> Kand Ophis skrække, som bered er til at døe. (II, l.384–394)

Sex med en annen art, altså dyr, er ikke et fremmed motiv i datidens offentlighet; det inngår i samtidens naturrettslige diskusjoner om forbudt erotikk. Slike hendelser var gjenstand for rettssaker og avstraffelser, og Holberg berører det samme i *Niels Klim*, der hovedpersonen utsettes for en hunn-apes og et hunn-tres erotiske interesse. Likevel er det kanskje mer relevant å peke på hvordan slangen her hever seg over alle advarsler og følger sitt forbudte begjær med dødsforakt. Begjærsstrukturen hos Holberg er ofte slik: Jo mer forbudt, desto mer lokkende.

Historien om Ophis blir i Holbergs kuriøse versjon også en fortelling om rangforskjell. Nattergalen er ikke smigret over Ophis' interesse, og forskjellen i art omtolkes i hennes replikk til å handle om sosial rang.

> Vig bort fra Træets Rod, hvad bilder du dig ind?
> En hovmods Raserie forvirret har dit Sind.
> Mon Tornebuske sig med Lilier sammen føjer?
> Mon Rosen Læber sig mod Nelle Læber bøjer?
> En Nattegale neb med hvislend Slange Mund
> At sammenknytte, har Naturen ingen Grund.
> Betenk du ikkun er en vorned Skovens fange,
> Den allerringeste blant Dyr, en krybend Slange.
> Tør du om Kierlighed anmode Aedon,

Der Daphnes Smykke er, speil dig i Phaeton,
Der udaf Hovmod lod saa selsom sig forblinde.
Slig Fabel Ophis man paa Ermet og vil binde.
Du dig kun latterlig blant Dyr og Fugle giør,
I det du dig en Søn af Python Kalde tør. (l. 329–342)

Artsforskjellen spisses i «Nattegale neb» mot «hvislend Slange Mund», et eksplisitt «contra naturam»-motiv («At sammenknytte, har Naturen ingen Grund»). Men i neste linje omtolkes artsforskjellen til å handle om sosiale forskjeller: Slangen er «en vorned Skovens fange», «den allerringeste blant Dyr». Nattergalens «contra naturam»-argument forvandles til et klassemotiv. Vornedskapet har Holberg uttalt seg kritisk til i andre sammenhenger. Historien om den ulykkelige Ophis kan altså leses som en skildring av at en representant for den fattigste, slaveliknende standen begjærer en adelskvinne. Det er et slående uttrykk for tidsånden at Holberg tar opp standsforskjeller blant de motsetninger som er – eller ikke er – «mot naturen».[20]

Slutten blir ikke lykkelig for Ophis. Først pønsker han på «Død og egen Mord», altså selvmord. Deretter setter han seg på hauken for å oppsøke den høyeste gud, som kan bevitne hans edle avstamming, men blant stjernetegnene forvirres han, faller i elven og dør, for så gjennom metamorfose å bli opphav til den jordeiende bondestanden, noe som trolig henger sammen med at han har blitt omtalt som «vorned». Hans ulykke medfører altså en positiv samfunnsutvikling. En annen satirisk humor i akkurat denne forvandlingen spiller på bondens liv tett på sine husdyr og faren for affærer «contra naturam». Hauken blir straffet og omdannet til skog-fogd. Nattergalene blir på sin side forvandlet til «operatricer», teaterkvinner som også fungerer som prostituerte – kanskje en selvironisk kommentar til det teatermiljøet Holberg selv var nært knyttet til, men i hvert fall er standsforskjellen for disse partene utjevnet.

Dets Planter fører Navn udaf Operatricer,
Og samme Dyder, som Stam-Moderen udviser;

20 I det radikale diktet «Zille Hans-Dotters Gynaicologia» finner man en parallell når argumentet om at de tilsynelatende naturlige egenskaper egentlig skyldes vane og oppdragelse, strekker seg fra kjønnsforskjeller via nasjonalkarakter og rase til stand representert ved bønder og hoffmenn (linje 469–480).

Ja udi mange Ting den gandske overgaaer.
Paa visse Tider kun en Nattegal om Aar,
Sig udi Venus Spill og i Musiken øver:
Men disse derimod paa begge Ting gîr Prøver
Fra Vaar til andet Vaar, fra Høst til anden Høst,
Og all slags Elskere er hele Aar til Trøst. (II, l.499–506)

Nattergalens forvandling gir altså en viss indre sammenheng mellom tematikken, slangens enten unaturlige, eller sosialt umulige, begjær, og selve forvandlingen, som gir en blanding av musikalsk underholdning og erotiske muligheter i samtidskulturen. Den peker på et element av frivol og libertinsk erotisk kultur knyttet til teaterverdenen Holberg tilhørte og forsvarte. Men i bunnen ligger diskusjonen om begjær som både er mot naturen (artsforskjell) og sannsynligvis ikke mot naturen (standsforskjell). Dette leder over til en annen begjærsstruktur som var velkjent og åpent diskutert i datidens naturrettslige debatt: incest.

Selsom Elskov som incest: Byblis

Fra slangens kjærlighet til nattergalen, det vil si den livegnes begjær etter adelsdamen, beveger Holberg seg etter hvert til den incestuøse kjærligheten inspirert av Ovids fortellinger. Hos Ovid behandles dette både i fortellingen om Byblis, som forfører sin bror, og i historien om Myrrah, som begjærer sin far i *Metamorfosenes* bok X. Hos Holberg handler det om søsterens begjær etter broren, altså Byblis-motivet omdannet til fortellingen om to loppetvillinger, Psyllus og Psylla.

Men man en Kierlighed hos Søsteren blev var,
Som større er end den Naturen tilladt har.
Hun elsker vel, men dog ej syndig Elskov kiender,
Hun strax ej merker, at hun mod Naturen brænder,
Af syndig Lue hun urolig er og hed;
Men falske Skygge af en tilladt Kierlighed (d)
Vor Tvilling-Søster saa forblinder og bedrager,
At unaturlig Ild hun for en Dyd antager,
Men syndig Lue saa ophidsed unge Blod,

At Psyllus Dag og Nat for Psyllæ Øjne stod. (II, l.745–754)

Igjen er det eksplisitt at vi befinner oss i en diskusjon om hvilket begjær naturen tillater. Skildringen av hvordan tvillingsøsteren Psylla kjemper mot det forbudte begjæret hun føler, er blant de beste og dristigste partiene i *Metamorphosis*. Problemet med å skille mellom den tillatte kjærligheten (søskenkjærligheten) og den forbudte kjærligheten (incestuøst begjær) finner man også i Ovids tekst. Meningen er ikke å antyde at Holberg selv følte på det incestuøse; han hadde ingen nærstående søster, tvert imot hadde han et uvanlig fjernt forhold til familien, og det finnes ikke noe gjennomgående incestuøst tema i hans tekster. Relevansen av dette tekststedet handler om den generelle opplevelsen av forbudt begjær som sådan og den naturrettslige diskusjonen rundt dette. Det tabubelagte begjæret knytter ulike typer «selsom elskov» sammen. Det finnes flere fellestrekk. Ett er opplevelsen av et ukontrollerbart drømme- og fantasiliv, et annet er samvittighetsnag og selvrettferdiggjørende strategier. Et tredje er den uklare overgangen mellom tillatt kjærlighet (vennskap/søsken) og forbudt begjær, og kontinuiteten som ligger i ulike kjærtegn og følelsesytringer.

Det følger med en refleksjon over hva som er «naturlig», og hva som oppfattes som «perversjon». Strategier for undertrykkelse og hemmelighold, men også for å kommunisere det forbudte, gjerne i kodet form, trer frem. Da Byblis hos Ovid erklærer seg for tydelig for sin bror Caunus, som rasende avviser henne, reflekterer hun over at hun først burde ha prøvd seg frem med tvetydige ord og hentydninger. Opplevelsen av det forbudte fører til slutt til melankoli og kanskje dødsønske. Begrepet «ublu» er det som konkret knytter denne forbudte erotiske følelsen hos Psylla til første boks beskrivelse av homososial intimitet – Flora brukte samme begrep om Sylvanus og Drys.

Hun udi Søvne seer sin Broder fyldest giøre (e)
Sin syndig Attraa, og sin ublu Krop at røre.
Hun vaagner ofte op, af Blusel fast er død;
Hun skammer sig men kand en Tanke ej saa sød
Af Sindet rødde ud. Hun ofte med sig trætter,
Sig selv fordømmer; men med Tanken dog sig mætter.
Forbander Tid og Stund, hun baaren blev paa Jord,
Og bryder ofte ud i slige bittre Ord: (II, l.755–762)

Begjærets psykologi: Via Ovid skriver Holberg frem noe som er dristig, ikke bare i 1700-tallets kontekst, men også i dag. Her følger et langt dikt om hvordan det er å leve med nattlige drømmer om et forbudt begjær man knapt kan erkjenne overfor seg selv. Dette diktet om den indre kampen med tabuisert begjær – her som incestuøse følelser – må være noe av det kraftigste som er formulert i dansk-norsk 1700-tallspoesi, kun mulig under dekke av lærd latinsatire og lagt i munnen på det naive alter egoet Mikkelsen. Diktet er en gjendiktning av Byblis' refleksjoner over begjæret til broren Caunus i bok 9 av Ovids *Metamorfoser*, men hos Ovid er denne refleksjonen ikke formelt skilt ut som et eget dikt. Hos Holberg står denne refleksjonen for seg selv, som et separat dikt med eget metrum og uten interne spor av de kontekstuelle forholdene. Ser man diktet isolert, uten hensyn til de satiriske lagene, uten at jeg-stemmen er den komiske loppen Psyllus, uten å tillegge det den naive dikteren Mikkelsen og dessuten uten tanke på at det er en Ovid-pastisj – om man altså bare ser dette som et subjektivt dikt – er det en tekst som i sin konkrete omgang med ulovlig begjær knapt kunne vært skrevet i dag. Diktet begynner med ambivalensen mellom nytelse ved forelskelse og angst for tabuet.

O glade, fæle Billede,
O søde, bittre Drømme,
Som give Skræk, Fornøjelse,
Husvale og fordømme. (II, l.763–766)

Diktet går over i en fase der jeget forsøker å berolige seg selv med at det tross alt bare er nattens drømmer, som man ikke kan lastes for.

O Dødens Broder! sorte Nat!
Hvi for mig Garn du kaster?
Mig lokker, viser som en Skat,
Hvad min Ulykke haster?
Men hvad? jeg jo Forargelse,
I Drømme ikke giver?
Nok er, at jeg ej vaagende
Dislige Synd bedriver,
Kand Skygger, Natte-Phantasie
Min Ære mig berøve?

Kand jeg i Drømme Koglerie
Forhindre dem at øve. (II, l.767–778)

Denne beroligende ansvarsfraskrivelsen varer imidlertid ikke; for begjæret finnes også i våken tilstand, når jeget faktisk skulle kunne kontrollere sin bevissthet.

Men samme Natte-hendelse
Om Dagen forekommer,
Derfore dette Billede
Er dog min strenge Dommer.
Den Synd, til hvilken Søvnens-Gud
Mit Sind og Hierte bøjer,
Jeg jo ej vaagend rødder ud,
Men dermed mig fornøjer,
Saa tit den ublu Drøm jeg faaer;
Af Skræk jeg vaagner, ryster, (II, l.779–788)

Det incestuøse begjæret er, som hos Ovid, eksplisitt.

Et Ønske dog i Hiertet staaer:
Gid du var ej hans Søster;
Gid alting os tilfælles var,
Foruden Fader, Moder,
Gid danned var til Ægte-Par
Hvad nu er Søster, Broder. (II, l.789–794)

Det er også hentet fra Ovid at jeget går over i en ny rettferdiggjøringsfase, der det handler om at i visse kontekster er denne synden ikke en synd. Hos Ovid er poenget at incest finnes hos de antikke gudene. Hos Holberg faller loppen derimot inn i en tankegang som minner mer om Holbergs naturrettslige perspektiv; det finnes kanskje land og kulturer der dette er tillatt? Hva om jeg levde i en slik kultur?

Hvi har Naturen i det Land
Mig ikke ladet føde,

Hvor Søn kand blive Dotters Mand
Foruden Skyld og Brøde?
Jeg saadant vaagend pøndser paa,
Er jeg da ikke skyldig?
Kand jeg for Himlen da bestaae,
Er da min Forsvar gyldig. (II. l.795–802)

Dette tekststedet er påfallende; finnes det et slikt land der søsken kan gifte seg? Når Byblis reflekterer over dette hos Ovid, fremstår incest som unaturlig. Når han derimot kommer til Myrrah, antydes det at incest ikke bare finnes hos enkelte dyr og guder, men også, etter sigende, hos enkelte barbariske folk. Deborah Kamen har diskutert den antikke naturrettsdiskusjonen i forhold til Ovids Ifis-myte: «In various Other realms – the divine, the mythological, the animal, the barbarian – incestuous relations are apparently unproblematic. The prohibition against incest, then, is seen as (merely) a matter of cultural convention» (Kamen 2012). Er incestforbudet ikke egentlig mot naturen, men bare en kulturell konvensjon?

Denne antikke formen for naturrett gir gjenklang hos naturrettstenkeren Holberg.[21] Han diskuterte også ekteskap mellom søsken i *Naturretten* (1716), og fant der, som Ovid, at det er vanskelig å finne naturrettslige grunner til at slikt ikke kan tillates. Han påpeker at det finnes bibelske eksempler, men ikke fra moderne samfunn, og så legger han den prinsipielle diskusjonen til side: «Nok er det os, at vi vide, at alle oplyste Nationer have Afsky til saadan Sammenblandelser, og at Gud dem udtrykkeligen udi sin Lov haver forbudet» (Holberg 1716, s. 230). En slik kultur som Psylla her forestiller seg, og som

21 Denne naturrettsdiskusjonen om incestuøse ekteskap har Holberg kjent godt til fra Pufendorf (og kanskje Thomasius), og det var ett av temaene for hans feide med Hojer rundt 1719. Debatten, og bakgrunnen i datidens komplekse ekteskapslover basert på Mosebøkene, er diskutert av Müller 1943, s. 260f. I *Metamorphosis* går Holberg lite ut over det som finnes hos forbildet Ovid. I andre sammenhenger er Holberg påfallende streng overfor incest, som i hans kritikk av Andreas Hojers argument om at incest ikke var i strid med naturretten. Et slikt argument er imidlertid ikke å forstå som et forsvar for incest, men like gjerne som et argument for at ytterligere moralske autoriteter, utover naturretten, er nødvendige, for eksempel religionen. Hojers dristige standpunkt ble utnyttet av en hevngjerrig Holberg, som tok alle midler i bruk for å skade sin fiende etter at denne – med adskillig rett – hadde antydet at Holberg plagierte Pufendorf.

Ovid lot Myrrah påstå, oppspores ikke eksplisitt i Holbergs naturrett, selv om også han viser til mytologiske skildringer av de antikke gudenes incestuøse forhold.

Denne naturrettspregete refleksjonen om et annet samfunn der det forbudte er tillatt, ville hatt større relevans dersom spørsmålet gjaldt erotiske forbindelser mellom menn, som altså er grunntematikken i denne fortellingens utgangspunkt i ryktene om Sylvanus og Drys i *Metamorphosis*' første bok. Da ville setningen «Hvi har Naturen i det Land/ Mig ikke ladet føde» gitt mer mening, og man kunne peke på både historiske og samtidige eksempler på samfunn med større forståelse for erotikk mellom individer av samme kjønn. En slik betydningstung påpekning gjør faktisk Holberg selv når han i sin naturrett benytter anledningen til å understreke at dette var allmenn praksis i det antikke Hellas. Som naturrettsteoretiker tillot han seg Psyllas legitimeringsstrategi – det var dristig.

Rettferdiggjøringen i diktet munner ut i en refleksjon over at også gudene handler slik, og konklusjonen er at dette begjæret, etter loppen Psyllas mening, bør være tillatelig:

Men, naar jeg tænker mig lidt om,
Jeg alt formeget iler,
Jeg alt for hastig fælder Dom,
Og uden Grund fortviler.
Hvis det er ej mod Himlens Bud,
Hvi jeg mig da mistrøster?
Man seer jo en og anden Gud,
Der ægtet har sin Søster.
Saturnus Opim har i Favn, (h)
Som sig i Blod paarører!
Ja Gudernes Monarch jo Navn,
Af Mand og Broder fører:
Oceanus med Theti sig
I Ægteskab jo glæder.
Hvo Synder som er Guder lig
Og Himlens Fodspor træder? (II, l.803–818)

Poenget er hele tiden forsøket på å rettferdiggjøre overfor seg selv en ubetvingelig trang til selsom elskov. Ved hjelp av Ovid levendegjør Holberg den psykologiske skyldfølelsen, samvittighetsnaget og angsten, men også rettferdiggjørelsen hos den fantaserende.

I den løpende teksten, etter dette lyriske partiet, skildres også Psyllas opplevelse av selve den forbudte akten, der frykt og glede, skam og fryd blander seg. Her befinner vi oss altså ikke lenger i det ambivalente begjæret, men i selve erotikkens øyeblikk:

> Den syndig Psylla laae imellem Kuld og Hede.
> Hun isnede af Frygt, og blusede af Glæde.
> Skam, Blusel, Mod og Frygt, Fryd, ond Samvittighed,
> Paa engang førte Krig, i Hiertet havde Sted. (l. 875–878)

Her har teksten helt lagt fra seg Hans Mikkelsen som fortellingens fortolkende jeg. Det er en skildring av nytelse blandet med angsten for å opptre mot naturen, syndig. Disse fire linjene er kanskje det sterkeste litterære indisiet på at Holberg ikke bare hadde et teoretisk forhold til forbudt erotikk. Joda, det er Ovid-oversettelse. Javisst, det handler i dette tilfellet om incest, ikke homoerotikk. Likevel er det påfallende hvor langt han går inn i den tabuerotiske psykologiske opplevelsen av forbudt sex – av frykt, skam og glede i samme erfaring. Hvorfor bringer han oss – via uendelige krokveier og tåkete setninger – inn hit? Og det i et verk som åpenbart er skrevet inn i hans biografiske selvfremstilling av mistenkeliggjort myk mann. Det hadde vært nok av moralsk akseptabel kjærlighet å finne både hos Ovid og andre romerske forfattere som han kunne ha oversatt. Men kjernen i *Metamorphosis* er Holbergs interesse for nettopp dette psykologiske aspektet: Blandingen av isnende frykt, skam og fryd ved den forbudte, livsfarlige erotikk som utspiller seg under press fra rykter, bakvaskelser og undersøkelser – det er dette han vil bearbeide, det er dette som ligger ham på hjertet. Å være i en posisjon som anses for «contra naturam» – eller er han kanskje bare «non conformist», bare mot sedvane? Hvem kan lese disse linjene uten å se at Holberg ikke bare er en genial, men også en uhyre dristig og personlig forfatter? Historien fortsetter med at Psyllus oppdager hvem han ligger med og blir grepet av vrede. Han forfølger sin søster til han selv dør av utmattelse og endelig gjenoppstår, forvandlet, som offiser.

Men det er altså helt åpenbart ikke denne tamme satiren over offisersstanden som er det vesentlige i teksten.

Det hører med i incest-konteksten at Holberg ved en konkret anledning i 1726 viste et påfallende stivsinn overfor incest. Som meddommer i konsistorialretten gikk han, som den eneste blant professorene, inn for å dømme et søskenpar til døden etter at de hadde innrømmet blodskam. Bispen Worm og professoren Steenbuch ville ikke henrette søskenparet, da det ikke var oppstått graviditet, og man dessuten ikke hadde annet bevis enn deres tilståelse. Dette er hele kollegiet av professorer med på, unntatt Holberg, som benytter anledningen til å demonstrere sin prinsippfasthet:

> Jeg tør ikke understaae mig at raade til *moderation* saasom her er baade blodskam og ægtesængens brydelse, saa ingen løsagtigheds synd kand straffes hvis denne tilgives. Hvis en af dem allene havde giordt saadan bekiendelse, kunde man have faldet paa de tanker at det var skeed enten af et paakomen had til den anden, eller af fortvilelse og begiærlighed til at döe. Men de have begge frivillig for retten bekiendt; saa derfore i denne sag ingen vidnisbyrd behöves. … (Holbergs votum VII i Nystrøm 1928, s. 3f).

To momenter man kan merke seg her, er for det første at det var et kjent fenomen at suicidale som ikke ville utsette seg for Guds straff for selvmordets synd, kunne velge å underkaste seg dødsstraff gjennom falske tilståelser, og for det andre at Holberg innfører en relativt streng praksis for bevisføring i sedelighetssaker; det må foreligge to tilståelser eller vitner. Likevel er det han som er den strenge her.

Den strengheten Holberg, også generelt, viste som meddommer, har forundret flere kommentatorer. Hvordan skal dette forstås? Ejlert Nystrøm, som har redigert og utgitt hans vota for konsistorialretten, grubler i innledningen over dette paradokset og konkluderer med at Holberg var grunnleggende konservativ: «Han er i Virkeligheden en Jeronimus-Type af sin egen Slags» (Nystrøm 1928, s. XII). Holbergs forhold til sin gjennomgangsfigur Jeronimus skal vi komme inn på i neste kapittel. Her kan vi imidlertid ikke akseptere en tolkning om at Holberg egentlig og «i Virkeligheden» var en reaksjonær moralist. Derimot kan han ha hatt god nytte av å fremstå slik, ved at denne moralske strengheten var en del av hans offentlige profil, hans persona. Om

man legger til grunn, som vi gjør her, at Holberg selv var utsatt for rykter om umoralsk atferd, er det fristende å hevde at han hadde et særlig behov for å demonstrere sin lojalitet overfor loven på dette feltet. Mer enn noen annen måtte han være uklanderlig akkurat her og akkurat i 1727. Nettopp som ledd i hans egen selvfremstilling er det vesentlig å trekke grensen i møtet med den konkrete, udiskutable handling, selve den innrømmede overtredelsen. Eller skal man psykologisere og se det som et utslag av hans egen kamp mot forbudte følelser – og tilsvarende krav til andre? Den tilkjempede avholdenheten han selv kan hende praktiserte, vil han kreve av andre? Et siste alternativ er selvsagt Nystrøms: å se det som at erotisk synd lå Holberg fjernt, og at han ganske enkelt fordømte dette moralsk og juridisk, at han «uttalte sig som han gjorde, fordi han mente det» (ib.). At han var en Jeronimus. Hele denne boken er skrevet mot en slik tese.

Kunne en Jeronimus skrevet *Metamorphosis*? Kan vi forutsette et absolutt skille, en motsetning, mellom det skjønnlitterære forfatterskapet og hans prosaiske hverdag, en motsetning der det ene, det nonkonforme forfatterjeget, er illusjon, og det andre, den konforme dommeren, er virkelighet? Nå er et slikt skille riktignok av den største strategiske viktighet for Holberg; det er jo selve forutsetningen for at han kan skrive så frimodig som han gjør. «Det er mærkeligt at se», skriver Nystrøm i forbindelse med at Holberg var med på å relegere studenten Høberg for dennes skuespillerpraksis, «hvor let han som Universitetsprofessor var i Stand til at skyde Komedieskrivierens Ham af sig» (Nystrøm 1928, s. XI). Men også professorkappen er en «hamm» som man kan ta på for så å legge fra seg når han begir seg til teateret med sine grove tvetydigheter. Skaper han ikke nettopp rom for disse gjennom sin opptreden i konsistorialretten? Også de påfallende verdikonservative og moralistiske votaene til Holberg er del av hans alltid balanserende selvfremstilling. Her har han en rolle der han kan fremstå som den moralske prinsipprytteren. Bare se, når det kommer til livets realiteter, er han absolutt uklanderlig! På 1720-tallet har det vært av den aller største viktighet for Holberg at han framsto som moralsk absolutt upåklagelig, mer konservativ enn de konservative – for bare slik kan han skrive så vilt som han faktisk gjør. Også hos Ole Thomsen fremstår Holbergs moralske strenghet som et uløst paradoks når han følger Nystrøm i å observere: «… her i incest-sagen stod Holberg ene mod alle sine, dog ellers dybt konservative, kolleger med sit gammeltestamentlige, lovmedholdelige synspunkt. En vis dæmper lægges på vores beundring for den fremskridtsven-

lige» (Thomsen 2024, s. 252). Mer konservativ enn de erkekonservative. Det er mer enn pussig. Selv om beundringen dempes, kreves en symptomal forklaring på Holbergs erkekonservative vota. Det er en fremvisning av selvkontroll og avholdenhet, en balanserende selvfremstilling – særlig han kunne ikke tillate seg å være liberal på dette feltet.

I et litteratursosiologisk perspektiv fortoner denne tilsynelatende motsetningen seg ikke uforklarlig, men snarere som det forventede og naturlige, – bortsett fra at den innebygde dialektikken mellom kunstens autonomi og overskridelse på den ene siden og den nasjonalbyggende, regeldyrkende borgerlige bestrebelse på den andre, ikke her dukker opp på slutten av 1800-tallet, men foregripes av Holbergs forfatterskap på første halvdel av 1700-tallet. Idealet om det frie mennesket kan bare realiseres i en kunst som er autonom, mens utenfor kunsten, i virkelighetens sfære, må konformiteten og reglene styre. Prisen for kunstens reflekterende frihet og nonkonformisme, er streng konformitet utenfor kunsten. I sin litteratursosiologiske drøfting av Henrik Ibsen argumenterer Kjetil Jakobsen for Ibsens «… vilje til å vinne refleksiv autonomi i forhold til sitt sosiale selv». Det er mer enn en tilfeldighet at han i denne sammenheng ser en forgripelse av estetikkens autonomibestrebelse hos Holberg: «Alt Ludvig Holberg observerte – i si tids språk – at litteraturens autonomi er proporsjonal med litterariteten 'Jo større dannelse et folk eier, jo større frihet gir det sine diktere'». (Jakobsen 2004, s. 31)[22] Holberg var på mange måter Ibsens læremester, også når det gjeldt å balansere radikale ideer mot borgerlig konformitet. Det er en overlapp i at disse forfatterskapene gjør likestillingsspørsmålet mer til menneskesak enn kvinnesak, men Holberg

22 Sitatet er hentet fra *Tredje levnetsbrev* og får i Thomsens oversettelse denne formen: «Jo højere et givet folk står i kultur, desto længere snor giver det sine forfattere». (Holberg 1743, s. 53) Holbergs tid har andre begreper om individ, litteratur, forfatter og kunst enn Ibsens sene 1800-tall. Likevel kunne Jakobsens litteratursosiologiske tese om Ibsen med en viss rett vært anvendt om Holbergs forhold til verker som *Jean de France*, *Erasmus Montanus* og *Metamorphosis*: «Hva en forfatter *gjennom*lever, men ikke *opp*lever, er det litterære feltets maktstrukturer. Å skrive *Brand* og *Peer Gynt* var for Ibsen en frigjørelsesprosess i forhold til disse. Ved å objektivere feltets strukturer i tekst vant han en refleksiv autonomi. (Jakobsen 2004, s. 29) «Refleksiv autonomi» kunne være et fruktbart begrep også i forhold til Holbergs forfatterskap og selvfremstilling (eller «selvspill», som Jakobsen foretrekker). Linjene fra Holberg til Ibsen er mange.

hadde riktig nok en mer spesifikk nonkonformisme å behandle i kunstens refleksive autonomi enn hva man finner hos Ibsen.

Narcissus og holbergsk selvrefleksjon

Alt vi skriver her handler om Holbergs selvfremstilling i lys av kjønn, og det er derfor vesentlig å inkludere Holbergs satiriske versjon av den emblematiske antikke fortellingen om kjønnet selvrefleksjon, nemlig Narcissus-myten slik den forekommer i Ovids *Metamorfoser*. Holbergs *Metamorphosis* nevner riktignok ikke navnet «Narcissus» som direkte referanse, slik han i en note knytter an til Ovid ved å angi at historien om loppene er «en Sammensmeltning af Myrrhæ og Byblidis historier» (Holberg 1726, s. 69). I den senere utgaven av *Metamorphosis* er det satt inn en overskrift: «Den 10. Fabel. Om Psyllæ Foster, Padde-Hatten, dens Kjærlighed til sig selv og underlige Forvandling». Også her utelates altså navnet «Narcissus» – men det er han som skjuler seg bak «Padde-Hatten». Det som følger, er en parafrase og gjendiktning av Narcissus-fortellingen til Ovid.[23]

Hos Holberg oppstår Narcissus i form av det barnet loppen Psylla føder etter at hun har lurt seg til samleie med broren Psyllus. Denne Narcissus-figuren tar imidlertid ikke form av en skjønn ung mann, men fremtrer som noe «vanskabt», noe som i hele sitt vesen skal gå «mod Naturen», først formulert som en gåte i kapitlet før, historien om Psyllus og Psylla:

> Lev syndig Psylla, lev, og bring til Lyset frem,
> Fød et Vidunder, og blant Dyr et vanskabt Lem,
> Som hverken Lignels' har af Dyr, af Fugl, af Planter,
> Hvis Lige findes ej i Verdens fire Kanter,
> Dets Fødsel, Opvæxt, Død skal mod Naturen gaae,

23 Hos Ovid kommer ikke disse fortellingene i rekkefølge, men den tematiske sammenhengen mellom motivene har vært åpenbar for mange. I sin studie av «closeted writing» fra perioden påpeker Robinson (2017) forbindelsene mellom mytene om Ifis, Byblis og Narcissus. Holbergs *Metamorphosis* tydeliggjør at Robinson har rett i at disse mytologiske motivene klinger sammen i tidligmoderne tekster om kjønn og seksualitet. *Metamorphosis* ville vært et stjerneeksempel i Robinsons studie *Closeted Writing and Lesbian and Gay Literature. Classical, Early Modern, Eighteenth Century*.

Som det undfanged er. Det skede ligesaa. (II, l.897–902)

Igjen ser man at diktet alluderer til betegnelsen «contra Naturam», «mot Naturen». Her fødes en som er «mod Naturen» i fødsel, oppvekst og død. Men dette «mot naturen» eksisterer altså likevel nettopp i naturen – som en anomali med en psykologi. Det kommer etter hvert frem at dette vanskapte avkommet tar form av en «padde-hatt», altså en sopp, en champignon som står ved bredden av en elv. Gudinnen Bubona fyller soppen med selvkjærlighetens gift, og den blir forelsket i sitt eget speilbilde. Også dette er en umulig kjærlighet, et begjær som ikke kan oppfylles, og champignonen dør derfor:

I dens Sølv-klare Vand den sig med Glæde saae.
Dens eget Billede til Elskov den optænder, (p)
Skiønt den af Jordens Dug var vaad, som Ild dog brænder,
Hver Mine, Øje-kast den mod sin Skygge slaaer,
Paa samme Maade den igien af Skygen faaer.
Af saadan Syn han dog sig lidet kunde fryde,
Fortvilend ved at see det han ej kunde nyde.
Naturen hannem ej at nærme sig tillod,
Som Tantalus ved Vand han brændend tørstig stod.
Han i at see sig selv i Skyggen ikke trættes,
Det gierrig Øje vel faaer nok; men ej kand mættes.
Af eget syn han faaer sit Bane-saar og døer,
I sidste Aandedræt, dog saadan Klage føer: (II, l.998–1010)

Man legger merke til at champignonen i de siste linjene er kjønnet i pronomenbruken. Tidligere ble den referert til som «den», men her skifter det til «han/hannem». Etter denne passasjen endrer teksten metrum og går fra aleksandriner til firefotet troke. Nok en gang benytter Holberg anledningen til lyrisk poesi om umulig begjær, i motsetning til Ovids jevnt flytende original innfører han et løsrevet dikt som i seg selv ikke rommer noen av de satiriske elementene som pakker tematikken inn i synd og latterlighet.

Det er her vi endelig er tilbake ved «Narcissus' Klage» og linjene som den aldrende Holberg i epistel 201 viste til som det mest poetiske i hele antikken. Vi er her ved den tredje formen for «selsom Elskov» mot naturen, det potensielle begjæret mellom to menn. Narcissus forelsker seg ikke i seg selv,

men i det han tror er en annen mann. Det er riktig nok et springende punkt i lesningen av Narcissus' klage om, eller når, jegpersonen innser at det er seg selv han ser og elsker. Hvor skjer denne vendingen fra forelskelse til selvforelskelse i Holbergs versjon?.

Diktet til Holberg begynner, som hos Ovid, med å spørre naturen om det finnes en elskov, et begjær, som kan sammenliknes med jegets begjær. Er det jeg føler naturlig? Finnes det i naturen? Eller er det altså «mot naturen»? Her følger det ganske tett på Narcissus' klage hos Ovid (bok 3, l.442ff)

> Grønne Lunde, skygged Skove,
> Purpur Enge, bladed Træer!
> Siger mig paa Troe og Love,
> Hvo mig lig i Elskov er,
> Siger, om I kand erindre
> Saadant Syn i Skoven før, (II, l.1011–1016)

Er disse følelsene naturlige, finnes de hos andre eller er jeget redningsløst ensomt, idiosynkratisk i det han føler? Som i Psyllas klage er det også her blandingen av lykke og ulykke, glede og smerte, som kjennetegner det forbudte begjæret. Og som hos Ovids Narcissus er det fra begynnelsen ikke klart for champignonen at det han ser, er et speilbilde; han ser bare en annen som ligner ham selv, en han begjærer, og som han kan se begjærer ham tilbake.

> Jeg seer alt hvad Sorg kand lindre;
> Men af samme Syn dog døer.
> Jeg seer den, som mig behager,
> Den behager jeg igien,
> Den mig qvæger, Liv fratager,
> Er min Uven og min Ven.
> Naar jeg græder, han og græder,
> Naar jeg leer, han ogsaa leer,
> Jeg jo finder hvad jeg leder,
> Død og Liv paa engang seer. (II, l.1017–1026)

I flere av linjene omtales begjærsobjektet som «den», altså ukjønnet, men i enkelte linjer (1022–24) opptrer denne kjønnet som en «Ven» og «han».

Holberg viderefører kjønningen fra Ovids tekst, om enn bare i de to små linjene over, der han bryter med det nøytrale «Den mig qvæger, Liv fratager» til «Naar jeg græder, *han* og græder».

Et vesentlig element hos Ovid kommer ikke tydelig frem hos Holberg: «Det er altså jeg!» («Iste ergo sum!»). På dette stedet er det naturlig å tolke Ovid som at Narcissus plutselig erkjenner at speilbildet er ham selv. Denne vendingen skaper en forvirring og etter hvert fortvilelse.[24] I Holbergs lyriske tekst kommer jeget aldri frem til denne erkjennelsen; hele teksten kan leses som at han ser en annen mann han begjærer, og som begjærer og elsker ham tilbake. Elementet av gjenkjennelse i Holbergs jeg kan leses som sjelelig identifikasjon, ikke som en erkjennelse av at det faktisk er ham selv.

Så kommer Holberg endelig til det punktet der han kan gi sin egen gjendiktning av Ovids skjønneste linje: «Flammas moveoqve feroqve».

> Jeg giør Ild og Hede lider,
> Stikker an, og brændes selv,
> Ilden, som mig tær og slider,
> Stiger op af fugtig Elv.
> Gid hvad jeg attraaer var borte,
> Gid den og mig ikke saae; (II, l.1027–1032)

Dette stedet utgjør kjernen i Holbergs diskusjon om det ukontrollerbare indre følelseslivet, irrasjonaliteten og begjæret som bare delvis kan temmes. Dette er det dypt menneskelige som stoikerne fornekter. Det er et gjensidig og ulovlig begjær, en fortærende erotisk flamme, formulert i den vakreste linjen i hele antikkens litteratur. Det sier Holberg til oss, helt direkte, mange år senere, og

---

24 Louise Vinge (1967, s. 16) beskriver dette punktet i Ovids original slik: «Thus Narcissus leads himself to the realization: «Iste ergo sum!» The discovery, the *recognition*, is followed by a series of confused questions and now it is only verbs in the first person, though in active and passive forms, that follow one another in rapid succession. Finally Narcissus realizes that he has come across an insoluble problem …». Vinge erkjenner «the homosexual motif» i teksten frem til dette erkjennelsespunktet, men gjør det til en biting. I Holbergs versjon gjøres det derimot til hovedpoenget, både fordi fortellingen settes inn i eksempelrekken av begjær «mot naturen» og fordi tjenerchampignonen aldri innser at den andre er ham selv.

han har også, som vi skal se, en referanse til denne linjen i Første levnetsbrev (jf kapittel 4).

Narcissus hos Ovid erkjenner at dette begjæret er livsfarlig og vil føre til selvutslettelse og død, men Holbergs dikt trekker i tillegg inn frykten for helvetes straff. Dette moralske elementet springer selvsagt ikke ut av Ovids tekst, men er begrunnet i kjærlighetsnormer og teologisk fordømmelse i Holbergs samtid: Helvete hviner mot ham:

> Vi hinandens Liv forkorte,
> Begge brendend tørstig staae.
> Helved jeg hør mod mig hvine,
> Himmelen dog mod mig leer,
> Skiebnen mig paafører Pine,
> Og paa engang gunstig er.
> Jeg en galde Blanding smager,
> I det Honning-søde Vand,
> Vedsken har som Tørst betager;
> Dog staaer Siælen udi Brand. (II, l.1033–1042)

Diktet ender i en dødsbevissthet:

> Jeg dog zitrer ej for Døden, (s)
> Skiønt paa Fødsels-Dag jeg døer.
> Siælens Skilsmis slukker Gløden,
> Og paa Pinen Ende giør.
> Gid den maatte leve længer,
> Som min Hedes Tønder er,
> Men disvær! een Siæl her hænger,
> Af to enig Legemer. (II, l.1043–1050)

Narcissus' klage ender i en sterk enhetsfølelse, en full identifisering med den elskede, en erkjennelse av at jeg og du er ett. Og i aksept av døden. Hos Ovid er den mest nærliggende fortolkningen at Narcissus underveis har erkjent at det faktisk er seg selv han ser; han forstår at speilbildet bare er et speilbilde, og at det er derfor begjæret er umulig. I Holbergs variant av Narcissus' klage er den avsluttende sjelelige enheten mer nærliggende å lese som et sjelelig

fellesskap mellom to like legemer – identifikasjonen er bare åndelig overensstemmelse, man gjenkjenner sitt eget begjær i en tvillingsjel. Faktisk understreker Holbergs tekst i fortsettelsen at jeget, champignonen, aldri forstår at det er ham selv han ser:

> Han med Forundring saae sin elskend Morder Mage
> Forsvinde med sig selv, fortvile, og aftage.
> Han saae med lige Trinn til Døden begge gaae.
> Naar han gav hule Suk, den sukked ligesaa.
> I alleting han fandt sin Mage med sig ile,
> Ham efterabe i at græde, at fortvile,
> Til Døden endelig at giøre sig bered. (l. 1050–1065)

Holbergs Narcissus-figur ser med forundring hvordan den andre, «sin elskend Morder Mage» opptrer akkurat likt han selv. Han erkjenner aldri at den andre *er* ham selv; helt inn i døden tenker han at det er to tvillingsjeler, sjelevenner, som begjærer og går til grunne sammen. De vandrer med like trinn inn i døden sammen. Holberg gjør på denne måten det homoerotiske potensialet i Ovids dikt til et hovedpoeng.

Holbergs versjon er altså mer enn en oversettelse. Selv om innholdet ligger tett opp til Ovid, har Holbergs versjon også tatt preg av 1700-tallets estetiske normer og moraldiskusjon. Det er et dikt fra 1700-tallet, med en oppbygging og et lyrisk jeg som kan minne om datidens salmediktning, særlig botssalmene fra barokken der det ekspressive jeget bekjenner sine synder. Helvete og himmel har kommet med. I denne teksten finnes det imidlertid verken bot, anger eller fortrøstning til det hinsidige, slik man forventer i en salme. Her er det bare syndig begjær, forelskelse og undergang i møte med den som er lik en selv. Den begjærte og begjærende, likesinnede mann. De to er én og må dø sammen. Dødsmotivet knyttet til det sokratiske vennskap skal vi komme inn på flere steder under, som i kapitel 2 skal se når tjeneren Pierre spør sin herre Jean de France: «Skal vi da hænges?» før de sammen forsvinner ut av komedien.

Et annet særtrekk i Holbergs versjon er at soppen ikke, som Ovids Narcissus, er vakrere enn alle andre og objekt for begjær fra både kvinner og menn. Tvert imot er den «vanskabt» i verdens øyne, noe som tilfører en ytterligere tragisk dimensjon av utenforskap og ensomhet i begjærserfaringen. Et

tredje særtrekk: Hos Ovid erkjenner Narcissus sin feiltakelse, dør i fortvilelse og blir en blomst. Hos Holberg dør soppen i sitt homoerotiske begjær, for så å gjenoppstå som en tjener, en pungparykkbærende lakei.

> Den vanskabt Urt var dog den ædle Psyllæ Plante;
> Hvorover Flora og Pomona sig forbante,
> Den at forvandle i en anden Skik og Form.
> Han strax fik Mands Gestalt, men Hud som stribet Orm:
> En selsom sort Gevæxt ved haarig Nakke henger,
> Og som en ledig Pung paa spragled skuldre Slenger.
> Kort af en Pade-Hat blev danned en Lakei,
> Som strax af Skoven løb, til Stæder søgte Vej. (l.1066–1074)

I lakei-motivet ser vi en av de forvandlingene som bærer en særlig mening innenfor de kjønnede kodene i Holbergs tekstunivers – Champignonens videre liv peker mot forholdet mellom herremannen og hans tjener, en konstellasjon med mulige seksualiserte overtoner i datidens kjønnskultur. Den mannlige lakeien er et vesentlig element i den mistanke som kan rettes mot overklassemenn. Vi skal komme tilbake til dette motivet i lakeifigurer som Pierre og Henrik i Holbergs komedier (kapittel 3), og i Holberg-biografen Scheibes påfallende insistering på at Holberg selv ikke ville ha lakei – i hvert fall ikke en som sto ham nær (kapittel 5). For ikke å nevne at Holberg sannsynligvis selv hadde vært en russisk adelsmanns lakei et års tid – men det innrømmet han aldri direkte (kapittel 3).

Narcissus-myten er blant de mest produktive mytene i vestlig kultur og er en fast referanse når det gjelder psykoanalyse, identitetsdanning og kjønn. Det hersker en viss forvirring i sekundærlitteraturen om hvorvidt det foreligger et homoerotisk motiv i Ovids Narcissus-myte. Tror Narcissus at den han ser i vannet, er en annen, ung mann? Når forstår han i så fall at det er ham selv? Ville Ovid si noe moralsk om begjær mellom menn? David M. Robinson knytter sammen det homoerotiske motivet i Ifis-myten med Narcissus: «A reader today might also notice that both stories focus on same-sex love: Iphis falls in love with another woman, Narcissus with what he mistakes for another man. But is such an observation anachronistic?». (Robinson 2017, s. 175). Anakronistisk kunne en slik observasjon vært dersom romersk kultur anså begjærsobjektets kjønn som uvesentlig. Robinson konkluderer med at en slik

parallell ikke er anakronistisk, men tvert imot at homoerotiske forhold mellom både kvinner og menn i Ovids tekst er uttrykk for det han kaller «Ovids homofobia», noe som igjen er et argument for kontinuiteten i fordømmelsen av homoseksuelle gjennom historien. Robinson påpeker også at det her er snakk om en erotisk forelskelse mellom gutter eller unge menn på samme alder, altså en annen jevnbyrdighet enn det man vanligvis forbinder med romersk homoerotikk, som gjerne fremstilles som grunnleggende pederastisk og et spørsmål om hvem som er seksuelt henholdsvis aktiv og passiv. Robinson bruker dette som eksempel på at man skal være forsiktig med å konstruere for entydige og monolittiske paradigmer om begjærsstrukturer i antikken, slik man heller ikke kan oppsummere verken 1700-tallets eller vår egen tids begjærsformer i noe entydig system. En slik påminnelse om variasjon er også betimelig for de ulike begjærsstrukturene vi skal påpeke i Holbergs forfatterskap.[25]

I sin innflytelsesrike avhandling om Narcissus-myten fra 1967 fastslo Louise Vinge at «homoseksualitet» er et utvetydig motiv i Ovids versjon av Narcissus-myten. «The stranger is called puer [gutt] and there is never any doubt on that point. The homosexual motif is a secondary motif which is introduced early on in the story» (Vinge 1967, s. 15). Kjønningen av du-et er utvetydig i den innledende delen av «Narcissus' klage», selv om Vinge omtaler «homosexuality» som et «secondary motif». Det er en gutt Narcissus ser og forelsker seg i, uten å ane at det er ham selv. Vinge har blitt anklaget for å være anakronistisk i sin påpekning av «homosexuality», ettersom det i romersk kultur kan ha vært uten relevans om det er en gutt eller jente man forelsker seg i, begge var legitime begjærsobjekter, så distinksjonen ville ikke vært signifikant for datidens lesere. Selv om Vinge mener homoseksualitet er et motiv her, påpeker hun at «Ovid makes no moralizing generalizations

25 Robinsons avhandling inneholder en rekke påpekninger om tidligmoderne engelsk og fransk litteratur som også er relevante for Holbergs forfatterskap. Hans kritikk av Foucault bygger på observasjon av kontinuitet og likhet, snarere enn veksling mellom klare paradigmer, i kjønn og seksualitet gjennom historien. For Robinson blir det et poeng å påvise historisk kontinuitet både i varierte begjærsformer og homofobi. Den overordnede kjønnsteoretiske debatten tas det ikke stilling til i denne Holberg-studien, selv om det er lett å slutte seg til Robinsons poeng om at de kulturelle paradigmene og begjærsformene verken den gang eller i dag var entydige eller monolittiske. Det som er av interesse her, er hvordan Holberg har oppfattet Ovid og hva han bruker ham til i sitt verk. Holberg bruker Ovid til å beskrive et uutsigelig begjær, et tabu han opplever hos seg selv og andre.

on the basis of the story. He tells a story which is at the same time curious and tragic without applying any didactic points of view». (s. 19) At vi og Narcissus gjennom flere linjer ser kjærlighet og begjær mellom to menn, er ifølge en slik lesning verken påfallende eller moralsk belastende i den antikke konteksten. Det er ganske enkelt en interessant og tragisk historie. Uansett blir betydningstyngden av det homoerotiske en helt annen når fortellingen gjentas i Holbergs (eller vår) samtid.

Det homoerotiske var ifølge Vinge så normalt i antikken at det mer fremstår som tilfeldig enn betydningsbærende. I sammenheng med Pausanias' versjon bemerker Vinge at «the homosexual motif is accepted without being particularly noted. In Pausanias' second version it is replaced by an incest motif, in which no moral aspects are indicated either» (s. 41). Kanskje tar Vinge litt lett på sammenstillingen av ulike former for tabuisert seksualitet, i hvert fall når hun skal ta for seg historisk gjenbruk og tradering av fortellingen, som hos Holberg. Vinge er mer opptatt av kulturell, historisk forandring når det gjelder den sentrale, moderne betydningen av Narcissus-myten, knyttet til egenkjærlighet og forfengelighet. Slik narsissisme i moderne forstand var ikke en del av den opprinnelige betydningen, ifølge Vinge. Hun skriver at det først var i kristne fortolkninger at myten ble tolket som moralistisk fordømmelse av vanitas, forfengelighet. Vinge understreker at fortellingen i Ovids versjon er tydelig på at forelskelsen tvert imot forsvinner i det øyeblikket Narcissus forstår at det er seg selv han ser i vannet (s. 16). Moderne narsissister foran speilet vet derimot utmerket godt at det er seg selv de betrakter, uten at de derfor blir nevneverdig melankolske.

Hos Holberg ser vi at rammefortellingen reflekterer den kristne, moraliserende vanitas-fortolkningen, mens selve Narcissus' klage i sin autonome, lyriske form gir psykologi, empati og stemme til det umulige begjæret mellom to menn. Denne innrammingen av en fordømmende, moralistisk jegforteller reiser spørsmålet om Holberg foregriper den freudianske bruken av Narcissus-myten til å sykeliggjøre den homoseksuelles psykologi. Dette ville være å undervurdere ironien i Holbergs tekst. Man må huske at rammetekstens subjekt, diktets fortellende jeg, er den kulturelt og intellektuelt begrensede bryggeren Hans Mikkelsen, et jeg som i skjemtediktene kan fremstå både moralistisk og hysterisk homofob (jf. kapittel 6). Jeget i Narcissus' klage er riktignok en champignon, men det er samtidig et veltalende og inderlig jeg som uttrykker kjærlighet til en annen mann, like brennende forelsket som han selv.

Disse to betydningene, forfengelighet og homoerotisk begjær, ble rutinemessig koblet sammen i Holbergs samtid – og de ble koblet til den ikke-maskuline mann. Et eksempel på hvordan Narcissus-myten kunne spille en rolle i datidens kjønnspolemikk, finner man i den polemiske pamfletten «Sir Narcissus Foplin: or The Self-Admirer», som ble trykket i London i 1708, Holbergs siste år i England.[26] Denne Narcissus-figuren blir skildret i hatske vendinger: Han er feminin, for moren har «made him all woman, except the masculine Peg, which is hung on by Nature, for the Distinction of the Sexes» (Norton 2023 [1708], uten sidetall), han er selvopptatt, og han er apeaktig i det han kunne tas for tvillingen til «an Indian Baboon, […] nicely fitted with a fair wig». Her møter vi en oppkledt, parykkbærende ape som karikatur på denne mannstypen – en martinianer, for å foregripe lesningen av *Niels Klim* i kapittel 7 og apemotivet i kapittel 9. Denne apeaktige narsissisten har spinkel, vanskapt kropp med lange bein, han er «very conversant with the fair sex», men ikke seksuelt interessert i kvinner, for han foretrekker «a fricatizing catamite» for sine «Sodomitical Desires». «Fricatizing» har å gjøre med friksjon, «catamite» er betegnelse på en gutt i puberteten som var erotisk objekt for en eldre mann. Forestillingen om Narcissus var, som vi ser av dette eksempelet, del av den polemiske demoniseringen av den umandige mann som «sodomitt» da Holberg skrev sin tekst og ga stemme til denne demoniserte figuren, ja, lot ham uttrykke antikkens vakreste og mest poetiske linjer.

Det eksisterte altså en populærkulturell, polemisk pamflettkultur i England der tabubelagt seksualitet ble artikulert på en svært direkte og aggressiv måte. Denne engelske pamfletten, et typisk eksempel på demoniseringen av en ikke-maskulin mannstype utover 1700-tallet, benytter flere av de elementene i datidens kjønnsdiskurs som Holberg forholder seg til i sin selvfremstilling. Overgangen mellom den hatske polemikken og den mer sobre skjønnlitteraturen er glidende. I Popes velkjente satire *The Dunciade* (1728) ble lord Hervey, kjent for kjærlighetsforhold til andre menn, omtalt som «Narcissus». Hervey var for øvrig en forsvarer av Colley Cibber, den halvt danske dramatikeren og skuespilleren kjent for sine roller som «fop» og en nøkkelfigur i restaurasjonsdramatikken i London da Holberg oppholdt seg i England (se nedenfor). I engelsk offentlighet kunne altså Narcissus-

26 Jf. Rictor Norton (Ed.), «Sir Narcissus Foplin, 1708» i Norton 2023 (uten sidetall).

skikkelsen knyttes til en mannstype man forbandt med offentlige figurer, forfinede moteløver og mistenkte «sodomitter». Det er slett ingen nøytral eller ufarlig kulturell størrelse Holberg her griper fatt i og gir poetisk stemme. Senere, på 1800-tallet, blir forbindelsen mellom dandyen, Narcissus-figuren og kunstneren til en kulturell stereotypi som ofte assosieres med homoseksualitet, med Oscar Wildes forfatterskap som kanskje det mest fremtredende eksempelet.[27] Men allerede i Holbergs tekstunivers, i hans versjon av Narcissus i *Metamorphosis*, blandes det karikerende og lattervekkende med noe innfølt, inderlig og reflekterende. Narcissus får ordet i et isolert, lyrisk dikt – et tekstlig øyeblikk der Mikkelsens fortellerstemme er satt til side, et øyeblikk av psykologisk inderlighet. Holberg foregrep 1800-tallets kjønnsdiskurs da han tok opp Narcissus-figuren og brukte ham aktivt i sin selvfremstilling.

Tapsfølelse og melankoli preger Narcissus, for han kan ikke få sitt begjærsobjekt – som også begjærer ham. I linjen «Flammas moveoqve feroqve», jeg antenner flammer og brenner selv – er det ikke egenkjærlighet, men en toveis, gjensidig kjærlighet som beskrives. Her har Holberg omskrevet Ovid ved å dempe eller fjerne elementet av gjenkjennelse. Denne opplevelsen av gjengjeldt begjær kommer etter min mening for lite frem i mange tolkninger av myten når den reduseres til egenkjærlighet eller til skjønnhetsdyrking. Narcissus er ikke bare forelsket; han gjenkjenner begjæret hos den andre, et begjær han selv har vekket hos en som i Holbergs versjon i omverdenens øyne ikke er vakker, men vanskapt som ham selv. I rammefortellingen i *Metamorphosis* bruker Mikkelsen/Holberg stor plass på å understreke den kristen-moralistiske tolkningen, der det er egenkjærlighetens gudinne som fyller champignonen med sin gift. Han bruker mange linjer på å skrive frem «Philatoia», egenkjærligheten personifisert som gudinne, og skildrer henne omgitt av speil. Men i selve den lyriske monologen, som Holberg anser som det lyriske høydepunktet i Ovids lyrikk og dermed antikk poesi overhodet, er det den allmennmenneskelige opplevelsen av et inderlig, gjengjeldt begjær – en lykkeerfaring som slår over i melankoli når fullbyrdelsen viser seg umulig.

27 Om sammenhengen mellom 1800-tallsdandyen, Narcissus-myten og kunstneren, se Bruhm 2000 og Zima 1985. Zima tar riktignok ikke opp «sodomi», men flere av eksemplene taler for seg.

Speilet: Narcissus og kjenn-deg-selv på 1700-tallet

I sin systematiske gjennomgang av hvordan man har tolket Narcissus-myten gjennom århundrene, vender Louise Vinge i liten grad tilbake til den homoerotiske tematikken; at en ung mann blir forelsket i – det han tror er – en annen mann. Ikke minst når hun skriver om 1700-tallet, blir dette en påfallende utelatelse. Hun siterer Holbergs forsvar for Ovid og hans henvisning til Narcissus' klage, men uten å knytte noen tematiske refleksjoner til denne påfallende erklæringen, og hun tar heller ikke opp *Metamorphosis.* Likevel trekker Vinge frem andre perspektiver som er interessante. Blant annet drøfter hun relativt detaljert hvordan Rousseau i sin ungdomskomedie *Narcisse* knytter «petit-mâitre»-motivet til Narcissus. Petimeteren fremsto som narsissist, og hos Rousseau blir han håpløst forelsket i et bilde av seg selv i kvinneklær. Vi skal flere ganger komme tilbake til hvordan klær spiller en rolle også i Holbergs navigeringer innenfor dette betydningsfeltet. Rousseaus tekst viser en noe senere 1700-tallsversjon av den underliggende sammenhengen som vi skal hevde eksisterer i Holbergs forfatterskap mellom petimeter-motivet – som forekommer aller tydeligst i *Jean de France* – og Narcissus-teksten i *Metamorphosis.* I likhet med Holberg har Rousseau en viss forståelse og sympati med Narcissus, noe som skiller disse tekstene fra den rå polemikken som er sitert over.

Rousseaus tekst viser også et mer generelt motiv som Vinge knytter til 1700-tallets bruk av Narcissusmyten, nemlig som et uttrykk for antikkens ideal om å kjenne seg selv. Kjenn deg selv, «Nosce te ipsum», var et vesentlig referansepunkt også for Holberg, emblematisk fremstilt i hans berømte stokkehode der svanen biter seg selv i brystet, gjengitt i Holberg-statuene i såvel Bergen som København. Å kjenne seg selv innebærer blant annet å betrakte seg selv. Den narsissistiske speilingen er en variant av dette. Gjennom denne studien skal vi lese flere figurer i Holbergs tekstunivers som former for selvspeiling, mer eller mindre tydelige versjoner av ham selv, refleksjoner som han holder opp for samtiden, for ettertiden og for seg selv. Han viser seg frem som selv-speilende, gåtefullt selvbiografisk og i karakterer som i større eller mindre grad gjenspeiler hans person.[28] Å kjenne seg selv er ikke hos Holberg å finne

28 I sin diskusjon om Narcissus-motivet på 1700-tallet har Vinge (s. 281 ff.) en interessant drøfting av speilmetaforen, idealet om kjenn deg selv og forfatterrollen hos lord Shaftesbury, en forfatter Holberg trolig har kjent til. Holbergs moralske essays kan være påvirket

sin egentlige kjerne, det er å speile seg i kulturen, å se seg selv utenfra og forme sin kulturelle identitet. Som for Narcissus er denne holbergske selvspeilingen forbundet med en betydelig andel ensomhet og melankoli.

I verket *The Tears of Narcissus. Melancholia and Masculinity in Early Modern Writing* bruker Lynn Enterline teoretikere fra Freud til Lacan og Kristeva i analysen av hvordan Narcissusmyten brukes av engelske forfattere på 15- og 1600-tallet. Sammenhengen mellom *Metamorphosis* og Holbergs selvfremstilling andre steder i forfatterskapet fanges godt inn av Enterlines overordnete perspektiv på ulike tidligmoderne tekster om Narcissus og melankolien:

> These literary versions of melancholia, … offer an eloquent index of a price paid – the price for having continually to consolidate a functional identity in language and in the cultural discourses of sexuality and sexual difference. … if we take the hypothesis of the unconscious seriously, this means confronting both the persuasiveness of these fictions of sexual difference and the impossibility of ever finally becoming either «male» or «female». These readings, in short, interrogate what melancholia reveals about the subject «in process» – a process by which self and sexual identity are fractured, dislocated, by the very movement in which they can take shape (9)

Holbergs forfatterskap innebærer et vedvarende forsøk på å konsolidere en funksjonell identitet innenfor rammene av en kjønnethet som i økende grad er på kollisjonskurs med kulturen rundt ham. Sammenhengen mellom Narcissus' melankoli og det ikke-identiske, fragmenterte selvet er trukket av melankolikeren Holberg allerede i *Metamorphosis*, når vegelsinnet, som kjennetegner det kontinuitetsløse selv, koples på Narcissusmyten og erfaringen av det tabuiserte begjær. Hans intense, litterære selvbearbeiding foregår innenfor datidens typiske koder for begjær og forbud, og de spilles ut i full offentlighet. Men som Enterline viser, er det slett ikke bare Holberg som i tidlig nytid bruker

av Shaftesbury, og den engelske versjonen av *Moralske Tanker* fikk også navnet «The Reflector» (Sejersted 2016). Holbergs skjønnlitterære og selvbiografiske forfatterskap skiller seg imidlertid fra Shaftesbury, slik at denne parallellen først og fremst er interessant ved at disse tematikkene var del av samme forestillingskrets på Holbergs tid.

Ovids myte til refleksjon om kjønnsidentitet og melankoli. I *Tredje levnetsbrev* bemerker Holberg selv at grunnen til samtidens lave vurdering av Ovid kunne være at man rett og slett var lei: «Ovid bladrer alle i, hans Metamorfoser er blevet læst, gennemlæst og indtil kvalme gentaget af digtere, malere og billedhuggere, af læg og lærd» (Holberg 1743, s. 34). Han nevner imidlertid ikke her at han selv er blant dem som har gjentatt og variert Ovid, og han nevner ikke hvilke andre Ovidparafraser han tenker på.

Det er mulig at Ole Thomsen (2024, s. 304) har generelt rett i at satirikeren Holberg ikke ser den høye, sublime kunst i sitt eget verk.[29] Men om Holberg ett eneste sted faktisk strekker seg mot det sublime, mot den høye kunst og det guddommelige vanvidd, så er det her, i gjendiktningen av disse høydepunktene fra antikken. I Ovids udødelige linjer. Pakket inn i metertykk satire, men samtidig lyrisk uthevet og glødende intense. Hva om vi setter Narcissus' klage som den sublime kjernen i forfatterskapet – reaktoren som gir energi til totaliteten? I sitt *Første levnetsbrev* og i sine essays skriver Holberg selv frem en melankoli, en miltsyke, som han knytter til sitt forfatterskap. Skrivingen er kroppslig, og kroppen er sykelig. Som sentral figur i Københavns lille, konservative og strengt overvåkede offentlighet må han hele tiden passe på sin fremtoning, ikke minst i en kulturell kontekst der feminine menn som ham selv, særlig de som er knyttet til teater og musikk og lever ensomme, lite maskuline narsissister, står under en mulig mistanke om ubluhet. Han kler seg ikke desto mindre i fløyelsjakke, broderte halstørklær og litt lengre parykker enn nødvendig, men han må samtidig forsvare seg og forklare seg – overfor omverdenen, men også overfor seg selv. Denne selvfremstillingen blir en frenetisk forfattervirksomhet, og særlig gjennom 1720-tallet, før hans offentlige persona er tilstrekkelig sementert, er det tydelig hvordan han strever med å få en offentlig akseptabel person til å henge sammen med sin individuelle og særpregede kropp og psyke. Det ligger i hans dramaer, det ligger i det selvutleverende og kroppsliggjørende første levnetsbrev, og det ligger ikke minst i den nesten ubegripelige og misformete teksten *Metamorphosis*, der Narcissusmyten også for Holberg blir den mytiske fortellingen som bringer sammen begjær, melankoli, selvrefleksjon og uavklart kjønnsidentitet innenfor

29 Den grunnleggende relevansen av Thomsens arbeid for denne studien kommer delvis frem i min anmeldelse av *Besindig Rebel* (jf Sejersted 2024).

den dystre rammen av en dødsfantasi, men også innenfor en absurd, komisk ramme av surrealistisk samfunnssatire.[30]

Det er kanskje en dristig og temmelig drøy fortolkning å gjøre et dikt som dette, hentet fra det nærmest uleselige verket *Metamorphosis*, til en nøkkeltekst i Holbergs forfatterskap, til et innblikk i hans egen martrede psykologi og hans innlevelse i det forbudte begjæret – tett knyttet til hans diskusjon om det naturlige. I Andre Bog drøftes og får tre typer begjær lyriske uttrykk, alle i utgangspunktet «contra naturam» – om enn kanskje i ulik grad. Det udiskutable er at Holbergs utgangspunkt i verket er det å utsettes for mistanken om seksuell intimitet mellom menn, slik som i tilfellet Sylvanus. Det oppstår en sterk ekkovirkning mellom historien om Drys og Sylvanus i begynnelsen og Narcissus-myten mot slutten av verket. Begge viser jeget i en naturidyll, der nymfene er borte og en annen maskulinitet er nær. Fra åpningens tilsynelatende uskyldige hvile utvikler teksten seg til å innrømme et begjær og et savn, men når det gjelder homoerotikken, aldri en overskridende handling. En direkte, innlevd skildring av «selsom elskov» «mot naturen» er likevel å lese i incesterfaringen til loppen Psylla. Hvorfor skriver Holberg frem denne ekstreme kombinasjonen av skam, angst og ekstase? Hvor har han det fra? Hva vil han med det? Det umulige begjæret er det som knytter hele dette kaotiske verket sammen.

Kombinasjonen av febril tåkelegging og tabuisert tematikk har gjort verket *Metamorphosis* lite lest og kommentert gjennom tidene – Holbergs minst forståtte og analyserte verk. Det har blitt avskrevet som et «makkverk» og behandlet med overbærende arroganse selv i de seneste gjennomganger. Mang en holbergianer har utvilsomt gjennom resepsjonshistorien gjenkjent motivet i *Metamorphosis* og gjort seg sine tanker, men likevel har man valgt å la disse ekstreme og sterke tekststedene stå mer eller mindre ukommentert.

---

30 Heather Love diskuterer en transhistorisk sammenheng mellom melankoli og homoseksualitet. Melankolien er knyttet til hemmeligholdelse og skam hos individet som ikke kan artikulere seg i kulturen. Det er nærliggende å se en slik sammenheng også i Holbergs selvfremstilling; han er i vedvarende opposisjon til normer, han er nonkonformist, men må samtidig holde bakgrunnen for denne posisjonen hemmelig – om enn som en «åpen hemmelighet». Love påpeker at en «important connection exists between queer experience and the feelings of shame and secrecy that have long been associated with it.» (Love 2007, s. 20) Samtidig understreker hun at å påpeke denne transhistoriske sammenhengen ikke er å hevde en nødvendig eller naturlig sammenheng mellom homoseksualitet og melankoli.

Ett av de mange uforklarte elementene i teksten skal her tas som utgangspunkt for å plassere Holbergs *Metamorphosis* i forhold til andre europeiske tekster som anvendte Ovid i utformingen av et tidligmoderne begjærsuttrykk.

Hva er Locris? Et eksempel fra 1700-tallets litterære Ovid-resepsjon

På et nøkkelsted i *Metamorphosis* dukker det opp en allusjon som er vanskelig å forklare. Det gjelder setningen der teksten oppsummerer vegelsinnet: «Hvert Menneske, som har deslige Flygtighed/ Er Locris Plante, og af hende stiger ned». Disse linjene rommer et lite mysterium. «Locris»? Kommentaren har til nå ikke kunnet forklare hva denne «Locris Plante» sikter til. Lichtenberg (1866, s. 319) skrev i sin Holberg-kommentar: «Holberg giver den af Tityri og Nives Sammensmeltning opstaaede Qvinde Navn af Locris, som det synes, uden deri at ville lægge nogen Betydning». Ingen senere kommentar har føyd noe vesentlig til dette.

Tekststedet er viktig i vår sammenheng, for setningen definerer det kjønnsoverskridende, det tvekjønnede i teksten – mennesker med en flyktighet som påvirker deres identitet mellom det kvinnelige og det mannlige. Det mannlige og det kvinnelige har smeltet sammen i en hermafrodittisk skapning. Motivet har rot i Ovids verk, der man finner en lignende historie om den vakre gutten Hermafroditos, sønn av Hermes og Afrodite, som smelter sammen med naiaden Salmakis, et kvinnelig vesen, til en tvekjønnet skapning. Det er imidlertid ingen henvisning til Locri/Locris i den forbindelse hos Ovid. I *Holbergsskrifter* diskuteres det om navnet kan ha noe med den antikke greske regionen Lokris å gjøre, uten at det tilfører Holbergs tekst betydning. Grekerne fra Lokris grunnla i antikken byen Locri i dagens Sør-Italia, og det er også en mulighet at det er dette bynavnet som her finnes i genitivsform «Locris», men heller ikke dette forklarer navnet eller pronomenet «hende».[31]

31 «hende» hos Holberg vil syntaktisk helst vise til «Locris Plante», og da er enten planten hunkjønn eller «Locri(s)» et hunkjønn. Men «hende» kan muligens også vise til det kvin-

Det gis heller ingen forklaring i Holbergs eget noteapparat eller de utvidede forklaringene i den svenske utgaven.

Det er utilfredsstillende at denne referansen er uforklart, for linjen med navnet «Locris» er en nøkkellinje ikke bare i verket, men også i Holbergs forfatterskap som helhet, ettersom den konkluderer kapitlet med den sentrale mytologiske fortellingen der «Vægelsind» får et androgynt eller hermafroditisk innhold.[32] «Vægelsinn» er en helt sentral kategori i Holbergs forfatterskap, noe Vilhelm Andersen og Billeskov Jansen har påpekt og vi skal utdype senere. Her får dette vegelsinnet sin opprinnelse. Samtidig setter Holberg inn en helt apokryf, ugjenkjennelig referanse for å navngi og befeste denne androgyne egenskapen som står sentralt også i hans selvfremstilling. En ville kanskje ventet navnet «Hermafroditos» her. Så hvem er Locri/Locris?

«Locri» eller «Locris» brukes sjelden om annet enn det greske landskapet og den italiensk-greske antikke byen. Det finnes imidlertid én annen referanse fra det aktuelle tidsrommets skjønnlitteratur. «Locris» er navnet på hovedpersonen i Charles Hopkins' tragedie *Friendship Improved; Or, The Female Warriour*, som ble fremført første gang i London i 1699 og trykket i 1700. Det er, det må innrømmes, tvilsomt om Holberg skulle alludere til Hopkins på denne måten – allusjonen ville ha vært ugjenkjennelig for danske lesere i hans samtid. Samtidig må vi stoppe her, for det finnes noen viktige paralleller mellom disse to dyrkerne av Ovid rundt år 1700, og hvordan de bruker den romerske kjærlighetspoeten i sine egne kjønnstematiserende tekster.

Kan det være en tilfeldighet at også Hopkins' drama, som spiller på Ovids *Metamorfoser* og tematiserer kjønnsoverskridelse og det forbudte begjær, har en hovedperson ved navn «Locris»? Er det et direkte forelegg for Holbergs *Metamorphosis*, eller viser navnet «Locris» til en felles Ovid-relatert kilde? Uansett kan Hopkins ha vært en inspirasjon for Holberg når det gjelder hvor-

---

nelige subjektet i setningen før. I så fall er «Locris Plante» ukjønnet, og spiller en noe mindre vesentlig rolle i teksten, men er fremdeles et mysterium.

32 Den opprinnelige versjonen av *Metamorphosis* er ikke delt inn i kapitler, men går som løpende tekst. Man må lese oppmerksomt for å se at akkurat her avsluttes en hovedhandling. Dette bidrar til at det er vanskelig å få med seg tekstens utvikling og handlingsmønster. Browallius' svenske utgave fra 1744 har imidlertid kapittelinndeling, og her er dette siste linje i «Fab, 3. Om Ekinnan Nives och herdens Tityri fall och Förwandling». Slik inndeling har også den tyske utgaven fra 1746 (Copenhagen und Leipzig) og den senere danske utgaven.

dan den antikke Ovid kunne anvendes i en aktuell fremstilling av kjønn, kjærlighet og seksualitet. Hopkins var én av mange blant datidens diktere som benyttet Ovids *Metamorfoser* som utgangspunkt for kjærlighetsskildringer. Louise Vinge har ikke dramaet *Friendship Improved* med i sin oversikt over Narcissus-referanser, men hun nevner Charles Hopkins blant forfattere av Ovid-gjendiktninger (Vinge 1967, s. 387). Noen av disse gjendiktningene finner man i en antologi over engelsk 1700-tallspoesi (Nichols 1780). Her er blant annet Ovids Narcissus' klage gjendiktet (jf. også Nichols 1780, s. 278ff), men uten den blandingen av satirisk ramme og lyrisk kjerne som man finner hos Holberg. Parallellen mellom Holberg og Hopkins ligger i hvordan de henter ut Ovids kjærlighetsmonologer i sterkt subjektive gjendiktninger, som blir sin tids lyriske uttrykk for begjær og lengsel.

I motsetning til Holberg diskuterer Hopkins forholdet mellom Ovids tekster og sine egne personlige følelser. Blant annet er Hopkins inne på forholdet mellom inderlighet og kompilasjon. Slik kompilasjon er ikke tyveri, men tvert imot et kongenialt uttrykk for den samme inderlighet, den samme naturlighet:

> I have taken all the most moving tender things that Ovid and Tibullus said to their mistresses, to say to mine; nor will I allow it to be a theft, since I doubt not, as it was their love that inspir'd them with those thoughts, mine would have infused the same into me; and no man that thinks naturally of love can avoid running into the same thoughts with them (Hopkins etter Nichols 1780, s. 223)[33]

Hopkins' refleksjoner rundt hvordan han kompilerer og oversetter Ovid, kan si noe om den estetiske praksisen man også ser i Holbergs ovidianske kjærlighetstekster. Da Holberg kom til England i 1706, kunne han der finne

33 Denne diskusjonen om forholdet mellom imitasjon og subjektiv følelse i kjærlighetslyrikken passer godt inn i utviklingen av ekspressivitetsteorien om den lyriske sjanger på 1700-tallet, slik Jonathan Culler skildrer den i sin gjennomgang av den lyriske sjanger i vestlig tradisjon (Culler 2017, s. 74 f.). Cullers kilder ser ut til å forsøke å skille imitasjon fra subjektivitet, men etter min mening er Hopkins nærmere poenget når han avviser motsetningen mellom imitasjon og følelse. Selv den dypeste ekspressivitet og mest personlige følelse blir fanget inn i konvensjon i det den blir artikulert – ja, konvensjonen er allerede med på å definere følelsen, for mennesket er et kulturelt vesen. Motsetningen mellom inderlighet og sjangerkonvensjon er en misforståelse.

Ovid-gjendiktninger i form av preromantiske, sentimentale kjærlighetsdikt. Holberg gjør en lignende gjendiktningsøvelse på 1720-tallet, men da med de Ovid-fortellingene som handler om «selsom elskov», og han gjemmer sin inderlighet i en absurd ramme av forviklinger og forvandlinger.

Det kan synes søkt å sette opp Champignonens klagesang som en inderlig, lyrisk tekst fra Holbergs side, men til støtte for en slik lesemåte kan man både anføre at Holberg selv peker på dette tekststedet hos Ovid som det fremste i antikkens poesi, og generelt at vi altså ser en lyrisk og teoretisk refleksjon rundt akkurat inderliggjøringen av disse tekstene i Holbergs nære kulturfelt. Gjendiktningen åpner for kompilatorens identifikasjon med innholdet.[34] De samme følelser som gjennomstrømmet antikkens mestere, gjennomstrømmet også 1700-tallets antikk-kyndige elskere. Det var bare ikke Ovids heterofile monologer, men den «selsomme elskoven», den umulige, nå tabuiserte, «mot naturen», som opptok Holberg.

Også Hopkins bruker Ovid til å skrive om homoerotiske og transkjønnede motiver. I Hopkins' drama *Friendship improv'd* (1699), der vi altså støter på navnet «Locris», tematiserer Charles Hopkins kjærlighet mellom menn gjennom å la en maskulin kvinne fremstå som mann. Hovedreferansen hos Hopkins er Ovids historie om «Ifis og Iante», som fremstiller en «unholy passion» mellom to kvinner. I dramaet er «Locris» navnet på en «Iphis»-figur. I gresk antikk er Iphis det emblematiske uttrykket for begjær mellom kvinner av samme kjønn og for kjønnsskifte fra kvinne til mann. Ifis var født som jente, men kledd og oppdratt som gutt fordi faren hadde advart om at hvis konen fødte et jentebarn, skulle det drepes. Alle, unntatt moren, trodde Ifis var en gutt, og Ifis utviklet et nært forhold til jenten Iante. Dette blir et problem etterhvert som alder og alvor tar til. Til slutt skapte gudinnen Isis Iphis om til mann, slik at hun kunne bli sammen med sin elskede Iante. Ovid skildrer hvordan dette skjer i det moren og datteren går fra tempelet der de har bedt til Isis, her i Thorsens oversettelse:

> Selv om hun ikke var sikker, gikk moren allikevel derfra
> glad for det heldige varslet. Ifis slo følge med henne,
> slik som hun pleide, men skrittlengden økte; det bleke forsvant fra

34 Om datidens komplekse diskusjon om kompilasjon, se Slettebø (2020)

> kinnene, kreftene vokste, og ansiktet selv var med ett blitt firskårent; håret, som ikke var kjemmet, ble kort, og det kom et preg av en større vigør enn hun hadde som kvinne. For du som nylig var kvinne, er nå blitt en gutt! skjenk tempelet gaver! (Ovid 8 e.Kr [2024] bok IX, l.764ff)

Nå kan man bemerke at Ovids fremstilling også kan ha et ironisk preg, og at disse ytre kjønnstegnene – lange skritt, alvorligere ansikt, korthåret, tilsynelatende sterkere og mer energisk – er sett utenfra. Jegets utrop «For du som nylig var kvinne, er nå blitt en gutt!» kan derfor leses med en viss ironi knyttet til ideen om et faktisk, fysisk kjønnsskifte. Med andre ord: Ovid skriver ikke at brystene er borte, eller at hun har utviklet mannlige kjønnsorganer eller skjegg. Det står at hun oppfører seg som en mann, med maskuline kroppslige fakter – det er alt – noe som kan indikere en viss litterær ironi knyttet til forsikringen om at hun faktisk er blitt en mann i alle biologiske aspekter. Hvilken status man skal tillegge de faktiske forvandlingene i Ovids *Metamorfoser*, og på hvilket nivå de rammes av verkets ironi, er omdiskutert i forskningen (jf. Nielsen 1984, s. 338). Dette er uansett kjent som en sjelden mytologisk fremstilling av begjær mellom kvinner og av drømmen om en overgang mellom det mannlige og det kvinnelige. Den handler også om cross-dressing og om å skifte kjønn, tematikker Holberg alltid er opptatt av, men først drister seg til å skrive eksplisitt om i sin kanskje siste komedie, *Den forvandlede Brudgom* (jf. nedenfor).

Hopkins' drama er spunnet over samme grunnfortelling som historien om Ifis: En jente blir utkledd og oppdratt som gutt, noe som skaper problemer når voksenlivets erotiske realiteter melder seg. Handlingen er lagt til Sicilia. David Michael Robinson (2001) tar opp tidligmoderne bruk av Ovids fortellinger, og drøfter blant annet hvordan Hopkins bearbeider Ovid for en moderne dramatisk form. Robinson diskuterer seksualitet hos Ovid i lys av en overordnet tese om at «despite significant and often striking variation and change, over the past two thousand years dominant ideology in the West regarding sex, gender, and sexuality has remained strikingly consistent in some key respects» (Robinson 2001, s. 194). Det Robinson ser som konsistente trekk i vestlig kjønnsideologi, er demonisering av kvinnelig begjær, stigmatisering av «effeminacy», avvisning av kvinnelig og mannlig homoseksualitet, og dyrking av hierarkisk heteroseksualitet. Disse konstante trekkene i vestlig kjønnskultur er, ifølge Robinson, knyttet

til spørsmål om kjønnsforandring, paternalistisk autoritet og opprettholdelsen av – eller forfallet i – fundamentale sosiale distinksjoner. Dette utgangspunktet gjør at Robinson tolker Hopkins' drama som en demonstrativ etablering av heteronormativitet. Han leser også en utpreget misogyn tendens i stykket. Denne lesningen demonstrerer tolkningsrommet knyttet til fremstillingen av kjønnsroller og begjær i engelsk restaurasjonsdrama; der noen kjønnsforskere ser dristig kjønnsproblematisering, savner andre at stykkene går lenger i å utfordre heteronormativiteten. En moderne leser må spørre seg om en skal legge vekt på at disse stykkene artikulerer variasjoner av homoerotikk, transseksualitet og begjær på slående og oppfinnsomme måter, eller om en må konkludere med at de tross alt alltid synes å ende opp i en heteronormativ harmonitilstand. Man kommer uansett ikke bort fra at kjønnsoverskridelser og seksualitet er en gjennomgående tematikk i denne periodens engelske drama, noe som i seg selv viser en viss porøsitet i kjønnskategoriene. Og den antikke grunnteksten for dette er Ovids *Metamorfoser*; her opererer Holberg og Hopkins innenfor det samme prosjektet.

Min lesemåte av både Hopkins og Holberg går i retning av at heteronormativiteten som til slutt slår gjennom i stykkene, som i Holbergs *Jean de France*, ofte er påklistret og demonstrativt autoritær. Det er en sosial og kulturell nødvendig innrømmelse som ikke nødvendigvis undergraver den overskridende tematikken som ofte preger stykkene underveis. Robinson har rett i at 1700-tallsdramatikken viser en historisk kontinuitet i heteronormativt press på menneskenes seksualitet, men det ligger en radikalitet i hvordan stykkene iscenesetter dette presset og underveis artikulerer alternative begjærsformer og identiteter. Det var et vindu for slike fremstillinger i engelsk drama rundt år 1700 – et vindu som skulle bli lukket utover 1700-tallet. Dramaene fremstiller dynamikken og motstanden i kjønning og begjær, ofte på dristige måter, men de stiller sjelden eller aldri opp en utopisk modell av absolutt fri kjærlighet. Det er heller ikke nødvendigvis dit de vil. Det kan godt hende at det, som i Holbergs naturrett, er en utbredt holdning at erotikk må reguleres sosialt, og at den stabile familiens reproduksjon er et nødvendig element i samfunnsstrukturen. Samtidig tillater stykkene seg å dvele ved de som ikke kan eller vil tilpasse seg slik normativitet. Når Holberg trekker inn «Locris», enten det nå er en apokryf allusjon til Hopkins' Ovid-variasjoner eller de begge viser tilbake til en ikke-identifisert Ovid-kontekst, er det det kjønnsoverskridende ved denne figuren som er poenget.

I Hopkins' drama er Locris, som Ifis hos Ovid, forkledd og oppdratt som gutt helt fra fødselen. Tekstene tematiserer dermed i hvilken grad kvinner kan oppdras til å fungere akkurat som menn – i Locris' tilfelle også som soldat. Allerede her settes kultur foran natur. Hopkins kan imidlertid ikke, slik Ovid kan sies å gjøre, innføre et faktisk kjønnsskifte innenfor dramaets realistiske rammer. Her er Iante, Ifis' kvinnelige partner hos Ovid, derfor erstattet med den unge, mannlige generalen Maherbal; et reelt kjønnsskifte blir dermed ikke nødvendig, bare en avsløring. Til gjengjeld oppstår motivet med to forelskede (tilsynelatende) menn hos Hopkins, i kontrast til de to kvinnene hos Ovid. Det er fortsatt begjær mellom to av samme kjønn. Riktignok forekommer det også en kvinne i Hopkins' stykke, som forelsker seg i den maskulint forkledte Locris. Denne formen for sammekjønnsbegjær ligger også i teksten, maskert som heterofilt begjær, men det er mindre uttalt og ikke satt på spissen, ettersom Locris selv vil ha Maherbal. Hennes begjær er altså hele tiden heteroseksuelt, men for Maherbal slår det homososiale over i homoerotisk begjær. Hvor slående eksplisitt slike dramaer kunne bli i fremstillingen av det forbudte begjæret mellom to (tilsynelatende) menn, kommer tydelig frem i følgende utdrag, der Locris, forkledd som prins, har en intim dialog med Maherbal. Bakgrunnen er at fienden angriper, og at de derfor begge kan utsette det forestående bryllupet på hver sin kant. Locris innleder med å uttrykke sin appetitt på kamp og berømmelse – hun er ikke bare kledd som mann, hun har også mannens krigerske gemytt:

> *Lo.* My Thoughts no other End but Fame pursue,
> To fight, to conquer, or to dye with you.
> Young as I am, I love a glorious Field,
> More than the Bliss my charming Bride could yield.
> Thou art the Center where my Wishes joyn,
> My Fame, my Friendship and my Soul is thine.
> Your very Sight transports me, for I see
> My Champion and my Genius move in thee.

1700-tallets kjønnskategorier var såpass porøse at denne forkledte kvinnen ikke bare har internalisert maskuline idealer om krigerskhet, men også har den praktiske evnen til å utmerke seg i kamp. Maherbals svar på denne blandingen av kampvilje, identifikasjon og kjærlighet er en tydelig erotisk erklæring der

vennskap og seksualitet knyttes tett sammen, samtidig som det erkjennes at kroppsligheten gjør begjæret umulig. Slik dukker drømmen om forvandling opp: Maherbal ønsker først at han selv var kvinne, deretter at Locris var kvinne:

> *Ma.* I love you with a Fondness far above
> All that was ever known in Woman's love.
> My Friend – Oh! Whither would my Transport tend?
> Can I say more than what I say? My Friend!
> Something there is beyond that very Name,
> Something that sets my Spirits in a Flame,
> I wish I were a Maid of Form divine,
> To make your Soul and Body ever mine.
> Rather I wish that you, dear Youth, could be
> That charming Maid to be belov'd by me.
> Friendship alone to wond'rous Heights may soar,
> The change of one of us would make it more. (Hopkins 1699, I,9)

Det inderlige vennskapet har gått over i fysisk begjær. Det finnes noe uutsigelig bortenfor ordet «friend», som Maherbal strekker seg etter i en erotisk fantasi. Frem til ut på 1800-tallet tolererte man riktignok en langt mer kjærlig og intim tone i vennskapserklæringer uten at det nødvendigvis skulle oppstå mistanke om uanstendighet. I denne dialogen går imidlertid det intime vennskapet over i tydelige erotiske ønsker; det er altså ingen vanntette skott her mellom vennskapets intimitet og ulovlig erotikk – det seksuelle er «friendship improv'd», noe som utgjør et godt eksempel på Sedgwicks idé om et homososialt kontinuum, selv om det som gjør det mulig å fremstille dette forbudte begjæret scenisk, er premisset om at begjærsobjektet egentlig er en kvinne.

Mot slutten av stykket tvinger maktintrigen frem et oppgjør mellom de to, men når de står overfor hverandre med trukne kårder, viser Locris sitt lange hår og blotter sine bryster. Dermed kan de endelig og umiddelbart omfavne hverandre. Men som undertittelen viser, handler stykket også om at Locris trives i mannsrollen hun er vokst opp i; hun mestrer kampen og er en «female warriour», en variant av amasone-motivet. Det er et vesentlig trekk, som er en del av tekstens undergraving av kjønnsdistinksjonene, at Locris kan slåss som en mann, noe Maherbal har merket seg i sitt forelskede og kjønnsforvirrede blikk på vennen:

Ma. Had not your Arms establish'd your Renown,
Were not your vast Exploits and Valour known,
By those sweet Looks, that charming Face betray'd,
My sight would all my other Sence invade,
And make me think you, what I wish, a Maid.
Oft have I entertain'd that pleasing Thought,
Till my Mistake your manly Actions taught,
And spight of them destroy'd the hopes I fought.

Maherbals dragning mot vennen, begjærsfølelsen, er altså ikke å skille fra den han kan føle overfor en kvinne, selv om dette begjæret ikke kan tilfredsstilles. Samtidig sier teksten at Locris også kan utføre «manly Actions» og gjennom sine handlinger tilsynelatende beviser at hen er en mann, selv om Maherbal både kan ha ønsket og mistenkt det motsatte. Teksten fremviser noe reelt kjønnsoverskridende i Locris-figuren; kjønnsforskjellen er porøs.

Locris' svar på Maherbals erklæringer ovenfor er en direkte referanse til Ovids Metamorfoser: «*Lo.* Those Metamorphoses, alas! are past.» Parallellen til Ovids fortelling om Ifis er også tydelig, ved at bakgrunnen for Locris' forkledning mot slutten av stykket får den samme forklaringen som hos Ovid: Faren ønsket en gutt og ville drepe en eventuell pike. Stykket gir seg ut for å være en «Tragedy», og mange av de sentrale personene dør til slutt, men over likene til Locris' foreldre og søster får Locris og Maherbal både hverandre og kongeriket. Slik sett er det en tragikomedie med bittersøt slutt.

Kan Holbergs bruk av «Locris» være en referanse til den apokryfe Ovid-pastisjen *Friendship Improv'd*? Eller finnes det en skjult Ovid-referanse i navnet «Locris» som gjør at det dukker opp i begge disse tekstene? Holberg har kjent til en del engelsk dramatikk (jf. kapittel 2), men nevner få eksempler. Ett av de han faktisk nevner, er Farquhars *The Recruiting Officier*. Også i det stykket skildres hvordan en mann forelsker seg i og begjærer det han tror er en annen mann, men som i dramaet til slutt blir avslørt som en utkledd kvinne. Holberg brukte også selv en variant av dette grepet i *Den forvandlede Brudgom*. Generelt benytter Holberg seg av cross-dressing på scenen på flere ulike måter, noe vi skal komme tilbake til i kapittel 3. Slik cross-dressing er et hyppig grep i den engelske restaurasjonskomedien, og tett knyttet til problematiseringen av kjønn og begjær innenfor dramatikken på 1600- og 1700-tallet.

Hos Hopkins er «Locris» en moderne variant av Ovids «Ifis». Er «Locris» hos Holberg en skjult allusjon til «Ifis»? Ifis er Ovids representant for kjærlighet og begjær mellom to kvinner, og ideen om flytende kjønn. Ifis-referansen var kjent for Holberg fra annet hold. Blant annet dukker den i forbifarten opp i Montaignes essay om innbilningskraften (essay 21), som uten tvil har betydd mye for Holberg. I likhet med sitt franske forbilde dveler han mye ved innbilningskraftens, imaginasjonens, sterke virkninger. Her tok Montaigne antikke fremstillinger av spontant kjønnsskifte som et utgangspunkt for å reflektere over faktiske kjønnsskifter:

> Plinius forteller at han så Lucius Cossitius bli forvandlet fra kvinne til mann på sin egen bryllupsdag. Pontanus og andre kan berette at lignende metamorfoser har funnet sted i Italia i de senere århundrer. Og på hennes eget og hennes mors brennende ønske:
>
> *Ifis som gutt har innfridd det løfte han lovet som pike*
>
> En gang jeg dro gjennom Vitry-le-François, fikk jeg se en mann som biskopen av Soissons hadde gitt navnet Germain til konfirmasjonen, men som inntil han var 22 år, hadde vært kjent og regnet av alle innbyggerne som en pike ved navn Marie. Da jeg møtte ham, hadde han langt skjegg og var gammel og ugift. Han kunne fortelle at han én gang hadde anstrengt seg sånn for å gjøre et hopp at de mannlige kjønnsdeler var kommet til syne. Egnens unge piker synger ennå en sang hvor de advarer hverandre mot å skritte så langt ut at det blir gutter av dem (Montaigne 2009 [1580], s. 142f)

Under slike forestillinger ligger «ettkjønnsteorien», som blant annet innebærer tanken om at de kvinnelige kjønnsorganene er omtrent de samme som mannens, bare på vrangen. Ovids fremstilling av Ifis er et naturlig referansepunkt i Montaignes diskusjon av kjønnsskifte og innbilningskraft. Hvorvidt Ovid, Montaigne og Holberg faktisk har trodd på slike spontane, fysiske kjønnsskifter, er kanskje uklart, men de er alle tydelig opptatt av identitet, kjønn og seksualitet, og de observerer at dette forholdet ikke alltid følger vanlige normer – at grensene og begjæret kan være flytende, slik vi formulerer det i dag.

Det er altså mulig at *Metamorphosis*' uklare Locris-referanse peker mot et konkret engelsk drama, men dette skjer på en måte som kun har vært gjenkjennelig for en svært liten del av Holbergs samtid, og overhodet ikke for

ettertiden. Like sannsynlig er det kanskje at Hopkins og Holberg alluderer til en felles, underliggende Ovid-kontekst som jeg ikke har funnet. Uansett har allusjonen «Locris» ledet oss til en større kontekst av engelsk Ovid-tradisjon i restaurasjonsdramaet, og til et eksempel på tilpasning av Ovids *Metamorfoser* til kjønnsdiskursen rundt år 1700. Holberg gikk med sin *Metamorphosis* inn i en samtidstradisjon, men på en særegen måte. Hopkins og Holberg er både beslektet og ulike i sin utnyttelse av den romerske poeten.

Kunne ikke Holberg bare ha referert til Ifis? Kanskje ville en slik referanse til homoerotikk og kjønnsskifte vært for påtrengende i samtiden, mens «Locris», dersom det faktisk er en henvisning til Hopkins' tekst, i høyden kunne oppfattes av enkelte innvidde. Meningen er i så fall at de vegelsinnede, som Holberg selv, stiger ned fra den transseksuelle Ifis – og dette ytrer seg i en psykologisk egenskap som i hovedsak ble ansett som feminint kjønnet på Holbergs tid, nemlig vegelsinn, inconstantia. Inconstantia som kjønnet egenskap har vært diskutert fra Catull til Rousseau. Holberg kjenner imidlertid vegelsinnet fra seg selv, han ser det i musikeren og kunstneren Tigellius, og han ser det videre som et grunnleggende element i ethvert menneske som ikke bare er «treaktig», men som også har følelser. I en kulturell utvikling der «inconstancy» inngår i definisjonen av det feminine, og det stoiske og bestandige settes som maskuline egenskaper, reagerer Holberg med en protest: Nei, vegelsinn har riktignok et feminint element, men opphavet er tvekjønnet og det kan gjenfinnes hos både kvinner og visse menn. Vegelsinnet visker ut grensen mellom det maskuline og det feminine, og utfordrer den kulturelle kjønnsdikotomien som forsterkes og sementeres i Holbergs samtid. Hos Holberg peker vegelsinnet også mot en egen, skeiv begjærsstruktur, som dukker opp i andre del av *Metamorphosis*.

Resepsjonen av *Metamorphosis*

Ingen andre av Holbergs tekster har i så stor grad blitt oversett eller kritisert som *Metamorphosis*, også av de aller største Holberg-entusiaster. Den danske litteraturhistorikeren P. Hansen skriver: «Digtet maa betragtes som mislykket» (Hansen 1902, s. 74). Vilhelm Andersen, en sann Holberg-kjenner,

omtaler «det nu helt ulæselige digt» (1934, s. 102), men vektlegger i det minste vegelsinnet og ser psykologiske elementer i teksten. Holberg-beundreren Francis Bull ofrer bare en halv side på diktet, og konkluderer: «Holberg fandt selv at digtet bygget over en 'artig invention'; men det knirket i maskineriet, utførelsen var mat og fantasiløs» (Bull 1924, s. 340). Kjell Heggelund behandler interessant nok *Metamorphosis* som en av tekstene under tittelen «Holberg som selvbiograf», men det biografiske drøftes knapt, og dommen er negativ: «Holbergs idé er mildt sagt ikke like god som Ovids, og gjennomføringen av diktet er nesten helt uten … festivitas» (Heggelund 1982, s. 509). Ingen av de sentrale litteraturhistoriske behandlingene nevner kjønn, begjær eller seksualitet i forbindelse med teksten. Man kan likevel merke seg at F.J. Billeskov Jansen, i en refleksjon over Holbergs erotiske motiver, påpeker: «I sin Ovid-Imitation Metam. skildrer Holberg i elegisk Stil og uden Ironi tragisk Elskov» (Jansen 1939 II, s. 246). Dette utdyper han ikke, noe som er ett av flere eksempler på at Jansen nok ser, men ikke vil kommentere, denne siden av forfatterskapet.

Den mest ambisiøse lesningen av *Metamorphosis* i nyere tid er Erik A. Nielsens kapittel «Metamorphosis» i *Holbergs komik* (1984, s. 334–378). Også Nielsen finner verket mislykket – «et makværk», skriver han. Han forsøker likevel å forklare makkverket på en konstruktiv måte og avdekke hvordan svakhetene skyldes et uavklart forhold til det parodiske i Ovids verk. Han påpeker Holbergs manglende evne til å skildre det som er en hovedsak hos Ovid, nemlig «natur og elskov».

> Men ironisk nok skurrer og hviner Holbergs stil meget mere, når han synger om natur og elskov end når han er satirisk. I denne stilistiske afmagt bliver det synligt, at Holberg med selve sit væsen og sit karakteristiske sproglige register kun vanskeligt kunne skaffe sig adgang til den verden af skøn naturiagttagelse og dybsindig erotisk erfaring, som er selve livsnerven i Ovids *Metamorfoser* (Nielsen 1984, s. 335f)

Det er kanskje riktig at Holberg ikke hadde samme type «dybsindig erotisk erfaring» som Ovid, men også Holberg var et menneske med kropp og følelsesliv. Han brukte Ovid til lyrisk-subjektive uttrykk for kjærlighet. Det er imidlertid i kontrasten til Ovid at det holbergske særpreget trer fram: I den

tidstypiske mistanken, i erfaringen av det selvdestruktive begjæret, blir den antikke seksualiteten aktualisert i en kontekst fra 1720-årene. Det er vanskelig å opprettholde en tese om Holbergs mulige «aseksualitet» (jf. Langslet) dersom man leser *Metamorphosis.* Holberg var i høy grad opptatt av begjær og erotikk, særlig psykologien i «selsom elskov». Han tenkte på dette og skrev om det stadig vekk, og det er nettopp dette han bruker Ovids verk til.

Nielsen tar opp Holbergs parodi på fortellingen om Byblis' incestuøse fantasier og påpeker den åpenbare manglende poetiske sammenhengen mellom fortellingens innhold, de forbudte følelsene og selve forvandlingen, der loppen blir en offiser.

> Man kan således tage slutningen på Byblisparodien, hvor loppen omskabes til en officer med den tynde begrundelse, at officeren som loppen ynder at færdes på de unge kvinders bryst. Denne pointe har ikke meget med blodskamhistorien at gøre, men bliver til en lille selvstændig finte, der isolerer sig fra resten av fablen. Den art af poetisk logik, der hos Ovid forbandt en førende lidenskab med dens afsluttende forklarende billede, er hos Holberg næsten forsvundet. (Nielsen 1984, s. 355)

Nielsen tolker dette misforholdet som at Holberg «simpelthen ikke har forstået den ovidiske analogiforestilling» (355) – en forklaring det er vanskelig å slå seg til ro med, ettersom slike analogier hos Ovid er helt åpenbare, og Holberg åpenbart hadde svært godt kjennskap til Ovids tekst. Naturligvis har Holberg forstått Ovid like godt som Nielsen. Svaret på den demonstrativt manglende analogien hos Holberg ligger snarere i det lille ordet Nielsen selv bruker: «finte». Holberg viser oss, leserne, at selve forvandlingen – den ikke særlig morsomme vitsen om offiseren – er betydningsløs. Slik forteller teksten oss at den handler om noe annet, nemlig om de forbudte følelsenes psykologi, som han nettopp har skildret med poetisk kraft og dristighet. Nielsen lar seg dessverre lure av den finte han selv ser og beskriver. Det Nielsen derimot med rette peker på, er at forvandlingene i Holbergs tekst handler om en distansert, ironisk holdning til en rekke borgerlige yrker og bestillinger, og at dette markerer en form for kunstnerisk livsholdning i opposisjon til den borgerlige konvensjonaliteten. I Narcissus-historien finner man imidlertid en betydningstung analogi når champignonen altså blir en lakei, en figur som særlig tydelig

skriver seg inn i feltet for mistenkt sodomi, også hos Holberg. Vi skal komme tilbake til flere slike tematiseringer i gjennomgangen av Holbergs forfatterskap.

Mot slutten av sin lesning, i avsnittet «De erotisk motiver», kommer Nielsen ganske nær tekstens kjerne: «Det spørgsmål, Holbergs Metamorfoser kan give anledning til, er, hvad der overhovedet har været forfatterens motiv til at skrive dem». (s. 362) Han peker på hvor sentralt den umulige kjærligheten står i teksten:

> Gang på gang igennem værket forteller Holberg historier, hvor konflikten er, at selve et væsens bundethet til en skikkelse eller en plads gør det umuligt for dette væsen at gennemleve den kærlighed, det er opfyldt af. Det er allerede konstellationen i den første kærlighedshistorie om egetræerne Drys og Nive (Nielsen 1984, s. 361f).

Men er Drys og Nive den første kjærlighetshistorien? Kjærligheten mellom Drys og Nive er hos Holberg en inautentisk kjærlighet, konstruert ved Floras inngripen som strategi mot det naturidylliske forholdet mellom Sylvanus og Drys, to maskuline skapninger. Deres forhold er – i hvert fall tror Flora det – den første kjærlighetshistorien. Det er den tabubelagte, provoserende og umulige kjærligheten mellom menn som er utgangspunktet; Drys' begjær etter Nive skapes for å motvirke dette. Videre peker Nielsen på slangen og nattergalen og loppene Psylla og Psyllus som eksempler på slik umulig kjærlighet, og han fester seg også, i likhet med Billeskov Jansen, ved den tilsynelatende uparodiske og inderlige stilen i Psyllas lyriske selvransakelse. Når han konkluderer om Holbergs påfallende gjendiktning av psykologien i den selsomme elskov, er det tydelig at Nielsen lukter lunten:

> Noget tyder på, at Holberg har kunnet opleve Ovids Metamorphoser som en række billeder, han selv kunne være fristet til at lade sig fange i og finde sin skæbne i. Hvis det er noget strengt personligt i hans udvalg af tekster, så er det bemærkelsesværdigt, hvorledes hans særlige komiske monteringsteknik har til formål at objektivere og distancere det billede, han ikke vil fanges i. Den komiske metamorfose er således en ironisk distancering fra det krystalliseringsøjeblik, som de skæbnedannende lidenskaber hos Ovid hele tiden fører frem imod. (Nielsen 1984, s. 363)

Her antydes det både inderlighet og biografisk skjebne. Hadde Nielsen inkludert dramaet Sylvanus-Drys-Flora, kunne han trukket linjen fra Holbergs biografiske klager over bakvaskelser til Narcissus-motivet på en tydeligere måte. Likevel påpeker han ironiens muliggjørende potensial: «Men som også Kierkegaards forfatterskab viser det, skabes ironi ikke kun for at ophæve udsagn, men også for at muliggøre udsagn» (s. 367). Lenger enn dette går ikke Nielsen i å antyde Holbergs eventuelle inderlige anliggende i «makværket» *Metamorphosis*; Holbergs begjær forblir en form for abstrakt utenforskap, og ifølge Nielsen «måske det tydeligste tegn på, hvor distanceret han forholdt sig til alle roller, der lod sig tilbyde» (s. 377).

Nielsen har altså flere finstemte observasjoner som peker inn mot tekstens grunntematikk og Holbergs «nonkonformitet», men han overser bakgrunnen for det hele i første bok av *Metamorphosis*: homososialiteten, vegelsinnet, Floras mistanke og hevn. Hans studie mangler et rammeverk som kan sette de følsomme observasjonene inn i en meningsfull sammenheng. Han ser ikke hvordan den eksplisitte formen for «homosexual panic» foranlediger lyriske selvransakelser av forbudte følelser.

Biografen Lars Roar Langslet, som i enkelte andre sammenhenger har blikk for kjønnstematikken hos Holberg, forbigår *Metamorphosis* med noen korte sitater fra den vrangvillige forskningstradisjonen og konklusjonen: «Vi ville snarere tro at nå var dikteråren tørket inn, den kunstneriske inspirasjonen utbrent – for *Metamorphosene* ble jo en blek og temmelig mislykket avslutning av 'den poetiske raptus'». (Langslet 2001, s. 393) Som mange i resepsjonen lar Langslet seg lure av tekstens overflatiske finte, de påklistrede forvandlingene av dyr til ulike yrkesgrupper. Men disse har lite eller ingenting å gjøre med den underliggende og dramatiske handlingen i teksten, som altså handler om selsom elskov i ulike varianter og påfølgende mistanke, straff og vold. Så snart man fokuserer på dette, fremstår *Metamorphosis* som en av de mer komplekse og i alle fall dristigste tekstene i Holbergs forfatterskap. Selv Langslet, som ellers er inne på den mulige homoseksualiteten, lar seg villede av tekstens «uleselighet» uten å se de manøvreringer og tildekkinger den utfører i sin dristige behandling av sodomittisk mistanke, kjærlighet og forbudt begjær.

Holberg selv beholdt en livslang interesse for Ovid og *Metamorfosene*. Det fremgår av N.M. Petersens *Bidrag til den danske literaturs historie* (IV, s. 266) at det i 1752, like før Holbergs død, kom ut to danske oversettelser av de første delene av Ovids tekst, og at begge forfatterne, den danske Esaias Fleischer (1732–1804) og

nordmannen Niels Krog Bredal (1733–1778), var oppmuntret av Holberg i deres Ovid-gjendiktninger. Holberg arbeidet altså for å videreføre Ovid-interessen hos unge menn mot slutten av 1700-tallet. Bredal publiserte senere en omfattende Ovid-oversettelse i 1758. Om Bredal kan det nevnes at også han var en ugift mann med omgang i teaterkretser der nær homososialitet ga opphav til langvarige rykter og mistanker. Han var teaterdirektør i København 1771–1778. Liv Bliksrud har påvist hvordan mistanker om sodomi går igjen i form av nedvurdering og antydninger i litteraturhistoriske fremstillinger av Bredal langt inn på 1900-tallet (Bliksrud 2010). En av de felles bekjente som samarbeidet med både Holberg og Bredal, var den tyske komponisten Johann Adolph Scheibe, som også var Holbergs biograf, og som vi skal komme til nedenfor.

Bliksrud diskuterer, i sammenheng med Holberg og Bredal, hvordan «sodomi»-mistankene preget teatermiljøet i København. Bredals etterfølger som teaterdirektør, Hans Wilhelm Warnstedt (1743–1817), hadde kommet på kant med den fargerike forfatteren Dorothea Biehl, som skapte skandale ved å skrive novellen «Den falske Ven» (1781). Denne novellen bygget på et rykte om «sodomittiske» forbindelser mellom Warnstedt og skuespilleren Frederik Schwartz (Bliksrud 2010, jf. også von Rosen (s. 72ff.)). Biehl knyttet selv Warnstedt til novellens «sodomittiske» hovedperson «don Varino» i den posthumt utgitte selvbiografien *Mit ubetydelige Levnetsløp*, stilet til hannes venn von Bühlow (Biehl 1909, s. 81). Utgiveren av Biehls skrift, Louis Bobé, belegger i en note at Warnstedt ble gjenkjent som novellens referanse i samtiden gjennom biografiske paralleller og stilistiske detaljer, og legger til at «Beskyldningen mod Warnstedt for at være Homoseksualist er næppe greben ud af Luften, den findes hyppigt fremført i samtidiges Breve» (Bobé note til 100,11 i Biel 1909, s. 114).[35] Warnstedts liv er interessant eksempel på hvordan man kunne leve i Danmark med et slikt rykte rundt slutten av 1700-tallet. Selv om Biehl og Warnstedt i en periode hadde stått på vennskapelig fot, skriver Biehl at hun «følede […] dog en lønlig Afskye for ham, og paastod, at hans Ansigt vidnede om en falsk og sort Siel» (Biehl 1909, s. 80). Novellen publiserte hun som hevn for at Warnstedt ikke ville akseptere hennes dramaer ved

35 Von Rosen (s. 72ff) tviler på om det virkelig var et homoerotisk forhold mellom Warnstedt og Schwartz, som begge fortsatte sine karrierer og nøt høy anseelse. Dette antyder at den københavnske fortielseskulturen rundt «sodomi» kunne romme en form for stille aksept eller toleranse for slike forhold ved teateret.

teateret. Hun skriver ganske åpent og kynisk om at skandalen skapte et salg som gjorde at hun uansett fikk seg betalt: «Den Skade, Warnstedt gjorde mig paa den eene Kandt, blev mig dog til en Slags Fordeel paa den anden» (s. 90). Warnstedt sto i nær kontakt med tidens ledende forfattere som P.A. Heiberg og Johannes Ewald, og han ble sittende som teaterdirektør frem til 1792, da et underslag begått av en ansatt gjorde at han søkte avskjed. I 1795 giftet han seg med en rik enke og reiste straks uten henne til Portugal med sin venn og senere kammertjener Schultz. I Portugal levde han som diplomat til han returnerte til Danmark 1804. 1815 fikk han storkorset. 1817 døde han og testamenterte sitt gods til kammertjeneren Schultz.[36] Danseren og skuespilleren Fredrik Schwartz (1753–1838) på sin side fortsatte som suksessfull skuespiller og ble etter hvert teatrets grand old man. (Overskou 1856 II, s. IV)

Det er mulig at det homofobe trekket ved Biehl kan ha vært med på å inspirere Cornelius Hoyers karikatur «Dorothea Biehl kastrerer Holberg» (1775, se kapittel 9), men hovedpoenget der er nok hennes moralistiske forvaltning av den holbergske komedietradisjon. Biehl skrev komedier som undergravde den mer løsslupne stilen Holberg var berømt og beryktet for i dansk-tysk teaterestetikk på andre halvdel av 1700-tallet.

Alle disse mer eller mindre velbegrunnede sodomiryktene knyttet til det københavnske teateret, fra Holberg via Bredal til Warnstedt og Schwartz, er ikke uten sidestykke i teaterverdenen, men reflekterer en mer generell trend slik Laurence Senelick beskriver utviklingen på 1700-tallet, etter at sodomimistanker hadde vært et velkjent element i teatermiljøene med bakgrunn i en sosialt akseptert praksis på slutten av 1600-tallet:

> As sodomy is dropped from the admissible accomplishments of a man of fashion and becomes more closely associated with a sect of freakish, chiefly petit-burgeois delinquents, the stage personnel in turn must be careful to keep their private lives above suspicion. Careers and reputations that in the late seventeenth century could be enhanced or at least not injured by imputations of sodomy by the mid-eighteenth century could be destroyed by such charges (Senelick 1990, s. 34)

36 Jf. Bobé (1905), som har sans for Warnstedt med dennes «originale, bisarre og omskiftelige Væsen». Denne leksikonartikkelen er også en stilstudie i hvordan man rundt 1900 skriver om en «homoseksualist» uten å nevne kjønn og seksualitet med ett ord.

Så ille gikk det altså ikke ved Københavns teater. Nøt Warnstedt og Schwartz godt av en viss opparbeidet toleranse for slike mistenkelige relasjoner der? Senelicks beskrivelse handler om engelske forhold, men en kulturell kobling mellom skuespillermiljøer og overskridende seksualitet går helt tilbake til antikken, og også den københavnske scenen opplevde slike tilløp på 1700-tallet. Utover 1700-tallet ble det generelt skadelig å bli assosiert med sodomianklagen, noe Biehl altså benyttet seg av i sin strid med Warnstedt, og noe allerede Holberg, ifølge denne bokens tese, måtte forholde seg til gjennom hele sitt forfatterskap. Senelick antyder også at det ikke var usannsynlig at slike rykter kunne ha rot i faktiske forhold: «Still, if the London stage was not populated to a large degree by sodomites, it would have differed remarkably from professional theatre in every culture from the Korean *namsadang* and the Roman *mimi* on» (s. 41). Han viser også til sosiologiske studier som trekker denne sammenhengen mellom teater, kjønnsidentitet og seksualitet frem til 1970-tallet. Det var neppe uten grunn at teateret kom i moralistenes søkelys utover 1700-tallet, og dette er en del av det kulturelle rommet Holberg måtte navigere i – uten å skandalisere seg selv eller teateret, men samtidig med en viss freidighet og selvhevdelse. Ovids *Metamorfoser* var en grunntekst som åpnet et litterært rom der disse spenningene kunne behandles og diskuteres.

En biografisk kontekst for *Metamorphosis*?

Ryktespredning og intrigemakeri er hovedmotiv i første bok i *Metamorphosis*. Det finnes flere spor hos Holberg som tyder på at han var utsatt for ryktespredning, et motiv som ofte dukker opp hos ham. En passasje i Holbergs *Første levnetsbrev* har skapt en del bry for kommentatorene. I denne selvbiografiske teksten beskriver Holberg sin siste reise, som gikk til Paris i 1725–1726, altså rett før *Metamorphosis* ble skrevet ved hjemkomsten til København. Holberg forteller hvordan han på vei hjem fra Paris mottok et urovekkende brev.

> Nyt punkt: Ved min ankomst til Amsterdam var det brev, jeg ventede hjemmefra, endnu ikke nået frem. Derfor gennemlevede jeg otte dage dér i byen, pengeløs og nervøs. Til sidst traf jeg dog en

> gammel ven, som jeg lånte nogle gylden af. Da jeg havde spildt to uger i Amsterdam, kom der endelig et brev, men et helt andet end det, jeg havde ventet. Det var fra en ven, der rådede mig til at sætte mit rejsetempo op, da mine fjender spandt intriger mod mig i mit fravær. (Holberg 1728, s. 188, overs. Thomsen)

Hvilke fiender, hvilke intriger – hvorfor måtte han skynde seg tilbake fra utlandet? Hva var det som hastet slik? Holberg skriver ikke mer, og man har naturlig nok spekulert. Enkelte har hatt en tendens til å bagatellisere det Holberg her skriver, eller sette det på kontoen for Holbergs nervøse natur. Holbergforskeren Viljam Olsvig (1895) lanserte en teori om at akkurat denne tiden, Parisoppholdet og hjemkomsten, var et dramatisk vendepunkt i Holbergs liv. Olsvigs tese er polemisk formulert og førte til sterke reaksjoner i Danmark. Olsvig så for seg at Holberg var innviklet i alvorlige maktintriger knyttet til Holbergs rival, Andreas Hojers krets og videre til kongelige pikanterier. Frederik IV hadde forvist sin tyske dronning Louise av Mecklenburg og moret seg heller med sin brud «på venstre hånd», Anna Sophie Reventlow, senere dronning. Ikke bare Hojer, men også Holbergs motstander Tychonius sto på den tyske dronningens side, og dermed på siden til hennes sønn, den neste kongen, den moralistiske Christian VI. Olsvig sitter i Oxford og skriver det som må regnes som en Holberg-pamflett: *Det store Vendepunkt i Holbergs Liv* (1895), og grunnholdningen hans er at helten Holberg er i dyp utakt med den forfalne og tyskinfluerte danske elite, men har en potensiell venn i Frederik IV. Den antidanske Olsvig ser for seg at Holberg kjemper mot tre dominerende krefter i datidens København:

> Det er langt fra, at det altid er blet fremholdt med fornøden styrke, hvorledes det første ti-aar af Holbergs professor-liv (1718–27) var et uafbrudt tidsrum af aaben kamp for at hevde en original personlighed mod et modparti, som vilde undertrykke ham. … et overmægtige tremagtsforbund, som hver for sig vilde ha knust en mindre kjæmpe, var de tre samfundsmagter: Tyskerne, universitetet og kirken: – den herskende overklasse af Oldenborgernes landsmænd og immigranter fra de nord-tyske fyrstendømmer; dernæst Kjøbenhavns akademis danske høilærde; endelig enevoldsherskerens kgl. Presteskab (Olsvig 1895, s. 15)

Her, og i den videre kritikken av Holbergs danske samtid, tar Olsvig svært hardt i – til skade for de relevante poengene han også avdekker. Den konspiratorisk anlagte Olsvig la avgjørende vekt på Holbergs dunkle antydning om intrigespill. Dette lange sitatet viser hvordan han utlegger det Holberg skriver om sine fiender:

> «… Det var fra en ven, som raadede mig til at paaskynde reisen, da mine fiender i mit fravær søgte at gjøre mig umulig» (cum inimici mei insidias absenti struerent). De tre siste latinske ord kan ogsaa gengives saaledes: «Mine fiender smede lumske renker mod mig i mit fravær», eller «bygged en fælde for at faa mig i sin magt», eller «lagde sig i baghold for at tilintetgiøre mig». – Og Holberg fortsætter, for at afdempe det stærke udtryk: «jeg nævner disse ting ene og alene for at vise, at de ubehageligheder som rammer mig, altid kjeder sig sammen, og at det ene uheld frembringer det andet.»
>
> Vi forstaar det saaledes, at Holbergs hovedkuls afreise fra Paris var foraarsaget af dette brev, eller af et brev af lignende indhold, og at han i disse forblommede udtryk berører et moment i sit liv saa vigtigt, at han ikke kan undgaa at hentyde til det, men samtidig saa ømfintligt, at han ikke kunde udtale sig mere aabent om det. Han nævner ikke senere hvem hans fiender var; heller ikke direkte, af hvad art deres angreb var; ei heller hvorledes den fare, der gjorde det saa magtpaaliggende for ham at vende hjem, blev afvendt.
>
> Vi tror, at en belysning af disse par linjer i Holbergs selvbiografi er nødvendig til den fulde forstaaelse af, fra hvilket standpunkt han skriver denne første epistel. Kun naar vi har denne nøgle, vil vi sættes i stand til at se, i deres rette lys, baade de træk Holberg fortæller af sit tidligere liv, og hans mange indflettede side-betragtninger etc (Olsvig 1895, s. 24f)

Her vekkes forventninger om at Olsvig skal kunne fremby nettopp en slik nøkkel: Hva var det konkret Holberg ble anklaget for? Hvilket bakhold? Men dette forblir merkelig uklart i Olsvigs videre argumentasjon. Det dreier seg om striden om *Peder Paars* og en tillit til kong Frederik IV, som beskyttet Holberg, det handler om «den jydske feide», altså striden med Tychonius, om kritikken av hans arbeid som professor i metafysikk, og andre forhold.

Det ble også nedsatt en kommisjon for å undersøke universitetets ansatte i forhold til embetsforsømmelse (se også Thomsen om bandekommisionen). Det handler dessuten om mistanke om ateisme, og Olsvig trekker også inn at Holberg må fortie sitt nære forhold til engelsk åndsliv. Olsvig har svært lovende kapitteloverskrifter som «Hvad Holberg maatte undgaa at berøre i sit første Levnetsbrev», «Flere Udeladelser og Fortielser» og «Paafaldende Fortielser». Men det hele forblir vagt, og ikke ett sted kommer Olsvig inn på kjønn og begjær.

Dette fraværet av kjønnstematisering er desto mer påfallende ettersom Olsvig i stor detalj diskuterer Holbergs forhold til engelsk samtidskultur. Den var full av kjønnsdiskusjon, men Olsvig ser bare fritenkertradisjonen, særlig ved Addison. Aller mest påfallende er det at Olsvig ikke kommenterer dette når han, nokså raskt, tar opp det verket Holberg skrev og publiserte direkte ved sin hjemkomst, og som altså handler om kjærlighet og begjær: *Metamorphosis.* Olsvig skriver:

> Vender vi nu tilbage til slutning af Holbergs første Levnetsbrev, vil vi finde vor opfatning bestyrket. Holberg afslutter sin levnetsskildring med en kort omtale af «et inden min afreise paabegyndt digt under navn af Forvandlinger», som han lægger siste haand paa og udgiver efter hjemkomsten. (Olsvig 1895, s. 31)

Gjennomgangen er derimot svært begrenset, utover å si noe generelt om Holbergs egen utrygghet. Olsvig har ikke vist særlig interesse for *Metamorphosis*, denne teksten som ble skrevet nettopp i det Olsvig selv mener er et stort vendepunkt i Holbergs liv:

> Vi maa imidlertid henvise læseren til selve digtene, som findes i Holbergs «Mindre Poetiske Skrifter». – Vi kan dog ikke undlade at paapege, at «Den jydske Feide» og «Det daphniske Blodbad» er af ganske samme støbning som som Forvandlingerne af 1726. (Olsvig 1895, s. 32)

De tekstene Olsvig trekker frem her, ble publisert langt senere og har et satirisk-polemisk innhold. Olsvig kan ha rett i at de står i sammenheng med *Metamorphosis* og relaterer seg til intriger som Holberg oppfattet som truende

på 1720-tallet. Det påfallende er at Olsvig ikke sier noe om at *Metamorphosis*, slik den ble trykket i 1726, som vi har sett, inneholder beskrivelser av anklager, intriger, spionering og feller – alt det Holberg viser til i sin selvbiografi. Dette er dermed et opplagt svar på hva det var han opplevde som «i sit Liv saa vigtigt, at han ikke kan undgaa at hentyde til det, men samtidig saa ømfintligt, at han ikke kunde udtale sig mere aabent om det». (Olsvig 1895, s. 25) Likevel antyder Olsvig ingenting, og det ser faktisk ut til at han ikke aner noe om den mulige konteksten av kjønning, sodomi og bakvaskelse, selv om Holberg altså har skrevet om dette i ett av sine hovedverk, *Metamorphosis*, akkurat på denne tiden.

Mange Holberg-forskere har funnet Olsvigs konspirasjonsteorier overdrevne og tynt belagt. F.J. Billeskov Jansen innrømmer at Olsvig i «sine danskfjendtlige arbeider om Holberg» kan ha rett i at ett eller annet har gitt Holberg grunn til uro.

> Utvivlsomt er der i Olsvigs Bøger mange tomme Hypoteser; navnlig er det jo – som Bruun har sagt i sit udførlige Modskrift … – umuligt at finde samtidige Udsagn om en Forfølgelse af Holberg; alle Kilder viser i modsat Retning; men derfor kan Nordmanden Olsvig i en vis Forstand godt have forstaaet sin prikne Landsmand bedre end Danskerne. Jeg tror, at Holbergs Følsomhed for Angreb var saa fin, at Rygter, Antydninger i Samtaler og lignende løse Holdepunkter har været nok til at lade ham føle sig krænket, tilsidesat, maaske forfulgt. Den apologetiske Tendens i Epist. Prima «Første levnetsbrev» kan være fremladt af saa smaa Aarsager, at de ikke har kunnet faa materielt, skriftligt Udtryk (Jansen 1939, s. 215)

Så små årsaker at de ikke har fått materielt uttrykk? Man kan tenke seg flere grunner til at rykter ikke har etterlatt materielt uttrykk – ikke i datiden, og særlig ikke etter to hundre og tre hundre år med sensurerende resepsjon. Stillheten kan også bunne i at det er utålelig, fortiet, uutsigelig. Jansens vurdering er imidlertid at ja, Holbergs selvfremstilling peker mot at han har følt seg utsatt for potensielt ødeleggende rykter og intriger, men det er umulig å finne skriftlige spor av hva dette kan ha bestått i, for det er «saa smaa Aarsager», og Holberg fremstår snarere som paranoid.

Ejnar Thomsen tok også opp Olsvigs idé om den forfulgte Holberg da han diskuterte Holbergs «utilgængelige Menneskeansigt» med utgangspunkt i årene fra 1726 i den biografiske Holberg-skissen *Sfinxen. Stræger til et Holberg-portræt* fra 1954. Thomsens utgangspunkt er det umulige i å fiksere hvem Holberg var: «den stadig fremadskridende og stundom uddybede erkendelse har kompliceret problemet indtil uløselighed» (s. 9), skriver han. Thomsen har valgt «Sfinxen» som tittel med bakgrunn i den interessante detaljobservasjonen at det er trykket en sfinks på forsiden av Holbergs *Første levnetsbrev*. Sfinksen er et uttrykk for gåtefull identitetslek, men mer konkret blir ikke Ejnar Thomsens fortolkning. Her kan det nevnes at den sfinksen man finner på levnetsbrevet, i likhet med den doble sfinksen som senere skal dukke opp i våpenskjoldet til den nyslåtte baron Holberg, ikke bare er en truende blanding av menneske og dyr, men at den har et hermafrodittisk preg med kvinnelige bryster. Sfinksen på levnetsbrevet kan ses som et hint om hvordan forfatteren vil fremstå, en henvisning til sfinksens gåtefulle sang som bare Oidipus kunne gjette riktig. De to kvinnelige sfinkser i våpenskjoldet gir en kjønnet dimensjon til den identitetsgåte Holberg involverer sin leser i. Generelt kan man si at sfinksen som identitetssymbol blander det dyriske og det menneskelige, i tillegg til at den er kjønnsmessig tvetydig – i egyptisk tradisjon mannlig, i gresk kvinnelig. Den er en gåte som peker mot det overskridende, utenfor identitetsbinarismene menneske/dyr og mann/kvinne. La oss tillate oss å si at Holberg i sfinksen har oppdaget et mytologisk uttrykk for den ikke-representerbare identiteten som preger hans person.

Hvem Holberg er i *Første levnetsbrev*, henger for Ejnar Thomsen sammen med diskusjonen om hvem den innskrevne adressaten kan være. Hvem er det Holberg henvender seg til med klagen om sin abrupte hjemreise fra Paris i 1726 og antydningene om fiender som er ute etter ham? Thomsen kommenterer både Olsvigs teorier om at dette er en apologi rettet mot kongen, og danske og norske forskeres kritikk og konkurrerende teorier – slik som Th.A. Müllers «antagelse af et momentant forfølgelsesvanvid hos Holberg» (Thomsen 1954, s. 16) og «Billeskov Jansens forestilling om at Holberg hadde: 'en næsten abnorm sensibilitet'» (Thomsen 1954, s. 50). Det virker imidlertid som om Thomsen ser adressaten som en fiksjon og mystifikasjon, uten at han dermed selv har noe klart bud på hvem Holberg egentlig var, eller hvorfor han måtte hjem i slik hast. Det gåtefulle blir selve poenget i undersøkelsen.

Om vi altså tar Olsvigs utgangspunkt alvorlig: Holberg måtte returnere fra Paris hals over hode, fordi han mottok en advarsel fra en venn om fienders renkespill. Og straks han kom tilbake, utga han en tekst for å forsvare seg. Er det da ikke mer enn nærliggende å peke på det Olsvig ikke ser, nemlig at denne først publiserte teksten tar utgangspunkt i dette renkespillet, som altså formuleres i de tidligere siterte linjene i *Metamorphosis*?

Det ville slett ikke være enestående om Holberg var utsatt for slike rykter; i hvert fall ville det være nærliggende for en person som ham å være bekymret for denne typen intriger. Den feminine mann var eksponert for mistanken om sodomi. I antologien *The Pursuit of Sodomy* (Gerard og Hekma (red.) 2013[1989]) vises det til en rekke tilfeller der mistanker og rykter om sodomi rettes mot enkeltpersoner med eller uten saklig grunn, og at slike anklager kunne fungere som en effektiv form for utpressing (Noordam 2013[1989], s. 221; van der Meer 2013[1989], s. 285f. Jf. også Trumbach 2007). At sodomianklagen ble trukket inn i det sosiale maktspillet, var en høyst reell fare, ikke minst for feminine ungkarsfremtoninger som Holberg. Trumbach (2007) trekker frem engelske lord Hervey (1696–1743) og Humphry Morice (1723–1785) som typiske eksempler på «effeminates» som ble utsatt for utpressing på grunnlag av (velfunderte) rykter om sodomi. De representerte en gruppe som rundt 1750 i England ble kulturelt definert som «det tredje kjønn»:

> … those men who would later be called homosexuals were socialized into a minority third gender role which combined characteristics of both the male and the female roles that were found among the majority of the population. The men in this third gender role were now identified by their apparent effeminacy in speech, movement, and dress (Trumbach 2007, s. 23)

Slike menn var utsatt for mistanke og utpressing. Lord Hervey hadde, ifølge Trumbach, både kone, elskerinne og mannlige elskere, og Herveys tidligere venn Pultney kjente til alle sider ved lordens erotikk som han nådeløst benyttet seg av. Humphry Morice beskrives av Trumbach som «a small delicate man» som måtte saksøke to menn som hadde «tried to blackmail him for being a sodomite» (Trumbach 2007, s. 37). Morice var utsatt for rykter som ikke var grunnløse: «His friends tended to be unmarried men of similar delicate air and strong aesthetic tastes, who might or might not have been active sodo-

mites» (ib.). Er Holberg eksempel på noe liknende? Eller er hans eventuelle paranoia knyttet til dette europeiske fenomenet? Utpressing og trusler om offentlig skandale var noe som kunne ramme menn som offentlig fremviste en personlighet som hans – og ikke minst som levde som ungkarer. De var i utgangspunktet mistenkelige og sårbare dersom de ble involvert i maktspill.

Rykter, trusler, skandale med utgangspunkt i en kulturell endring i kjønnsnormer – er det dette *Metamorphosis* handler om? Det skal innrømmes at de videre hendelsene i *Metamorphosis*' fortelling om Sylvanus ikke så lett kan fungere som allegori for en forfølgelse av Holberg. På den annen side skildres en intens opplevelse av å bli utsatt for en rykteflom:

> I Skovens Middelpunct Fru Fama haver Sæde.
> Fra Slotted Gange hen til alle Stæder lede.
> Der alting aabet staaer, ej findes mindste Skiul,
> Igiennem Vegg og Loft gaaer tusind Spræk og Hull.
> Det hele Slot bestaaer af tynd og klingrend Kobber,
> Tilbage driver Røst, gir Giensvar naar man raaber.
> Den stumme Hvile der ey haver mindste Sted.
> Der aldrig gives Lyd og Rum til Rolighed:
> Dog ej saa megen Raab man hør som sagte snurren,
> Som ligner elvefald og langt fra Havets Murren.
> Man i Forstuerne Almue vrimle seer,
> Som siiger alt hvad skeer, og hvad som ikke skeer,
> Hvis Tale er af Løgn og Sant en Sammenblanding;
> Til alle Tidender skeer Tillegg og Forandring.
> Fra en til anden som en Snebold talen gaaer,
> Jo meer den veltes frem, jo meer den Kræfter faaer: (Holberg 1726 I, l.472–476)

Dette er berømte linjer i Ovids tekst. Det var utgangspunkt for Geoffrey Chaucers langdikt «The House of Fame» fra rundt 1380 (Brown 2002, s.23ff), og Holbergs samtidige Alexander Pope publiserte 1715 «The Temple of Fame. A Vision». I Ovids original er Famas hus knyttet til historisk berømmelse hos Homer og Vergil. Hos Pope er det først og fremst fortidens berømte figurer, antikke og asiatiske helter, til og med Odin kommer med, før Fama oppsøkes av ulike grupper mennesker som alle søker berømmelse, men synker hen

i forglemmelse. Til slutt skildres ryktene som svirrer fra alle kanter, sant og usant, før diktet tender i en selvrefleksjon: «Unblemish'd let me live, or die alone / Oh grant an honest Fame, or grant me none!»

Holbergs utnyttelse skiller seg klart fra den kanoniserte tradisjonen frem til Pope. Hos Holberg handler motivet «Famas hus» bare om ondsinnet ryktespredning i forlengelsen av hva Flora har foretatt seg. Det mytologiske motivet får en smak av 1700-tallets borgerlige høykultur i en linje som «Man i Forstuerne Almue vrimle seer». Her sies «alt hvad skeer, og hvad som ikke skeer», sladderen går overalt i palasset, sannhet og løgn blandes sammen, og snøballen vokser stadig. Under slike forhold driver Flora sin spionasje mot Sylvanus – kun fordi han la seg hos Drys. Er disse skildringene av å bli utsatt for intens mistanke og overvåking en litterær variant av den paranoide kommentaren i *Første levnetsbrev*?

Olsvig legger vekt på engelsk litteratur, og han fremhever *Metamorphosis*, en tekst han plasserer i det han oppfatter som et dramatisk brennpunkt i Holbergs liv og karriere. Likevel nevner han ikke kjønnsproblematikken. På samme måte ser det ut til at det overhodet ikke faller ham inn at de intriger og den bakvaskelsen Holberg utsettes for, kan ha sammenheng med den sodomittiske mistanken, selv om dette faktisk er et eksplisitt motiv i *Metamorphosis.* Samtidig skriver Olsvig med en så innbitt sannhetssøken og polemisk energi at det er vanskelig å forestille seg at han fortier noe – snarere fremstår han som naiv overfor de tabubelagte temaene som materialet hans hele tiden peker mot. Det som derimot kan være vanskeligere å tro, er at den senere Holbergforskningen ikke har hatt denne muligheten for øye, selv om man for det meste taktfullt unnlater å antyde det. Man ser for seg at Jansen og Andersen med stille, ironiske smil har betraktet hvordan Olsvig, uten anelse, beveger seg rundt i en seksualisert, tabubelagt materie mens han frenetisk forsøker å sirkle inn hva som egentlig var kjernen i Holbergs bekymringer.

F.J. Billeskov Jansen er på sin side svært forsiktig i sine kommentarer om dette, men som den oppmerksomme og lærde holbergianeren han var, har han sett nok til å antyde tematikken. I en diskusjon om Holbergs psykologi bemerker Jansen at Holberg var særlig opptatt av kjærlighet og elskov rundt hjemreisen fra Paris i 1725–1726. Det gjelder ikke bare *Metamorphosis*, men også begjærskomedien *De Usynlige*. Jansen knytter dette til en rekke av Holbergs elskovsepigrammer.

> Man kommer til at tænke paa, at Holbergs egne Metamorphosis eller forvandlinger … ogsaa er udarbejdet før og efter Pariserrejsen 1725–1726, og at De Usynlige antagelig er skrevet lige efter Hjemkomsten. Er det ogsaa omkring dette Tidspunkt, at de første af Holbergs talrige Elskovsepigrammer er blevet til? Hvorom alting er, saa har Holberg litterært funderet mere over Elskovens Problem end man almindelig forestiller sig (Jansen 1939 I, s. 185f)

Elskovens problem opptar Holberg rundt 1726. Mer enn man har forestilt seg. Eller i hvert fall: mer enn man tidligere har antydet. Men også Jansen holder seg til slike antydninger, samtidig som han observant påpeker at Holbergs begjærspsykologi hviler på noe som er et hovedpoeng hos Ovid: Man begjærer sterkest det forbudte og umulige. Mer konkret blir ikke Jansen, for det ligger ham nemlig sterkt på hjertet å overbevise sin leser om at Holberg var aldeles fri for den minste etterklang av antikkens «perversiteter»:

> Hvad man kan mene om Martials personlig forhold til de sjofelheder, hans Bog indeholder, er i denne sammenhæng ligegyldigt; men det er værd at slaa fast, at de latinske Epigrammers frække udstilen af Kønsforholdet og specielt af den romerske Decadences saa raffinert som ækelt varierede Perversiteter ikke har givet nogensomhelst Efterklang i Holbergs. (Jansen 1939 I, s. 108)

Jansen skriver her spesifikt om epigrammene, men dette er trolig det nærmeste han kommer en kommentar om homoerotikk hos Holberg, som en absolutt fornektelse av «nogensomhelst Efterklang». Det foregikk mye rart i det antikke Roma, men Jansen avviser tematikken fullstendig. I samme vending tar Jansen også avstand fra noe den langt mer avslappede humanisten Vilhelm Andersen hadde omtalt som «en noget betændt Pebersvende-Fantasi» i Holbergs epigrammer. Resepsjonen gjennom hele 1800- og 1900-tallet har kun strukket seg til de vageste antydninger om, eller benektelser av, denne tematikken, som er gjennomgående i forfatterskapet, grunnleggende for Holbergs vedvarende identitetsdiskusjon, og som lett tilslørt dukker opp i større verk eller som hentydninger i forbifarten i mindre tekster. I epistlene tillater han seg stadige antydninger, og flere av disse skal vi ta opp underveis, men særlig epistel 257 handler om rykter.

Epistel 257 – om rykter og bakvaskelser

Det er ikke særlig tilfredsstillende for herværende argumentasjon at ingen har gravd opp, eller har villet grave opp, apokryfe smedevers eller brev der slike sodomittiske mistanker rettes mot Holberg. Dette ser ut til å ha vært absolutt tabu i dansk skriftlig offentlighet. Kanskje finnes det faktisk noe slikt bortgjemt i et håndskriftarkiv, men intet er kommet til overflaten i Holberg-resepsjonen. Man er i det store og hele henvist til de vage antydninger om slik mistanke og bakvaskelser som kanskje kan tolkes frem her og der i Holbergs eget forfatterskap. En epistel som kan spilles inn i en slik diskusjon, er epistel 257, en bekjennelsesepistel utgitt i 1750. Holberg, som nå er i 60-årene, beskriver sitt eget skiftende sinn og sine ukonvensjonelle valg – altså nok en gang nonkonformisme og vegelsinntematikken med sin kjønnsmytologiske bakgrunn i *Metamorphosis* (se ovenfor) – som Holberg knytter til sin egen person. Epistelen åpner med en henvendelse til sin (sannsynligvis fiktive) brevvenn, som skal ha overhørt en diskusjon om Holberg i et selskap:

> Du skriver, at du nyeligen var udi et Sælskab, hvor jeg var Materie til Discours, og at man tillagde mig lutter Skrøbeligheder og Fejl, saavel paa Legemets som paa Sindets Vegne. (Holberg 1748–1754 III, s. 333)

Baktalelsen igjen. Hva denne kritikken av Holbergs kropp og sinn har bestått i, får vi ikke vite; i stedet får vi en lang refleksjon om de ulike og ofte motstridende egenskapene Holberg mener seg å besitte, og som kan gi opphav til både ros og ris: «Thi det synes, som jeg er skabt, for at forvirre saavel Medicos som Moralister», som han underfundig bemerker. Denne epistelen er blant de tekster der hans selvfremstilling knytter seg mest tydelig til vegelsinnet. På hvilken måte har moralisten Holberg forvirret moralister? «Du vil vel hertil sige, at det er en mørk Tale for dig: Du haver derudi Rett. Hvi skulde den ikke være mørk for dig, da den er mørk for mig selv». Sist i rekken av de mange eksempler på motsigelser i hans kropp og sinn som følger, kommer han endelig inn på kjønn. Det første poenget er at han kritiseres både for å være for glad i kvinneselskap og, motsatt, for å være for koldsindig mot kvinner:

> Nogle laste min alt for store Lyst til Fruentimmer-Sælskab: Andre derimod bebreide mig min Koldsindighed mod samme Kiøn. Jeg

> nægter ikke, at jeg jo altiid haver fundet Behag udi Fruentimmer-Sælskab, og det formedelst de Aarsager, som jeg udi mine Skrifter haver tilkiendegivet. Saadan idelig Omgiængelse giver Anledning til den første Critiqve. Men, saasom jeg omgaaes dem ikke for andet end for Sindets Recreation, og tracterer dem ikke anderledes end som smukke Skilderier, saa gives deraf Anledning til den sidste Critiqve. (Holberg 1748–1754 III, s. 337)

Ja, Holberg liker å omgås kvinner, men det er absolutt ikke noe kroppslig eller erotisk i denne interessen. At han trives blant kvinner uten å være fysisk tiltrukket av dem, nevner han flere steder i forfatterskapet, men her føyes det altså til at han kritiseres for denne fysiske desinteressen. Det kan henspille på det velkjente faktum at han ikke vil gifte seg, men det kan også være en antydning om at mangelen på erotisk interesse for kvinner kan ha en annen, amoralsk side. Her presser vi teksten litt, men det er fordi epistelen følger opp med en anekdote om en alminnelig sladder hans seksualitet var gjenstand for. Bøndene på Holbergs to gods ser på ham med mistro, forteller han, og når han besøker dem, forventer de at han vil innkreve ubetalt gjeld i form av seksuelle tjenester. Men hans eventuelle begjær kan de også utnytte til å oppnå ting. På de to gods har folkene imidlertid ulikt syn på hans eventuelle preferanser:

> Jeg haver tvende Hoved-Gaarder paa Landet: Paa den eene var det første Rygte udspredet; hvorudover, naar jeg besøgte en af mine Bønder, som havde en ung Kone eller smukke Døttre, meenede Bonden, at jeg kom for udi dem at giøre mig betalt for resterende Landgilde. Paa den anden Gaard hørte jeg ved min første Ankomst, en almindelig Tale at være udspredet, nemlig, at jeg havde naturlig Afskye for Qvinde-Kiøn; hvorudover, ligesom paa det eene Gods Qvinderne bleve skikkede udi Ambassader, for at erholde et og andet, som forlangedes, saa agerede Mændene selv Ambassadeurs eller Sollicitanter paa det andet Gods. (Holberg 1748–1754 III, s. 337f.)

På den første gården sender de kvinner for å oppnå fordeler hos godseieren, mens det på den andre gården har gått et rykte om «naturlig Afskye for Qvinde-Kiøn», noe som fører til at de i stedet for å sende kvinner, sender menn som opptrer som «Ambassadeurs eller Solicitanter». Kan man se for seg hvordan

kjekke bønder flørter med den beryktede gamle godseieren for å oppnå ulike fordeler? Holberg vekslet neppe gjeld og tjenester inn i seksuelle tjenester fra verken kvinner eller menn. Historien kan også tolkes ganske uskyldig, som at når han uansett ikke lot seg påvirke av kvinnesjarm, kunne mennene like gjerne oppsøke ham selv. Likevel er det liten tvil om at anekdoten også viser Holbergs balansekunst mellom seksualiserte tvetydigheter i sin selvfremstilling. Epistel 257, bekjennelsesepistelen om vegelsinnet, er et tydelig indisium på at det har gått rykter om Holbergs erotiske preferanser, også blant bøndene på hans to gods. Da har nok praten også gått i København og på universitetet.

I *Metamorphosis* skildrer Holberg ikke bare begjær og seksualitet, men også – eller først og fremst – bakvaskelser, spionering og personlige angrep. Rykter, mistanker og intriger er hovedmotivet, ikke seksualiteten i seg selv. Selv om man i dag ikke finner spor av ryktene og mistanken, bærer forfatterskapet tydelig preg av en vedvarende konfrontasjon med den sosiale omverdenen. Ryktene gikk om Holberg. I 1750 kunne han spøke med dette – om enn forsiktig. Tidligere, på 1720-tallet, var tematikken mer betent og truende for hans offentlige eksistens, men også da kunne han gi den et vittig litterært uttrykk. Det av hans større verker som mer enn noe annet fremstiller den avmaskuliniserte mann og hans nærmeste venn i møte med samfunnets mistanke og fordømmelse, er komedien *Jean de France* (1722).

Historisk kontekst: europeiske arrestasjoner og dansk-norsk taushet

Så langt har vi konsentrert oss om den engelske konteksten for den frankofile figuren som også er feminin og seksuelt mistenkelig. Dette er imidlertid ikke bare en aktuell type i engelsk kontekst, selv om denne foppen er mest artikulert i engelske pamfletter. Også i andre land rundt Frankrike finner man denne karakteren. Mehl Allan Penrose (2014) skriver om petimeter-figuren i spansk litteratur på 1700-tallet, men eksemplene er stort sett nyere enn *Jean de France*. Mer relevant i Holberg-perspektiv er situasjonen i Nederland, det første landet Holberg selv besøkte og stadig skulle vende tilbake til. Nederland var den gangen kjent som et liberalt og åpent samfunn der fritenkere av ulike

slag kunne samles og uttrykke sine meninger. På det seksuelle området fantes det i større nederlandske byer, som ellers i Paris og London, på begynnelsen av 1700-tallet en subkultur der menn kunne møte hverandre. Men også i Nederland slo denne åpenheten over i en motreaksjon på Holbergs tid. I en artikkel om det offentlige bildet av sodomitter på nederlandsk 1700-tall, beskriver L.J. Boon hvordan det på begynnelsen av det attende århundret var en stadig sterkere stigmatisering av sodomitter i nederlandsk offentlighet. Etter den europeiske freden i Utrecht (1713) følte Nederland at landet gikk inn i en nedgangsperiode, skriver Boon. Økonomiske nedgangstider ble satt i sammenheng med en økende katolsk innflytelse og overveldende påvirkning fra italienske og franske kulturelle normer. Også Holberg skriver flere steder om den merkverdige kulturelle makten som strålte ut fra Paris. I Nederland ble dette særlig tilspisset:

> A common explanation offered for the decline of Dutch hegemony during the 1720s and the 1730s was ready at hand: foreign (French) cultural influence, which emasculated the nation; soft manners, which had corrupted the simple morals of the fathers; luxuriousness laxity, and debauchery – a consequence of riches acquired during years of prosperity; and an easygoing lifestyle in the absence of common pursuits (Boon 1989, s. 241)

Denne forklaringsmodellen, der fransk, avmaskuliniserende påvirkning lå til grunn for en økende forfallstendens, førte ifølge Boon til en stadig sterkere mistenksomhet mot petimeteren og menn som fremsto som feminine. Mistenksomheten kulminerte i omfattende arrestasjoner og rettssaker mot påståtte «sodomitter» rundt 1730 – en form for kriminalisering og forfølgelse som var relativt ny i nederlandsk sammenheng. Tre hundre menn ble arrestert, og omtrent hundre dødsdommer ble avsagt (Boon 2013[1989], s. 239). Boon omtaler ikke dramatikk eksplisitt, men beskriver hvordan disse prosessene utgjorde høydepunktet av en generell mistenksomhet rettet mot kulturelle uttrykk for umandighet, som å kle seg ekstravagant og følge franske moter. Dette ble assosiert med sodomi, perversjon og samfunnets generelle sammenbrudd.

> Effeminacy expressed itself through clothing and the Dutch, once renowned for their simplicity and austere mode of life, now dressed in grand style and extravagant attire. Through unmanly French fashions, sodomites could display their perverse attitudes openly and unrestrained. Sodomy contaminated the entire society (Boon 2013[1989], s. 241).

Den nederlandske kulturen sto i nær kontakt med den dansk-norske generelt, og særlig med Holbergs fødeby Bergen. Jeronimus' første referanse til utlandet i *Jean de France* handler faktisk om nederlendernes forhold til det franske: «vor Danske Ungdom giør icke som Ungdommen udi Holland» (*JdF*, I.1). Ifølge Jeronimus legger hollenderne fra seg det franske når de kommer hjem igjen. I *Den 11. juni*, som kommenteres kort i kapittel 3, er det nederlandske kjøpmenn som opptrer med sin forbilledlige nøkternhet. I disse tilfellene representerer nederlenderne først og fremst en jordnær, maskulin handelsmentalitet. Det nederlandske spiller åpenbart en spesiell rolle i denne forhandlingen mellom ulike kjønnskulturer og nasjonalidentiteter: De personifiserer en maskulin og pragmatisk tilnærming og lar seg vanskelig korrumpere, men samtidig er det altså, om man tar Boons beskrivelse på alvor, en kultur der reaksjonen mot franskifiseringen vokser gjennom 1720-tallet og kulminerer dramatisk i 1730.

Holbergs første utenlandsreise gikk til Nederland tidlig på 1700-tallet. Han skriver selv at hans pikelige ansikt førte ham opp i mange pinlige situasjoner på reisene i utlandet. Han gjenkaller både nederlandske, franske og engelske fornærmelser. Vel hjemme i København var han fortsatt en ungkar med sans for å kle seg etter moten, en umandig fysikk og en interesse for det franske. Både i Nederland og England kunne Holberg på sine reiser ha erfart en økende mistenkeliggjøring av den feminine mann som mulig sodomitt.

Noe tilsvarende det som skjedde i Nederland i 1730 – en storstilt razzia mot den «sodomittiske» undergrunnskulturen – inntraff aldri i København. Hvorfor ikke? Forholdene var mindre. Det fantes neppe noen semiorganisert kultur som kunne sammenlignes. Ifølge Trumbach var det først og fremst i de største byene med over 500 000 innbyggere det utviklet seg egne typer «sodomitical subcultures» (Trumbach 2013[1989], 2. 407f). Både Ola Teige (2020) og den svenske kjønnshistorikeren Jonas Liliequist (1995) bemerker at et visst urbaniseringsnivå var en forutsetning for organisert homoerotisk aktivitet som

allmennheten kunne reagere på og politiet kunne slå systematisk ned på.[37] København hadde ikke den nødvendige størrelsen til å opprettholde en slik subkultur som man fant i franske, engelske og nederlandske byer rundt år 1700.

Forholdene for homoerotikk i Holbergs København fremstår mer anekdotiske, som halvkvedete antydninger om enkeltpersoner. Von Rosen nevner det etterlatte klesskapet til selveste generalprokurator Jens Severin Wartberg, som etterfulgte Holbergs rival Hojer i 1739. Hojer var pietistinfluert og tilhørte den tyskkulturelle fløyen i datidens statsintriger. Generalprokurøren var på denne tiden en sentral stilling i København med overordnet kontrollfunksjon i kjernen av eneveldet. Wartberg var, i motsetning til sin forgjenger Hojer, en venn av Holberg – en jovial ungkar, teatermann og fløytespiller som kunne *Peder Paars* utenat og ifølge Th. Müller i *Dansk biografisk leksikon* kunne håndtere den kantete dikteren. Wartberg var imidlertid kontroversiell i Københavns sosiale verden. Da han døde i 1744, ble det i en københavnsk håndskriftpolemikk antydet at det var et tegn fra Gud at han gikk uventet i graven uten mulighet for å angre sine synder. Deler av polemikken er gjengitt med innledning av Rahbek i *Tritogenia* 1/1828 som «mærkelige Tidernes Tegn fra en Periode, der er os paa eengang baade for nær og for fiern til at være os synderlig bekiendt».[38] Hos Rahbek finner man imidlertid ikke den innledende ryktespredningen om Wartberg, bare et sterkt polemisk, men generelt forsvar på rim fra «nogle af hans efterladte opriktige Venner», og et nytt, kritisk innlegg fra en «Ven af Sandheden», som tviler på at Wartberg kommer til himmelen og slår fast at «Nu kand for Levende ey bedre Lærdom være/ End denne: Vogter Jer for Drukkenskab og Drik,/ Og tænker, hvordan det Etats-Raad Wartberg gik». (Rahbek 1828, s. 110)

Rosen antyder med sin Wartberg-referanse at det blant de høyere lagene av teaterinteresserte i København fantes et miljø med affinitet til den ekstra-

37 Se Ola Teige (2020), som viser til både spredt bebyggelse og en sterk fortielsesstrategi som bakgrunn for at det ikke ble slike kampanjer mot sodomi som i Nederland og England etter 1700. Han finner imidlertid enkelte rettssaker. Teige viser til den svenske kjønnshistorikeren Jonas Liliequist, som har påvist tilsvarende strategi i Sverige i samme periode (Liliequist 1995). Det er her systematisering og organiseringsformen det handler om, men hvorvidt denne urbanitetsavhengige organiseringen medførte mer sodomi utover 1700-tallet, er et spørsmål som dukker opp flere steder, men ikke besvares av Liliequist eller i Gerard og Hekma 2013–1989.

38 Rahbek 1828, s. 103

vagante, feminine mannen som utfordret kjønnsroller og kunne møte en viss fri seksuell praksis med forståelse og overbærenhet, så lenge dette foregikk i det skjulte:

> The Procurator General, Jens Severin Wartberg, was a close friend of Ludvig Holberg and had a reputation for somewhat loose living. When he died in 1749, he not only left an exquisite library, but also, (and more shocking in pietist Copenhagen) the largest and most elegant wardrobe ever seen. He was a co-manager of The Royal Theatre, a keen party-goer, and a bachelor. (Rosen 2013[1989], s. 186)

At Wartberg var en torn i øyet på Københavns pietister, fremgår av den litterære feiden av smededikt og forsvarsdikt som oppsto etter hans overraskende død. I den bevarte delen av denne feiden finnes det imidlertid ikke åpenbare seksuelle anklager mot Wartberg.

Holberg var altså ikke alene i den københavnske eliten om å la sin offentlige persona spille på noe litt skeivt og uavklart, noe som kunne provosere det moralistiske publikummet. Eksempelet Wartberg kan tyde på at dette på hans tid fortsatt var en mulig, om enn kanskje risikabel, rolle. Von Rosen (1989) beskriver generalprokurør Wartbergs rolle i en velkjent sodomi-rettssak fra Danmark. To menn på henholdsvis 72 og 18 år ble avslørt mens de lå sammen med buksene nede. De tilsto lårsex med ejakulasjon, men ikke penetrasjon. Wartbergs betenkning har blitt et velkjent referansepunkt i kjønnhistorisk forskning i Danmark-Norge og regnes som liberal av to grunner. For det første er Wartberg mest opptatt av at dette aldri burde blitt en offentlig undersøkelse og sak; han irettesetter altså innledningsvis presten for å ha brakt dette frem i lyset: «… den største Forargelse ved slige Ting bestaar efter mit og alle Retsindiges Begreb derudi, at de giøres bekiendte». For det andre legger Wartberg til grunn en spesifikk og snever fortolkning av sodomi, med den begrunnelse at dersom en slik bløtaktig, «onanistisk synd» skulle regnes som sodomi, ville «en stor del af det menneskelige kiøn ved baal og brand maatte udryddes».[39] Wartberg påpeker at det kan finnes så mange slags former for

39 Sitert etter von Rosen, som gjengir hele betenkningen (Rosen 1993, s. 115ff)

seksuell friksjon mellom to personer, og at mulighetene er «ligesaa utallige, som et Menneskes syndige Tanker maatte, for at fornøje sine gejle affecter, falde til Blødheds og Skrøbeligheds Synd at begaa». Ettersom den konkrete saken handler om en 72 år gammel mann som lå med buksene nede oppå en tilsvarende bukseløs 18-åring, må Wartbergs ofte siterte formuleringer kunne tolkes som relativt frimodige og progressive, selv om hans konklusjon var at 72-åringen fikk to års straff og forvisning, mens den yngre slapp unna med den allerede utståtte arrest og formaning. Dette forsøket på å begrense den sodomittiske dødssynden er ikke enestående; det finnes mange vitnesbyrd også fra andre europeiske land tilbake til 1400-tallet om at menn holdt seg til «intercrural sex».[40] Både von Rosen og Teige bruker saken til å vise at fortielse var den strategien makthaverne i København ønsket, fortielse snarere enn straff, og slett ikke spektakulære rettssaker som kunne øke den allmenne kjennskapen til, og interessen for, denne synden.[41]

Det synes å være generell enighet om at man i Danmark-Norge valgte en bevisst fortielsesstrategi fremfor offentlig straffeforfølgelse, og at dette var mulig fordi forholdene var begrenset, gjennomsiktige og relativt strengt regulert gjennom eneveldet. Denne fortielsesstrategien gjør Holbergs omgang med denne tematikken desto mer interessant. Han skriver og tematiserer kjønnsoverskridelser opp mot en offentlighet som helst ikke skal høre om dette. Samtidig utfordrer han fortielsen med et spill av avsløring og tildekking; han leker med tabuet. Og denne fortielsespolitikken er viktig også for ham selv, for den gjør at visse utskeielser kan tolereres – så lenge aktivitetene

40 Jf. kapittel 6, avsnitt om «Sokratisk kjærlighet».

41 Jonas Liliequist beskriver en liknende taushetspolitikk i Sverige på tidlig 1700-tall etter at man på 1600-tallet hadde praktisert en avskrekkingspraksis med offentlige henrettelser. Liliequist viser også at det pågikk enkelte rettssaker og straffer i hemmelighet ut over 1700-tallet i Sverige, men sammenlikner med Danmark der det var færre: «Var de fåtalliga rättsfallen ett resultat av den förda tystnadspolitiken? Danmark utgör ett parallellfall. I Danmark infördes en paragraf om otukt mot naturen i den nya lagen från 1683, men tystnadspolitiken drevs med stor konsekvens rättsfallen var ännu färre än i Sverige» (Liliequist 1995, s. 13). Han argumenterer for at man i mangel av urbane miljøer ikke kunne organisere homoseksuelle handlinger som i Nederland og England, og mener at fortielsespolitikken kunne føre til at seksuelle handlinger mellom menn i liten grad ble oppfattet som «sodomi» blant befolkningen, og at omfanget av dette er vanskelig å avgjøre, men sannsynligvis var begrenset. Først mot slutten av 1700-tallet blir fortielse en dominerende strategi også i England (Trumbach 2013–1989, s. 409)

forblir hemmelige, kan de gå uten straff. Likevel spiller Holberg med denne tausheten; han balanserer lattermildt på kanten. Men han forteller oss også hva dette har kostet, kanskje aller tydeligst i tragikomedien *Jean de France*.[42]

42 Contra naturam-diskusjonen som vi her har sett Holberg ta opp via Ovids Metamorfoser, går tilbake til Augustin og senere Thomas Aquinas, som knyttet dette begrepet hovedsakelig (men ikke utelukkende) til seksuelle praksiser som ikke tjente forplantning, særlig homoseksualitet, onani og ulike «perversiteter». At seksuelle overskridelser hadde vært kulturelt akseptert i antikken, var et kjent tema i naturrettslige refleksjoner i Holbergs samtid. Illustrerende er David Humes «A Dialogue» (1751, 2. 232ff) der han lar Palamedes forsvare blant annet incest og homoseksualitet med henvisning til gresk og romersk kultur. Hos Hume er det imidlertid åpenbart at dette naturrettslige argumentet er et kuriøst paradoks som ikke holder i møtet med pragmatisk fornuft og moralsk intuisjon. Holbergs skjønnlitterære og essayistiske tekster åpner generelt mot det paradokse og nonkonforme på en helt annen, personlig måte enn Hume. Her, som i spørsmålene om smak eller folkekarakter og rase, vil Hume sette grenser for relativismen og forsvare en norm. Holberg nærmer seg contra naturam-tematikken på helt andre radikale og personlige måter.

Sejersted, J. M. (2025). *Nonkonformisten: Ludvig Holbergs skeive selvfremstilling*.
Fagbokforlaget. DOI: https://doi.org/10.55669/oa6308

2

Jean de France (1722) og Fop-karakteren i det engelske restaurasjonsdramaet[43]

I førsteutgaven av Holbergs komedier fra 1723, utgitt under pseudonymet Hans Mikkelsen, er *Jean de France eller Hans Frandsen* nummer tre i komedierekken. I forordet skriver Holberg under sitt andre pseudonym, Just Justesen, at komedien har «fundet en synderlig Behag saa vel hos høje som lave, og holdes for den kostbareste» (Holberg 1723a). Stykket åpner med de to fedrene, Frands Hansen og Jeronimus, som diskuterer Frands' sønn Hans Frandsen, som er ventet hjem fra Frankrike for å gifte seg med Jeronimus' motvillige datter Elsebet. Jeronimus er skeptisk til utenlandsreisers innflytelse på ungdommen og landets økonomi. Når Jean gjør sin entre med et begeistret «La, la la la la la» og diverse malplasserte franske gloser i scene 3, kommer han straks i konflikt med Jeronimus. Jean identifiserer seg nå med fransk, ikke dansk, kultur. Han støttes av sin mor og sin tro tjener Per, som på samme måte har franskifisert sitt navn til Pierre. Faren er stadig mer avvisende. Etter hvert som konflikten tilspisser seg, får Elsebet og hennes venn Antonius hjelp av tjenerskapet i en intrige for å ekskludere Jean og unngå ekteskapet. Mot slutten av stykket er Jean fordømt av sin far og svigerfar, men fremdeles i en begeistringsrus forlater han København med sin tro tjener Pierre (Per) uten

43 En variant av dette kapittelet om *Jean de France* er tidligere trykket i *Norsk Shakespearetidsskrift* 4/2022.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

midler, men under illusjonen om at han skal møte en fransk beundrerinne i Paris. Hans videre skjebne kjenner vi ikke. Når disse to er ute av veien, kan komedien ende med at Antonius og Elsebet får hverandre, og Jeronimus kan avslutte stykket med å advare mot utenlandsreiser.

Hva handler da Holbergs *Jean de France* (1722) om? Kritikken av utenlandsreiser er naturligvis en fremtredende tematikk i stykket, og den artikuleres tydelig av en av personene, nemlig Jeronimus, både innledningsvis i første og avslutningsvis i siste akt. Argumentet mot slike reiser har både en økonomisk side – pengene burde brukes i Danmark – og en kulturell side, der utlandet, særlig Frankrike, kunne forvirre ungdommens identitet og kulturforståelse. Jeronimus slår fast i stykkets avslutning at man kan få like god beskjed på Skagen som i Paris. Slik kritikk av utenlandsreiser var vanlig i datiden, ikke bare i Danmark, og Holberg kommer tilbake til slike synspunkter flere steder i forfatterskapet, særlig i epistel 177. Her ser han sin testamentariske donasjon av formuen til Sorø Akademi som en avgjørende handling i tråd med kritikken av utenlandsreiser – unge adelsmenn skulle nå kunne utdanne seg like godt i Danmark: «Det sikkerste Middel til at moderere denne Epidemiske Reyse-Syge, er et Ridderligt Academies Stiftelse» (Ep. 177). En kritisk holdning til utenlandsreiser er godt belagt og kommentert av den omfattende Holberg-resepsjonen.

Samtidig er det slik at *Jean de France*, i kraft av å være et kunstverk, ikke restløst kan reduseres til en entydig og autoritær moralisme. Det foregår også annen betydningsproduksjon; det mumler i verkets kriker og kroker. Ja, samtidig som Jeronimus prediker sin heteronormative, nasjonale familieideologi, kollapser både kjønnskoder, nasjonal identitet og familiens private rom. Kan man her tale om en ideologisk norm? En lesning som vektlegger Jeans kjønning, kan synes å stå i direkte motsetning til stykket som oppdragende karakterkomedie, men det kunstsynet som her ligger til grunn, er at et kunstverk kan romme et meningsmangfold som støtter ulike lesemåter, også om de er innbyrdes motstridende. Ja, det er faktisk et kjennetegn på kunst at verket inneholder slik merbetydning. Etter min mening utdyper kjønnstematikken i komedien den humanistiske *moralen* i *Jean de France*, samtidig som den undergraver den autoritære *moralisme*.

Jean de France er også en del av Holbergs litterære selvfremstilling. Flere kommentatorer har måttet merke seg at Holberg selv hadde gjennomført omfattende utenlandsreiser, og at disse utvilsomt på en grunnleggende måte

formet ham som menneske og skribent. Det er jo visse påfallende likheter mellom Jean og Ludvig? Det er dog merkelig, sier Werlauff, at Holberg «ikke paa samme Maade udviklede Forskiellen imellem de fem Udenlandsreiser, han selv som Yngling og Mand havde foretaget sig, og dem han siden, med Hensyn til Andre, revsede» (Werlauff 1858, s. 54, jf. også Rahbek 1815, s. 227). Dette påfallende forholdet kommenterer ikke Holberg ut over en bemerkning fra 1726, i forordet til *Orthografiske Anmærkninger*, der han identifiserer seg med Jeans språklige usikkerhet:

> Da der begyndte at frembryde lidt Dun paa min Hage, syntes mig, at det var høj Tid for mig at reise uden Lands. Jeg giorde ogsaa adskillige Reiser, og hver gang jeg kom hiem, var jeg udi samme Tilstand som Jean de France, i det at mit Moders Maal vilde ikke synderlig flyde for mig (Holberg 1726b, s. 93)

Holberg har altså selv kommet hjem med franske unoter nedlagt i språket. Men det er kanskje ikke bare når det gjelder det språklige at Holberg har vært i samme tilstand som Jean? Vi kan i forbifarten merke oss at «Ortographiske Anmærkninger» faktisk var et vedlegg til *Metamorphosis*, som vi har gjennomgått ovenfor. Dette fungerer, kan man si, som en selvbiografisk kobling mellom disse to sentrale verkene fra 1720-tallet. Senere i livet omtaler Holberg *Jean de France* som en ren karakterkomedie. Men det er ikke sikkert at den aldrende Holberg rundt 1750, når han slik blir et ekko av sin egen rollefigur, den sure Jeronimus, er helt tro mot holdningene og erfaringene til den unge mannen som reiste til Paris, Oxford og Roma og skrev sine første, banebrytende komedier nesten tretti år tidligere. Man kan ikke alltid ta bokstavelig det Holberg erklærer overfor en offentlighet hvis moralisme han mange steder er sterkt kritisk til.

Holberg utviklet en dyp sans for både fransk og engelsk kultur, som han fortsatte å følge gjennom hele sitt intellektuelle liv. Derfor har flere kommentatorer også anført at det finnes en form for identifikasjon mellom Holberg og hans antihelt Jean de France. Dette er et av diskusjonspunktene i Holberg-resepsjonen, hvilket for eksempel kommer til uttrykk i følgende kommentar av Brix:

> Man har villet mene at Holberg i «Jean de France» skulde have satiriseret over sin egen første Udenlandsrejse og sit paafølgende Ophold i Kristiansand. Det er en uholdbar Spekulation. Hvad Tanker der

> kan være faret gennem hans Hoved ved vi endelig ikke, men gennem hans Pen er de ikke kommet for Dagen. Hvor intet Spor er efterladt, findes intet Motiv. (Brix 1942, s. 70)

Det Brix her hevder, er på enhver måte galt. Det kan godt finnes motiv selv om det ikke er etterlatt spor. Her finnes det dessuten mange spor, som Holbergs egen kommentar sitert ovenfor og de ulike forhold vi skal komme inn på nedenfor. Uansett er sammenhengen så åpenbar og innlysende at bevisbyrden må gå motsatt vei: Om Holberg, når han skriver en satire om unge menns reiser til Paris og påfølgende moteinteresse og skjeve blikk på det danske samfunn, ikke skulle se sammenhengen med sine egne utenlandsreiser, blant annet til Paris, sin egen beundring for fransk språk og kultur, sin dandy-aktige klesstil og sin egen trang til å utfordre doxa og konfrontere den danske kulturen med europeiske ideer – ja, da må han jo ha vært en aldeles bevisstløs skribent. Hvilket han ikke var, – tvert imot. Det måtte altså være Brix' oppgave å bevise at noe tilsynelatende helt opplagt ikke skulle være tilfellet. Følger man Brix' linje, vil man være henvist til en litteraturforskning uten rom for fortolkning – uinteressant og meningsløs.

Hvorfor er Brix så forhippen på å benekte det opplagte? Hvorfor må man sette opp en slik mur mellom Jean og Ludvig? Et sidemotiv i denne analysen må være resepsjonens berøringsangst overfor *Jean de France*, noe som er nærliggende å knytte til en angst for det nonkonforme og tabubelagte. Holbergs identifikasjon med Jean stikker dypt; det handler om problemer med å leve opp til konvensjoner og normer i samfunnet, særlig i forhold til kjønn og familie. Å lese ut dette innebærer selvfølgelig fortolkning og spekulasjoner om indre tanker og stemninger, men metoden, som alltid for en litteraturforsker, er forankring i tekst og tegn. Slike tegn har Holberg etterlatt oss i rikt monn.

Vi skal i det følgende se bort fra utenlandsreiser som økonomisk problem, selv om det utvilsomt er en sentral del av bakgrunnen for Holbergs stykke, hvilket for lengst er opplest og vedtatt. Dette er altså ikke enda en gjennomgang av den mest åpenbare tematikken i stykkets overflate; den er behandlet utallige ganger, senest på en tydelig måte i innledningen til stykket i «Holbergsskrifter.no» (Bentsen og Skovgaard-Petersen). Vi skal fokusere på Frankrikereiser som kulturelt fenomen, særlig i engelsk litteratur, men også på Jean de France-karakteren uavhengig av reisen. Her gir stykket noen pekepinner, av og til som litt perifere antydninger i teksten.

Det ligger i sakens natur at temaet om fransk kulturpåvirkning ikke utgjør et vesentlig motiv i franske komedier, som med rette vanligvis regnes som den mest sentrale inspirasjonskilden til Holbergs komedier. Komiske skildringer av fransk kulturpåvirkning finner man derimot i andre europeiske komedietradisjoner, som den engelske og spanske – og etter hvert i andre land utover 1700-tallet. Som samlebetegnelse på denne gruppen komedier bruker Penrose (2014) betegnelsen «petit-mâitre-komedier», et begrep som både favner den særegne mannsfiguren som drøftes og den franske innflytelsen, og som dessuten knytter an til datidens og Holbergs egen terminologi. Med *Jean de France* er Holberg relativt tidlig ute i europeisk sammenheng, og komedien inspirerte petimeterkomedier i tysk, russisk og muligens svensk[44] litteratur.

I engelsk komedietradisjon hadde dette vært et kjent motiv godt tilbake på 1600-tallet. Her står den avmaskuliniserte mannen i fokus. Det er ikke alltid avgjørende om personen faktisk har vært i Frankrike. Unge menn av adelig, og etter hvert borgerlig, bakgrunn kunne fremstå som motebevisste, jålete, femininiserte og påtrengende, også uten å ha vært i Frankrike. Samtidig viser komediene at ikke alle som drar til Frankrike, utvikler slike personlighetstrekk. Denne karakteren, en petimeter, er nært knyttet til betegnelser som «Fop», «Coxcomb» eller «Beau».[45] Særlig begrepet «Fop» er mye brukt i restaurasjons-

44 Carl Gyllenborgs komedie *Den svänska Sprätthöken* (oppført 1737, trykket 1740) oppgir som direkte inspirasjon «en öfwersättning utaf en Fransysk Comedie kallad Le François à Londres». Bortsett fra hovedmotivet er det ingen opplagte tegn på at stykket er direkte inspirert av Holberg. Grefwe Hurtig har riktignok flere av den franskifiserte foppens fellestrekk med Jean, men mangler Jeans galskap og blir til slutt harmonisert med de svenske omgivelser og gift. Hans tjener, som han kaller «Champagne», mistrives i sin påtvungne utrustning og har lite felles med Jeans Pierre. Representanten for nasjonalpatriarkatet, Ammiral Enterfelt, er langt godsligere og rimeligere enn Jeronimus. *Sprätthöken* fremviser en stabil heteronormativitet – som riktig nok forstyrres av en pussig sluttscene preget av cross-dressing. En sammenlikning av disse dramaene vil først og fremst tydeliggjøre de kulturkritiske særtrekkene ved Holbergs komedie.

45 For en oversikt over begrepet «Fop», se Heilmann 1982. Heilmann skildrer mange eksempler og vektlegger foppen som en latterlig, men ufarlig og noen ganger sjarmerende outsider. Heilmann har lite blikk for kjønnsdimensjonen og det skjeve i foppene. «Fop», «coxcomb» og «beau» er ulike nedsettende kallenavn på denne figuren som brukes om hverandre i komediene. «Fop» er «a person who is excessively concerned with fashion and elegance», «foolish person, a vain man, a dandy». «Coxcomb» er etymologisk en narrehatt med hanepreg. Betydningen er «conceited, foolish dandy, pretentious fop». Begrepet «Beau»/«Beaux» brukes også om «a dandy» i tillegg til «Male lover, sweetheart,

dramaet. The fop forekommer i en rekke komedier, men drøftes også kritisk i diverse pamfletter rundt år 1700 i England, også med adjektivet «foppish».

En kulturell stereotypi på 1700-tallet, og fremdeles i dag, er en mannstype med spinkel, forfinet kropp, sans for estetikk og musikk, ekstravagante klær og kvinnelige venner. Denne mannsrollen, som i England på 1700-tallet ble omtalt som en «effeminate», var på 1700-tallet i varierende grad seksuelt tvetydig. Utover 1700-tallet ble denne stereotypien mer kulturelt kontroversiell, og «the effeminate» ble den mistenkte sodomitt.[46] Randolph Trumbach beskriver de alminnelige forestillingene på 1700-tallet slik: «in the public estimate, all sodomites were effeminate and exclusively interested in men» (Trumbach 2013[1989], s. 408). Tidligere hadde man verken tatt for gitt at sodomitter var «effeminate» eller at de bare var interesserte i menn. Holbergs offentlige person og selvfremstilling stemmer overens med de overnevnte karakteristika; han fremstiller seg som en «effeminate», mens det betente spørsmålet om begjær og erotikk forhandles litterært i forfatterskapet.

Teateret, med sin vekt på forkledning, sminke, rollespill, intrige og begjær, er det naturlige stedet for å kommentere og utforske samfunnets kulturelle forestillinger og tabuer omkring seksualitet. Dramatikken, særlig komedien, er den sjangeren der denne mannstypen ble iscenesatt, utforsket og latterliggjort. Den

escort» (*Collins dictionary*) og er kanskje betydningen med klarest seksuelle undertoner. Betydningen i alle disse begrepene er naturligvis flytende. «Molly» (av latin «mollis» – bløt/myk/bøyelig) er det som ligger nærmest dagens begrep «homoseksuell» (se kapittel 4). Ingen av disse er etymologisk knyttet til det franske, men begrepet «frenchified» dukker ofte opp i sammenhengen. Disse står alle i relasjon til begrepet «Petit Maitre», som er fransk («liten mester»), men som gjennom 1700-tallet går inn i vokabularet i andre europeiske språk, mens fop/coxcomb/beau er særpreget engelske. En tysk parallell er «Stutzer». Holberg definerer «petit Maitre» i epistel 177 og knytter det til Jean de France, men da bare som en form for påtrengende smaksdommere. Betegnelsen opptrer også i komedien. Senere på 1700-tallet brukes begrepet «macaroni» hyppig om en mannstype, med en tilknytning til Italia, som i sin tur synes å foregripe tydeligere 1800-tallets begrep om den «homoseksuelle».

46 En relativt tidlig drøfting av denne stereotypiens forhold til sodomi innenfor rammene av engelsk restaurasjonsdrama finnes hos Senelick 1990. Senelick tar utgangspunkt i hvordan teaterscenen reflekterer og tydeliggjør kjønnsmessige konstruksjoner og forestillinger. Han viser hvordan den feminine mann i økende grad ble knyttet til sodomi, samtidig som samfunnets holdning endret seg: Der biseksualitet tidligere kunne være karrierefremmende for en skuespiller før 1700, ble det rundt 1750 potensielt ødeleggende. Se også Kings diskusjon av seksualiteten til «the fop» (King 2004, s. 235ff).

stereotype «fop» overtok den klassiske narrefunksjonen i engelsk restaurasjonskomedie mellom 1660 og 1750. Han er da ofte, men ikke alltid, «frenchified», det vil si at han har vært i Frankrike eller har vært utsatt for fransk kulturpåvirkning som ledd i en avmaskulinisering. I slike tilfeller kombineres to identitetsdannende motsetninger: for det første mannlig versus kvinnelig, for det andre det nasjonale versus det utenlandske. Thomas King legger vekt på at også en tredje kulturell binaritet blir satt på spissen av «the fop», nemlig det private og det offentlige. Denne personen er i utakt med tre normsett som ble strammet inn gjennom 1700-tallet: kjønnsrollene, nasjonalidentiteten og familiens private rom.

Kjønnstematikken er et hovedtema i engelsk 1700-tallsdrama. I en grov oversikt anslår Dror Wahrman (Wahrman 2004, s. 56ff) at 20 til 25 prosent av prologer og epiloger til engelske skuespill fra denne perioden tar opp kjønnsidentitet. Hadde han isolert komedier, ville tallet sikkert vært betydelig høyere. I tillegg hevder Wahrman at frem til 1770–80 tematiseres nesten konsekvent elastisiteten i kjønnskategoriene, mens man i de siste to tiårene tvert imot understreker kjønnskategorienes sementerte status. Slik speiler dramatikken den overordnede utviklingen i kjønnskulturen gjennom opplysningens hundreår, og bidrar også til denne utviklingen. Dramatikken er en hovedarena for kjønnsforhandlinger i kulturen.

I nøkkelteksten *Jean de France* tar Holberg tak i dette motivet, men gir det en særegen dreining. Holberg gjør narren til hovedperson og fremstiller ham med større innlevelse, samtidig som konflikten mellom Jean og samfunnsnormene presses over i det tragiske; det er ikke lenger bare karakterkomediens moralisering vi overværer. Stykkets overordnede tendens blir i en slik lesning ikke heteronormativ utestengelse av den latterlige, umandige mannen, men en fremstilling av de menneskelige omkostningene i en slik prosess.

Teateroppsetninger erkjenner ofte kjønnstematikken og det farlige begjæret i *Jean de France*. Kanskje er teatermiljøer mer liberale i møte med flytende kjønnsidentitet, og uansett vil motivet lett presse seg frem når man ikler seg den overdådige parykken, snur jakken bak frem og fremfører Jeans og Pierres replikker. Kjønningen er overtydelig. Likevel er dette i påfallende liten grad fanget opp i Holbergforskningens omtale av stykket. Kommentarlitteraturen tolker rutinemessig *Jean de France* som en ren kritikk av utenlandsreiser, i tråd med Holbergs egne, tildekkende kommentarer. Det er velkjent i resepsjonen at den unge mannen som kommer hjem fra Frankrike som jålete spradebasse, er et felleseuropeisk komediemotiv. Men påpekningene av europeiske forbilder

for *Jean de France* undersøker ikke nærmere betydningslagene i denne figuren, og dermed heller ikke hva som særpreger Holbergs stykke i forhold til den europeiske tradisjonen. Den danske Holberg-eksperten Jens Kruuse skrev riktignok i 1966 en dyptloddende lesning av *Jean de France* som anerkjente den eksistensielle tragikken i denne tilsynelatende komedien, og denne tolkningen har fått gehør i deler av Holberg-forskningen, men heller ikke Kruuse berører kjønn; han skriver utelukkende om kommunikasjonssammenbrudd og meningstap i modernistisk stil. Kruuse gjorde seg også skyldig i en overseelse, en nærmest ubegripelig feillesning, som vi skal komme tilbake til nedenfor.

Den tidlige *Jean de France*-resepsjonen har vært klar over at vi med foppen Jean står overfor et motiv som var etablert i engelsk kultur og komedie allerede lenge før Holberg reiste til London og Oxford. I innledningen til stykket på *Holbergsskrifter.no* konkluderes forholdet til slik påvirkning med henvisning til resepsjonens refleksjoner:

> Både Carl Roos og Holger Ehrencron-Müller peger forsigtigt på parallelliteten mellem *Jean de France* og *The English Mounsieur*, mens dog J. Paludan i *Holberg og England* bemærker, at Howards komedie ikke er «andet end et europæisk Fællesmotiv … uden virkelig[?] Tilknytning til Holberg». (Bentsen og Skovgaard-Petersen, 2015)

Paludans diskusjon av de engelske stykkene, som det her vises til, er av interesse. Holbergforskeren og komparatisten Julius Paludan (1843–1926), som også gjorde omfattende kildestudier for *Niels Klim*, tar utgangspunkt i en observasjon Holberg-forskeren Viljam Olsvig hadde gjort av to komedier av Henry Fielding fra rundt 1750 med liknende tematikk. Paludan påpeker kritisk at i en kildesammenheng er det mer interessant med tekster som er eldre enn *Jean de France*. Han peker da på de engelske komediene William Wycherleys *The Gentleman Dancing-Master* (1673), James Howards *The English Monsieur* (1674) og Samuel Foote's *The Englishman returned from Paris* (1756 – ja, han begår her samme anakronisme som han kritiserer hos Olsvig). Paludan nevner også tekster fra andre land, men går i liten grad inn på betydningsnyansene, variasjonene og særtrekkene til denne europeiske komediekarakteren. Konklusjonen hans er altså at det dreier seg om et «europeisk fellesmotiv». Dermed, synes han å konkludere, har det øyensynlig ikke vært kilde til direkte lån, og spørsmålet om påvirkning kan derfor legges til side.

Men Paludan gjør det her litt for lett for seg. Selv om det er vanskelig å peke på direkte lån, er det likevel av interesse å plassere *Jean de France* inn i dette landskapet av komedier om kulturelt mistilpassede, kjønnsporøse unge menn. Dette utbredte motivet, som har inspirert Holberg, handler slett ikke bare om å reise til Frankrike eller ikke i de omtalte komediene. Her føres en diskusjon om kulturell identitet, femininisering, kjønnsroller og seksualitet som er høyaktuell i den tidlige opplysningstiden. Holbergs *Jean de France* er ikke bare en typisk representant for dette tidstypiske motivet, men en særpreget variant. For det er jo slett ikke slik at alle disse tekstene fra 1660-tallet og frem til tradisjonen ser ut til å kulminere rundt 1750, behandler dette ømtålige emnet på samme måte. Hver tekst har sine særtrekk, og variasjonene kommer frem bare på bakgrunn av feltet som helhet. Noen eksempler er nødvendige, for uten en slik øvelse kan ikke *Jean de France* bli rett forstått. Men før vi kommer inn på kjønnsdiskusjonen i enkelte av de engelske restaurasjonskomediene, må vi bruke litt tid på ett av de mange stridspunktene i Holbergforskningen: Hvor godt kjente Holberg egentlig til engelsk komedie?

Ekskurs: Holbergs forhold til engelsk komedietradisjon

I kapitlet om *Metamorphosis* har jeg antydet at Holberg kan hende alluderer til et lite kjent drama av den engelske forfatteren Charles Hopkins. Hvor sannsynlig er det at Holberg hadde sett eller lest dette stykket før 1726? Spørsmålet om hva Holberg leste og opplevde under sitt to og et halvt år lange opphold i England fra 1706 til 1708, og hvor godt han kjente engelsk kultur og litteratur i årene etterpå, har lenge vært diskutert i Holberg-forskningen. Det bør være hevet over tvil at han behersket engelsk – noe han selv flere steder hevder, og hvilket stadfestes av hans venn Scheibe. Han hadde dessuten mange engelske tekster i sin boksamling.[47] Samtidig er det vanskelig å forklare at han har så

47 Holbergs bibliotek ble testamentert til Sorø akademi, men boksamlingen brant i 1813. Da var Holbergs gave delvis katalogisert. Med utgangspunkt i Sorø-katalogen og salgsoversikter fra bokauksjoner fra 1730-tallet og fremover, har Christian Bruun (1869) utarbeidet en delvis liste over bøker Holberg har eid. Latin, fransk, tysk, dansk, nederlandsk,

få direkte referanser til sitt opphold i England, særlig i den tidlige perioden. Senere i forfatterskapet, spesielt i epistlene, vender han oftere tilbake til engelske forhold, ikke minst de radikale engelske deistene, som han ofte beundrer for deres sannhetsvilje, men hvis religiøse radikalisme han argumenterer mot.

Holberg-forskningen har tradisjonelt lagt større vekt på den franske innflytelsen på Holberg. Denne vektleggingen samsvarer også med tradisjonell forskning på 1700-tallet, som gjerne ser den franske opplysningstiden som drivkraften i den europeiske åndsutviklingen. Holbergs eventuelle anglofili har delvis vært et konfliktspørsmål mellom danske og norske forskere. Viljam Olsvig politiserte dette spørsmålet med noen sterkt polemiske innspill rundt århundreskiftet, og han fikk tilsvar fra den danske bibliotekaren Chr Bruun. Ifølge Olsvig får Holberg avgjørende radikale impulser under sitt opphold i England, men en sterk konservativ og anti-engelsk holdning i dansk åndsliv gjør at han må skjule engelsk inspirasjon. I tillegg hevder Olsvig at den fiendtlige holdningen til England har vedvart i Danmark fra tidlig 1700-tall, gjennom Napoleonskrigene og frem til 1900, hvilket også skulle forklare at danske forskere fremdeles ikke har tatt Holbergs forhold til England alvorlig i Olsvigs samtid. Olsvig har med dette irritert den danske Holberg-forskningen, og hans utfordring er at det er like vanskelig å bevise en slik anglofili som å finne belegg for dansk englandshat. Om man imidlertid kan se den fremragende nederlandske skandinavisten J.M. Hoogvliet som en upartisk dommer i dette spørsmålet, kan man merke seg hans kommentar:

> Selv om faktumet om overvekt av engelske kilder er meget talende i de fleste henseender [mht kulturell påvirkning på Holberg], tror jeg det kan sies at Viljam Olsvig er den første til å uttrykke denne tanken klart og entydig. (Hoogvliet 906, s. 212. Automatisert oversettelse fra nederlandsk)

Hoogvliet ga altså Olsvig rett i at den åpenbare engelske påvirkningen på Holberg er underkommunisert, så vel av Holberg selv som av senere resepsjon. Her er spørsmålet mer konkret om, og i hvilken grad, Holberg kan ha kjent

italiensk og engelsk er representert, i tillegg til gresk-latinske utgaver. Blant engelskspråklige bøker er det særlig engelske deister (Bruun 1869, s. 7f).

den engelske komedietradisjonen og latt seg inspirere av denne. I utgangspunktet kan dette virke som en dristig tese, ettersom han nesten ikke nevner engelsk teaterliv, mens han stadig peker på både fransk (Molière) og antikk komedie. Det er ingen tvil om at de mest åpenbare lånene er fra antikke og franske komedier, særlig fra Aristofanes, Plautus og Molière. I tillegg har Holberg-forskningen pekt på den franskspråklige kilden Evariste Gherardis *Le Theatre Italien*, som inneholder dramatikken spilt av den italienske troppen i Paris.[48] Dette representerer altså en italiensk teatertradisjon formidlet på fransk. Generelt er den europeiske dramatikken fra tidlig 1600-tall og fremover preget av lån og oversettelser på kryss og tvers, slik at italienske, franske og spanske kilder flyter over i hverandre. Det er derfor vanskelig å belegge konkret påvirkning gjennom de mange liknende motiver og navnelister, da man svært ofte kan tenke seg en annen, mellomliggende kilde. Også spørsmålet om hva slike eventuelle konkrete lån betyr for fortolkningen, er ofte åpent, ettersom en dramatekst gjerne vil peke mot en rekke ulike kilder.

Når det gjelder form, er det klart at Holberg ligger langt tettere på Molière enn på de ordrike, innfløkte og realistisk avgrensede komediene i den engelske tradisjonen mellom 1660 og ca. 1710, som ofte omtales som «restaurasjonskomedie». Argumentene for at han likevel også har latt seg influere av den engelske tradisjonen når det gjelder plot og innhold, er flere: 1) Han har lært seg engelsk og leste dette, 2) han uttaler seg positivt om engelsk kultur, 3) han har deltatt i kulturlivet i England, blant annet i «The Musical Club» i Oxford, der musikk og scenekunst var tett forbundet, også den gang, og 4) han har beviselig lest i hvert fall noen restaurasjonskomedier.

Den mest inngående diskusjonen av innflytelse fra engelsk komedie på Holberg finner man i Oscar James Campbells komparative studie *The Comedies of Holberg* fra 1914. Campbell har som utgangspunkt at det er tre hovedinnflytelser på Holbergs komedier: Molière, commedia dell'arte og engelsk satire. Campbell vektlegger Shakespeares venn Ben Jonson (1572–1637) (som

48 Henvisninger til mulig innflytelse fra dette verket har lenge stått sentralt i resepsjonen av komediene, og nevnes i kommentarene til blant annet *Barselstuen*, *Den Stundesløse*, *Den Vægelsindede*, *Don Ranudo*, *Hexeri eller Blind Allarm*, *Huus-Spøgelse*, *De Usynlige*, *Mascarade* og flere av Holbergs komedier (jf. innledninger og kommentarer på holbergsskrifter.no). Andersen (1993) går grundig inn på en rekke mulige innflytelser på Holbergs komedier og søker å vurdere dem etter strukturelle kriterier.

Holberg nevner) og tradisjonen etter ham, særlig Farquhar, som får ting satt opp mens Holberg er i England. Holberg nevner et stykke av Farquhar i *Peder Paars*, nemlig *The Recruiting Officer* (jf. nedenfor og kapittel 3). Campbell (s. 259) mener at det er skildringene av tidstypiske figurer som skiller Holberg fra Molière og knytter ham til engelsk restaurasjonskomedie generelt og særlig til Farquhar. Et fellestrekk er ifølge Campbell det man kunne kalle realismen i stykket – at man føler at man får et innblikk i byens liv og ulike typer, fra bønder og håndverkere til tjenere og velstående kjøpmenn i ivrig utveksling. Flere har påpekt hvor sterkt 1700-tallets samfunn, særlig København, trer frem i Holbergs komedier. Fra 1700-tallet ses dette som en sentral kvalitet ved Holbergs stykker (jf. kapittel 8 om Baggesens syn på *Barselstuen*). Dette er ifølge Campbell inspirasjonen fra den engelske tradisjonen, som reflekterer en levende interesse for det nasjonale og karakteristiske, for skildringen av samfunnet, noe man ikke finner på samme måte i fransk klassisistisk komedie eller i de faste typene i italiensk tradisjon.

Også Gerald S. Argetsinger diskuterer engelsk påvirkning på, og resepsjon av, Holberg i «Ludvig Holberg and the Anglo-American World» (i Rossel (red.), 1994, s. 139–162). Argetsinger bygger på Campbell og mener at Holberg er påvirket av engelsk åndsliv både generelt (de fremhever begge *The Spectator*) og i forhold til komediene. Ifølge Argetsinger utvikler Holberg en egen komisk stil («a new comic aesthetic») i skjæringspunktet mellom fransk, tysk og engelsk dramatikk. Fra det engelske henter han, ifølge Argetsinger, karaktertegningen: «Holberg is particularly indebted to the English playwrights for their development of character and for their dialogue» (Argetsinger 1994, s. 148). For øvrig fremholder Argetsinger i det store og hele det samme som Campbell før ham når det gjelder engelsk innflytelse på Holbergs komedier, men Argetsinger føyer til et par sider om det særegne kvinnesynet hos Holberg slik det ytrer seg i komediene. Han er inne på at Holberg er influert av engelsk åndsliv når det gjelder kjønnsroller og feminisme. Argetsinger henger dette på to utsagn der Holberg sier at i England er konene herrer i hjemmet, og et annet sted der han hevder at engelske kvinner er friere enn franske, selv om mennene er mer sjalu.

Verken Campbell eller Argetsinger trekker frem *Jean de France* eller den franskifiserte, feminine mann, «the effeminate, frenchified fop», som et spesifikt lån fra engelsk komedie. De snakker generelt lite om kjønnsroller, seksualitet og begjær i komediene. Begge disse engelskmennene er opptatt

av en seiglivet forestilling i Holberg-resepsjonen, nemlig at Oxford var et konservativt lærested der Holberg neppe hadde blitt presentert for særlig mye nytt fra kateteret. Dette er sikkert rett på sitt vis, men det er faktisk vanskelig å finne konkrete opplysninger om miljøet blant utenlandske studenter i Oxford på Holbergs tid. Blant annet skulle det vært interessant å høre litt nærmere om studentmiljøet og sosialiseringen som foregikk i en forsamling som «The Musical Club». Man vet at skuespillertropper fra London besøkte Oxford fra 1600-tallet og fremover. Musikk og teater henger tett sammen – sannsynligvis enda tettere den gangen enn nå, og Holberg må ha brukt mye tid på dette og på fløyteundervisningen, særlig ettersom han etter eget sigende ikke var særlig god på fløyte da han kom, men lærte seg mens han underviste. Slike sammenhenger er relevante for å forstå den kulturelle og menneskelige påvirkningen han ble utsatt for som ung mann i England, og de nære vennskapene han åpenbart utviklet der.

Det finnes en rekke indisier på engelsk innflytelse som Campbell og Argetsinger ikke tar opp. En detalj er allusjoner til «the green room» i *Don Ranudo* og *Jean de France* (jf. nedenfor). I tillegg finnes det flere enkeltobservasjoner når det gjelder dramatiske forbilder. Det er påvist med sikkerhet at Holberg kjente til og brukte Dryden og Davenants bearbeiding av Shakespeares *The Tempest*, ettersom deler av persongalleriet dukker opp i komedien *Don Ranudo*, som ble skrevet før 1723. Selv om flere kommentatorer for lenge siden har innsett at navnene i *Don Ranudo* er hentet fra denne engelske 1600-tallsbearbeidingen av Shakespeares tekst, har dette ikke blitt satt inn i en større sammenheng som belyser Holbergs åpenbart nære og underkommuniserte forhold til engelske dramatekster fra 1600-tallet. Det er sannsynlig, men ikke beviselig, at Holberg hadde kjennskap til Shakespeare. Likevel viser denne skjulte henvisningen til en variant av *The Tempest* både en viss, om enn indirekte, Shakespeare-kjennskap hos Holberg og en mer umiddelbar kjennskap til den levende dramatradisjonen fra 1600-tallet.

Man kan også finne andre enkeltobservasjoner som peker i retning av engelsk påvirkning på Holberg. Den første i rekken av sentrale holbergianere, Knud Lyne Rahbek, (1815, s. 78) slutter seg til en tradisjon for at Holberg har kjent John Gays *The what d'ye call it*, en tragikomisk farse fra 1715. Rahbek tar for gitt at Holberg forholdt seg til engelsk litteratur også etter oppholdet der, og nevner i forbifarten enkelte mulige påvirkninger fra Ben Johnson i ulike stykker, «saasom ellevte Juni og Abracadabra» (Rahbek 1815, s. 97).

I innledningen til den sene komedien *Henrik og Pernille* (1731) argumenterer Sara Møller Poulsen for at Holberg må være inspirert av John Fletchers *Have a wife and rule a wife*, et engelsk stykke som igjen bygger på en anekdote fra Cervantes (Poulsen 2015). En slik påvirkning er mulig, men det er her snakk om et mye brukt grunnmotiv: Ekteskapet mellom to lykkejegere som begge utgir seg for rikfolk for å sikre seg et godt parti. Det samme motivet finnes for eksempel i *The Yeoman from Kent or Tunbridge Walks* (1703), som skal omtales nedenfor med vekt på andre paralleller til Holbergs dramatikk.[49] Det overordnede poenget – at dette er et motiv Holberg kan ha kjent til fra engelsk dramatikk – er likevel relevant.

Det beste argumentet for at Holberg har hatt inngående kjennskap til engelsk samtidsdramatikk, er uansett at han selv skriver at han har det. I epistel 241, utgitt i 1750, bemerker Holberg:

> Jeg takker for det mig tilsendte Skrift, som indeholder Betænkninger over den Engelske og Franske Nation. Autor giver ikke uden Grund Fortrin udi de fleeste Ting til Engellænder; deres Skuespil vilde dog ikke befalde ham, og underskriver jeg gierne den Dom, som han derover fælder. Jeg haver ved Leylighed af den Danske Skueplads, som nu igien fornyes, igiennemløbet adskillige Engelske Comoedier, for at see, om nogen af dem kunde tiene udi vor Kram; men jeg haver endnu ingen fundet, som med Succes kunde forestilles paa vort Theatro, og det udi adskillige Henseender. (Holberg 1748–1754 III, s. 266)

Dette tekstutsnittet forteller oss for det første at Holberg på de fleste områder setter England høyere enn Frankrike, men at dette riktignok ikke gjelder dramatikken. Samtidig hevder Holberg å ha «igiennemløbet adskillige Engelske Comoedier» i anledning gjenåpningen av Den danske Skueplads.

---

49 Poulsen vektlegger også et særlig «Taming of the shrew»-motiv fra Fletchers drama, som dukker opp når Henrik sier han vil kue Pernille. Dette er observant, men kan ikke sies å etablere konkret påvirkning med sikkerhet, da dette motivet bare er svakt til stede hos Holberg. Poulsen hevder imidlertid feilaktig at *Rule a Wife and have a Wife* er fra 1724. Stykket er så gammelt som 1624 (oppført), og ble publisert første gang i 1640 og mange ganger senere inn på 1700-tallet.

Den gjenåpningen det her siktes til, er sannsynligvis i 1747–1748 (jf. Jansen 1953 VII, kommentar til 447, linje 20,8, s. 371). Holberg var ikke den eneste teatermannen som så etter inspirasjon i engelsk teater på denne tiden; tyskeren Gotthold Lessing er et annet eksempel på engelsk innflytelse.[50] Men Holberg fant den gang altså ingen engelske stykker som ville passe på en dansk scene. Grunnene til dette er:

> Thi først findes udi de fleeste Engelske Skuespil adskillige Frierier, saa at man udi Læsningen bliver forvirret, og ikke kand have sine Tanker fæstede. Dernæst ere de fulde af vanskelige og høytravende Talemaader, som man strax ved første Øyesyn ikke fatter. Endeligen finde andre Nationer deres Lignelser modbydelige; som for Exempel: I Steden for at sige, hun hader ham indtil Døden, exprimere de Engelske sig saaledes: Hun hader ham meere, end en Qvæker hader en Papegøj, eller en Fiske-Pranger stærk Frost (She hates him worse than a Qvaker hates a Parrot or than a Fishmonger hates a hard Frost.) … (Holberg 1748–1754 III, s. 266f)

Det er altså for det første de intrikate erotiske forviklingene man finner i de engelske komediene; det er aldri, slik det stort sett er hos Holberg, bare ett elskende par. Dette mener han vil forvirre det danske publikum. Dernest er det de høytravende talemåtene og de merkelige sammenligningene. Campbell påpeker riktignok at de eksemplene Holberg nevner, og som er hentet fra Congreves *The Way of the World*, hos Congreve er lagt i munnen på karakteren «Witwoud», som nettopp er karakterisert ved slike overdrevne forsøk på å etterligne et vidd han ikke har – det komiske poenget er nettopp at bildet av en kveker som hater en papegøye, blir for søkt. Holberg har altså sannsynligvis misforstått det engelske stykkets fine, negative karakteristikk av en latterlig figur med pretensiøs metaforsans. På den annen side slår Holberg nettopp

50 Jf. Kies 1932. Kies' diskusjon om komedie og moral er relevant for Holbergs forhold til restaurasjonskomedien, men Lessing var ingen ironiker, snarere en langt mer entydig moralist enn Holberg og flere av engelskmennene. Lessing bidrar til komediens moraliserende utvikling bort fra Holbergs ukontrollerte galskap. Kies nevner Holberg i sammenheng med fop-motivet og en allusjon til *Jean de France*. Holbergs berømmelse i tysk dramatikk gjorde det selvsagt at en ung tysk litterat som Lessing kjente deler av hans verk.

ned på akkurat disse overdrevne formuleringene; såpass god stilsans har han altså tross alt på engelsk. Her er han for øvrig unnskyldt, ettersom Congreve selv, i stykkets dedikasjon, påpeker at også engelske kritikere hadde problemer med å oppfatte de stilistiske nyansene som er stykkets satiriske kjerne: «For this Play had been acted two or three Days, before some of these hasty Judges cou'd find the Leisure to distinguish betwixt the Character of a Witwoud and a Truewit» (Congreve 1700, «The Dedication»). Heller ikke engelske kritikere så altså Congreves fine stilistiske komikk, så Holberg er for den saks skyld unnskyldt.

Til sist kommer Holberg inn på obskønitetene i de engelske dramaene:

> Jeg vil derfore ikke disputere Nationen dens Smag, men alleene sige dette, at andre Nationer væmmes ved dislige Ziirligheder. Jeg vil ikke tale om de Obscœniteter, som findes udi de Engelske Skue-Spill; thi mange af dem vilde blive utaalelige for Mands-Personer, end sige for vore peene Damer, som maa løse deres Snøreliv, naar de ikkun høre det Ord Jomfrudom eller andet deslige nævnet paa Skue-Pladsen. Jeg forbliver &c. (Holberg 1748–1754 III, s. 267)

I vår sammenheng er det denne henvisningen til den overskridende seksualiteten i de engelske komediene som er det mest vesentlige. Det man her kan merke seg, er at Holberg påpeker at obskønitetene vil være «utaalelige for Mandspersoner» – og vekke forargelse hos kvinner. Holberg kjønner publikums reaksjoner og nevner først at mennene altså ikke vil orke å se på disse obskønitetene – det må vel da handle om det som problematiserer mannlig seksualitet? Dernest vil det også være vanskelig for kvinnene. Denne bemerkningen glir, som man ser, over i en ironiserende kritikk av det pertentlige danske kvinnelige publikum som «maa løse deres Snøreliv, naar de ikkun høre det Ord Jomfrudom». Det er altså ikke sin egen manglende sans for «obskøniteter» han gir uttrykk for her, men hensynet til det pertentlige danske publikum, som han ser som snerpete og uforberedt på seksualiserte utfordringer.

Denne epistelen viser hvor nærliggende og lett det var for Holberg å skumme gjennom en rekke engelske komedier, og den viser at han så at de ikke ville fungere for et dansk publikum: Det var for komplisert og seksuelt utfordrende – ikke for ham, men for publikum. Hvilke stykker han skummet,

og hvor han fikk dem fra, vet vi i liten grad. Det visste heller ikke F.J. Billeskov Jansen, som likevel kommenterer dette slik:

> H har da haft en udgave som The Works of Mr. William Congreve, I-II, London 1730. Heri læser han «The Way of the World. A Comedy», C's Mesterværk, opført 1. Gang 1700. Det er ikke nødvendigt at antage, at H har læst mere end dette Stykke (jf Jansen 1957, VII, s. 102).

Mot Holbergs påstand om at han har «igiennemløbet adskillige engelske Comoedier», setter Jansen at Holberg bare har lest Congreve – og bare ett stykke av Congreve (det mest kjente, der man finner eksemplene Holberg trekker frem). Jansen impliserer at Holberg fører leseren bak lyset ved å påstå at han har lest adskillige engelske dramaer. Hvorfor skulle Holberg lyve om det? Man bør kan hende snarere spørre seg hvorfor det er så viktig for Jansen at Holberg skal være så aldeles uten interesse for engelsk dramatikk?

Jansen postulerer videre at Holberg er «frastødt» allerede ved rollelisten i det engelske stykket, der kjærlighetsforbindelsene er antydet. Jansen overser imidlertid Holbergs poeng: Det er det snerpete danske publikum som vil være frastøtt av de erotiske intrigene og obskønitetene. Jansen snur ganske enkelt Holbergs moralismekritikk på hodet og lar det danske publikums snerpete bluferdighet gjelde Holberg selv. Dette kan kanskje fremstå som en bagatell, men en slik eklatant feillesning av Holbergs moralske posisjon er symptomatisk for store deler av eldre dansk Holberg-resepsjon.

Jens Kristian Andersen, som i motsetning til Jansen tar de mulige engelske kildene på alvor og grundig gjennomgår flere mulige forbilder, både franske og engelske, synes likevel å være enig med Jansen i at Holbergs lesing av engelsk komedie i 1747 ender i «utvetydig afvisning» (Andersen 1993, s. 224). Men det er nettopp en tvetydighet i Holbergs avvisning: Det er det danske publikum – menn, men også kvinner, kjønnene nevnes separat – som ifølge Holberg ikke er modent for overskridende obskøniteter i det engelske dramaet. Ovid- og Petronius-elskeren Holberg – vi skal komme tilbake til Petronius senere – har selvsagt ingen slike personlige aversjoner mot seksuelle overskridelser, morsomme grovheter og obskøne vendinger. Hos sine antikke favorittforfattere koser han seg med langt grovere saker. Andre ting, som det forsert intellektualiserte i de engelske komediene, kan kanskje frastøte ham,

men slett ikke det erotisk-obskøne (og så veldig obskønt er det nå forresten heller ikke). Tvert imot, han er opptatt av dette overskridende, han gjenkjenner det og tar det også med seg i sine egne tekster der det er mulig. Han presser jo selv grensene for seksualitet i litteraturen.

Til og med av Langslet, som nok var overveldet av Jansens Holberg-kunnskaper, blir denne kommentaren feillest: «Vi vet bl.a. at han leste tekster av den engelske restaurasjonsdramatiker William Congreve – og fikk adskillige motforestillinger: Intrigene var altfor innviklede, og det var mange unaturlige replikker og obskøne uttrykk …». (Langslet 2001, s. 461). Det presise er altså at Holberg riktig nok fant noen replikker unaturlige, men at han var redd for å støte et prippent, småborgerlig publikum med det obskøne.

Man kan også spørre seg hvorfor Jansen, som gir inntrykk av selv å ha lest Congreves stykke med forståelse, ikke bemerker at en av stykkets erotisk grenseoverskridende typer, den drøyt 50-årige, velstående kvinnen med levende seksualitet som vil ha en ung mann (Lady Wishfort – wish-for-it) går igjen som type og sentralfigur i Holbergs siste komedie: *Den forvandlede Brudgom*, en tekst som faktisk bærer i seg både flytende kjønn og en rekke erotiske dristigheter som har vært en drøy munnfull for mang en holbergianer. Det ligger her ganske mye å vurdere med hensyn til eventuell påvirkning. Det er nærliggende å lese denne komedien som en danskkulturell adapsjon av restaurasjonskomedien. Den giftesyke Lady Wishfort som en av flere mulige kilder til Holbergs kåte Terentia er diskutert allerede av Campbell og senere registrert av Andersen blant andre mulige forelegg. Det som ikke er diskutert av disse, er mulige forbilder for den unge kvinnen som kler seg ut som offiser og representerer transseksualiteten i stykket. Dette kjønnsskiftet fremstår som et holbergsk særtrekk, et ytterliggående påfunn fra den gamle galningen som endelig tar seg friheten til å fordanske noen av de engelske «obskøniteter» (se diskusjon av *Den forvandlede Brudgom* i kapittel 3). Vi har imidlertid ovenfor sett en liknende figur i *Friendship improv'd*, som spinner videre på Ovid-tradisjonen om Ifis, og man finner henne nesten overalt – også i Farquhars nevnte *The recruiting Officier*.

Urimelighetene i Jansens lærde – og tilsynelatende objektivt nøkterne – fremstilling må skyldes at hans tekst inngår i en polemisk sammenheng. Denne sammenhengen røpes i en enkelt henvisning til O.J. Campbells komparative studie i *The Comedies of Holberg*. Det må innrømmes at det er flere svakheter ved Campbells analyser, men det er også en rekke interessante poenger. Jansens

generelle motvilje mot det engelske hos Holberg er i sannhet påfallende, men den henger neppe, som Olsvig antar, sammen med en generell dansk skepsis til England med rot i Napoleonskrigen. En mer sannsynlig hypotese er at Jansens og en del andre danske forskeres desinteresse for den engelske tilknytningen kan bunne i en motvilje mot å tydeliggjøre kjønnsdiskursen hos Holberg – som nettopp er særlig knyttet til engelsk innflytelse. Det er i engelske – og antikke – kilder man særlig finner de «obskøne» elementene som det københavnske publikum fra Holbergs samtid har villet spares for, men som Holberg likevel aldri kan slutte å leke seg med.

Holberg har også andre steder gitt uttrykk for at han har arbeidet grundig med engelske komedier. Olsvig trekker frem følgende passasje fra *Tredje Levnetsbrev*:

> Men inden for komediedigtning er englænderne ikke på niveau med franskmændene. Når det kommer til spøgefuldheder, har englænderne nemlig en ret speciel smag, der støder fremmede. Da komediespillene havde deres blomstringstid hos os, forsøgte vi os med oversættelse af nogle engelske stykker til dansk; men dem var der ingen, der kunne lide: Satire og saltet vid skorter det ganske vist ikke på; men der mangler den lystighed, der er sjælen i en komedie. (Holberg 1743, s. 111ff overs. Thomsen)

«Komediespillenes blomstringstid» refererer trolig til 1720-tallet, antar Olsvig. Han påpeker også i en note at det i «Holbergs tyske udgave av de latinske breve» fra 1745 står «så gjorde *jeg* et forsøk og oversatte noen engelske komedier»: «so machte ich einen Versuch, und übersetzte einige Englische Com.» (Olsvig 1913, s. 206) «machte ich»! Olsvig mener at Holberg selv har godkjent denne tyske oversettelsen av levnetsbrevet, og poenget blir dermed at Holberg har ønsket å understreke at det var han selv som hadde oversatt disse engelske stykkene, mens dette personlige engasjementet er mer nedtonet i den latinske versjonen. Hvorfor, spør Olsvig, er ikke danske Holberg-forskere mer nysgjerrige på disse tekstene Holberg sier han har oversatt?

> Disse engelske komedier, som Holberg (ikke «vi», men han og ingen anden) forsøgte at overflytte til den første Danske Skueplads, – om dem foreligger der ikke den svageste antydning til en oplysning hos

> alle dem som har skrevet saa uendelig meget om den D. Skueplads' historie (Olsvig 1913, s. 206)

Etter at Olsvig skrev dette, har riktignok danske forskere som Jens K. Andersen og andre trukket frem en rekke mulige engelske kilder. Men at Holberg oversatte engelske komedier til dansk rundt 1720 – skulle det være usannsynlig? Olsvig antar at Holberg selv gjerne ønsket å tilsløre sitt nære forhold til de engelske komediene på grunn av deres etter hvert beryktede innhold. Dette er vel en del av Olsvigs argument om at Holberg ville nedtone den engelske forbindelsen overfor sine danske landsmenn.

Olsvig tror overseelsen av det engelske handler om den engelske deismen og Napoleonskrigene. Det ser ikke ut til at han er inne på tanken om at denne dramatikken rommer former for kjønning som kan smitte over på Holberg selv, noe som faktisk er del av hans dristige selvfremstilling. Kanskje har danske forskere vært mer på det rene med denne muligheten. Uansett hva den tyske utgavens variant skyldes, er det ut fra dette tekststedet sannsynliggjort at Holberg selv har arbeidet tett med oversettelser av engelske komedier til dansk tidlig på 1720-tallet, omtrent samtidig som han skrev sine egne komedier. Han hadde etter all sannsynlighet blitt kjent med dem lenge før – under oppholdet i England, i Oxfords musikkmiljø og i London. Senere i livet vendte han tilbake til dem.

Med denne argumentasjonen for Holbergs inngående kjennskap til engelsk restaurasjonskomedie, og kritikk av tradisjonens moralistiske angst for å ta dette opp til vurdering, vender vi tilbake til *Jean de France* – lest som en variant av engelsk restaurasjonskomedie og med vekt på kjønn.

Jean de France som en fop fra engelsk restaurasjonskomedie

Spørsmål om direkte litterære lån er mindre interessante enn plasseringen av *Jean de France* inn i en relevant idéhistorisk ramme. Restaurasjonskomedien er på første halvdel av 1700-tallet en arena for sterke moralske og ideologiske brytninger omkring kjønn og seksualitet. Det finnes ulike måter å fortolke

«opplysningstidens» forhold til kjønn og seksualitet på, men det er en alminnelig oppfatning at tidsrommet da Holbergs komedier skrives, utgjør en særlig kritisk overgangsperiode for mannsrollen i lys av et økende heteronormativt press. Borgerskapets familiestruktur, med tydelig rollefordeling mellom kvinner og menn, blir et hovedmotiv i kunst og samfunnsdebatt. En viss toleranse for flytende kjønnsroller og seksualitet fra 1600-tallet ble utover 1700-tallet strammet inn, og en streng heteronormativitet ble fulgt opp med lovverk, offentlig moralisering, straffeforfølgelse av avvik og medisinsk-vitenskapelig normering.

Holbergs *Jean de France* oppfattes her som et symptom og en reaksjon på denne utviklingen, mens petimeterkomediene som subsjanger generelt kan sies å representere ulike kjønnsideologiske posisjoner. Det er imidlertid ingen tvil om at dette er en helt sentral tematikk, og at den feminine mannen med sitt flertydige begjær er en figur som står i det absolutte sentrum av denne sjangeren. Eksemplene på komedier som reflekterer en slik forhandling av kjønnsidentitet og maskulint uttrykk, er langt flere enn Paludan får med seg, også når det gjelder stykker forut for Holberg i engelsk tradisjon. Vi skal nevne noen og trekke frem relevante motiver som går igjen i sjangeren. *The Man of Mode or Sir Fopling Flutter* av George Etheridge fra 1676 ble trykket i 1703. Denne komedien åpner med en gruppe unge menn i samtale; de er alle en form for Coxcombs og den homososiale dynamikken i øvre samfunnslag er tematisert – tjenerskapet reagerer: «Orange. Woman: Lord, what filthy trick these Men have Got of kissing one another! she spits» (I,1). Det mannlige kysset som her blir kommentert, er et eksempel på konkrete motiver disse komediene anvender i kjønnsrollediskusjonen. Menn som kysser hverandre er åpenbart blant de homososiale motivene som blir stadig mer mistenkelige, noe komedien her kommenterer i et klasseperspektiv. Når kan menn kysse hverandre på scenen? Hvordan reagerer publikum? Vi skal se i kapittel 3 at slike kyss både er et tema hos Holberg og forekommer i komediene – dog ikke eksplisitt i *Jean de France*.

Fopling Flutter, får vi vite, reiste over Kanalen som en typisk engelskmann og kom tilbake med franske fakter. Når han kommer inn på scenen, viser han imidlertid lite av Jeans franske språk og galskap. I likhet med de fleste andre engelske karakterene framstår han som relativt realistisk tegnet sammenlignet med Holbergs Jean, som presses langt ut av realismens rammer – til tross for Holbergs insistering på det motsatte. Måten Fopling Flutter skildres på av den

kritiske forsamlingen, er likevel relevant i skildringen av deres fordømmelse av oppblåst selvbilde, klær, parykk og femininisering.

> Bell. Sir Fopling Flutter, you mean.
> Med. The same.
> Bell. He thinks himself the Pattern of Modern Gallantry.
> Dor. He is indeed the pattern of modern Foppery.
> Med. He was yesterday at the Play, with a Pair of Gloves up to his Elbows, and a Perriwig more exactly Curl'd than a Lady's Head newly dres'd for a Ball.
> Bell. What a pretty Lisp he has!
> Dor. Ho! that he affects in Imitation of the People of Quality in France.
> Med. His Head stands for the most part on one side, and his Looks are more languishing than a Lady's when She lolls at stretch in her Coach, or leans her Head Carelessly against the side of a Box in the Play-house.
> Dor. He is a Person indeed of great acquir'd Follies. (Etheridge 1703, akt I)

Skildringene vektlegger det feminine. Han har lange hansker, parykken er mer kunstferdig krøllet enn en kvinnefrisyre, hans lespende uttale er en etterligning av fransk overklasse, og hans kroppsspråk med hode på skakke sammenlignes med en hensyknende kvinnelig positur. Sir Fopling Flutters tvetydige forhold til stykkets maskuline førsteelsker Dorimant blir satt på spissen i spørsmålet om kysset: «Sir Fop: Dorimant, let me kiss thee. / Dor. Hark you, Sir Fopling?» (akt IV). Foplings dragning mot andre menn er antydet i teksten, men relativt diskret. Komedien ender med at alle de involverte får hverandre i parforhold, bortsett fra Fopling, som ikke utstøtes à la Jean, men er glad for å forbli alene. Foplings fakter fører altså ikke til noen tilspisset konfrontasjon i komedien; det er bare snakk om et komisk innslag, en latterliggjøring av den feminine frankofile, men avviket forblir likevel innenfor det akseptable i denne 1600-tallskomedien.

Et mer kjent eksempel i datiden var *Love makes a Man, or The Fops Fortune* (1700) av Colley Cibber (1671–1757). Cibber nevnes ikke av Paludan, men var av

bakgrunn halvt dansk.[51] Cibber var en etablert teaterkjendis i London på begynnelsen av 1700-tallet, og om Holberg på den tiden hadde den minste teaterinteresse, kunne han vanskelig ha unngått å høre om Cibber under besøket i Oxford og London. I sin dagbok beskriver også Cibber hvordan hans teatergruppe dro til Oxford og oppførte stykker – dog vektlegger han at man i Oxford ikke hadde samme sans for de moderne, amoralske tekster som slo an i London (jf. Olsvig 1913, s. 202). Turene Cibber eksplisitt nevner, var før Holbergs opphold i Oxford, men de kan ha vedvart, og det sosiale musikkselskapet vil ha vært et naturlig publikum. Thomas King legger stor vekt på Cibbers ulike iscenesettelser av den typiske «fop» som en figur i restaurasjonsdramaets forhandling omkring kjønnsroller, seksualitet og det private rom. Fop-skikkelsen blir en brikke i det heteronormative spillet omkring ekteskap og familieetablering: «The fop is always a 'tool' or 'property' with which the hero and heroine move from the fundamentally homosocial worlds of their upbringing and eduction toward … the complementariness of the eighteenth-century domesticated marriage» (King 2004, s. 242). Denne tidstypiske motsetningen spilles også ut i *Jean de France*, Elsebet og Antonius får hverandre, men det skjer i bakgrunnen, Holberg setter i stedet fokus på «the fop», Jean. Ikke bare Jean, men også andre hovedpersoner i Holbergs komedier kan minne om foppen i deres desinteresse for kvinnen som erotisk objekt, som Gert Westphaler og Cosmoligoreus (*Philosophus udi egen Indbildning*, jf. kapittel 3), begge brikker som ofres i det heteroseksuelle familieprosjektet. Men Holberg går stadig et ekstra stykke for å gjøre disse ofrede figurene til hovedpersoner i dramaet, mens det heteroerotiske spillet reduseres til et uinteressant bakgrunnsmotiv.

Cibbers *Love makes a Man, or The Fop's Fortune* begynner, i likhet med *Jean de France*, med en ekteskapspakt mellom to fedre og et trekantdrama. Her er rivalene imidlertid to brødre – den ene en fop og den andre en livsfjern, Erasmus Montanus-aktig studenttype. Foppen Clodio er «frenchified», opptatt av moter og klær, femininisert, og han har en tjener omtalt som «Monsieur», som – i likhet med Jeans Pierre – blander fransk inn i språket. Clodio påpeker begeistret at i Paris kysser menn helst menn. Han signaliserer riktignok, som flere tilsvarende karakterer, også erotisk interesse for kvinner, men det antydes

51 Mer presist var faren fra Holsten, og familien hadde oppholdt seg en lengre periode i København.

at dette er skryt – han foretar seg ikke noe med kvinnene. Foppen er imidlertid, selv om han står i tittelen, en birolle i komedien. Hovedpersonen viser seg å være den teoretiske, verdensfjerne studentbroren Carlos. I motsetning til Clodio får Carlos vekket sitt erotiske begjær ved heltinnens fysiske nærhet, og til slutt vinner han henne etter uendelige komplikasjoner der han gradvis utvikler en maskulin identitet som målrettet og voldskompetent. Clodio-figuren gjør det nærliggende å tenke på Holbergs Erasmus Montanus, som på sin side nettopp ikke får sitt begjær vekket i møte med forlovedens åpenbare erotiske interesse. Den feminine mannen som ikke fanger opp kvinnens erotiske tilnærmelser, er et annet av kjønnsdiskursens typiske komediemotiv. Erasmus er også på dette punktet beslektet med Jean i Holbergs univers.

Love makes a Man, or The Fop's Fortune viser altså to menn som stilles overfor et kvinnelig begjærsobjekt: den ene utvikler seg til en tradisjonell mannsrolle, den andre forblir en kjønnsmessig flytende, frankofil figur. Det blir dermed en mønsterfortelling om heteronormativ utvikling, og slik en kontrast til Holbergs typiske helter, som nettopp ikke endrer seg, men enten går til grunne, som Jean, eller protesterende tvinges inn i den borgerlige heteronormativitet, som Erasmus.[52] Fop-gestalten ble signaturtypen til Cibber, en rolle han varierte i flere komedier. En annen av hans relevante komedier er *Love's last shift; or, The Fool in Fashion* (1696), hvor han selv spilte «Beau-rollen» som her heter «Sir Novelty Fashion» og er «a coxcomb who loves to be first in all foppery». I likhet med *Jean de France* innledes stykket med de andres kritiske drøfting av denne figuren før han endelig selv entrer scenen. Den eldre mannen, Elder Worthe, omtaler Sir Novelty Fashion i kjønnede termer som en som skulle ha vært en mann, men som er en annen type skapning:

> *E. Wor.* One that Heaven intended for a Man; but the whole bysiness of his Life is to make the World believe, he is of another species. A thing that affects mightily to redicule himself, only to give others a kind of necessity of praising him. I can't say he's a Slave to every new Fashion, for he pretends to be the Master of it, and is ever reviving some Old, or advancing some New Piece of Foppery (Cibber 1706[1696], akt I s. 7)

52 En av de få Holberg-karakterene som faktisk endrer seg i tråd med verknormen, er Vielgeschrei i *Den Stundesløse*, men dette unntaket er ikke knyttet til kjønn, og bekrefter dermed regelen om at nonkonform kjønnsidentitet ikke lett kan endres i Holbergs komedier.

En mann som ikke er en mann, men fremstår som en annen art, fordømmes av den eldre representanten for de etablerte normene. Også en annen eldre herre, sir William, som er faren til stykkets kvinnelige begjærsobjekt Narcissa, avviser sir Novelty som mulig svigersønn ettersom han ikke er en mann, men et monster skapt av estetikk og moteindustri:

> *Sir Nov.*[…] Sir. Have you any Exceptions to my Birth, or Family, pray Sir?
> *Sir Will.* Yes, Sir, I have; you seem to me the Offspring of more than one Man's Labour; for certainly no less than a Dancing, Singing, and Fencing-Master, with a Taylor, Milliner, Perfumer, Peruque-Maker, and French Vallet de Chambre, cou'd be at the Begetting of you.
> *Sir Nov*. All these have been at the finishing of me since I was made.
> *Sir Will.* That is, Heaven made you a Man, and they have made a Monster of you: And so farewel to ye! (Cibber 1706[1696], s. 28)

Sir Novelty var, ifølge sir William, fra naturens side født som mann, men kulturen har skapt ham om til et «monster». Dette er ett av mange eksempler på at de som ikke passer inn i maskulinitetsrollen, omtales som vanskapte eller som umenneskelige, som monster eller dyr, særlig ape. Stykket ender med flere giftermål, men sir Novelty forblir alene og fornøyd, og samtidig forblir han, i likhet med Fopling Flutter, tross alt akseptert i samfunnet. Man kan merke seg at sir Novelty ikke har vært i Frankrike; han er snarere en generelt selvopptatt moteløve, selv om det å ha en fransk tjener («Valet de Chambre») regnes som en av hans forutsetninger. Denne tjeneren er et annet av de typiske motivene som peker i retning av en mulig «sodomi». Det var, som vi har sett, ikke tilfeldig at champignonen i *Metamorphosis* ble forvandlet til lakei. I kapittel 3 skal vi ta opp Holbergs behandling av herre-tjener-forholdet i komediene. Det er også en del av motivkretsen at selv om Sir Novelty er feminin, er han seksuelt og kjønnsmessig uavklart. Han har en elskerinne, men er ellers for selvopptatt til å interessere seg for kvinner (1706[1696], s. 20f).

Sir Novelty-karakteren viser at Frankriketuren ikke er en absolutt nødvendig ingrediens i denne karakteren; maskuliniteten er i dette tilfellet ødelagt av en moderne sivilisasjonskultur av danselærere, parykkmakere og desslike. Men hvorfor er akkurat sir Novelty mer utsatt for slik kulturell påvirkning enn andre? Dette grunnleggende spørsmålet reiser seg også i forhold til *Jean de*

France, og sett med moderne øyne, er det en variant av «natur eller kultur»-debatten – født sånn eller blitt sånn? Både i *Jean de France* og andre steder i Holbergs kjønnsrollediskusjon dukker denne problemstillingen opp, uten at man kan si at en entydig konklusjon artikuleres.

Karakteren «Sir Novelty Fashion» blir for øvrig utviklet i andre komedier, og han blir forfremmet til «Lord Foppington» i *The Relapse; or, Virtue in Danger, Being the Sequel of The Fool in Fashion* (1696), som ble skrevet av John Vanbrugh. Senere dukker Sir Novelty opp på nytt hos Cibber selv, i *The Careless Husband* (1704). I alle disse stykkene er rollen som Foppington skrevet for Cibber som skuespiller, og et komisk sentralmotiv skal ha vært når den spedbygde Cibber gikk rundt med gigantiske parykker i rollen som Foppington. Mens den uklare maskuliniteten til Fopling Flutter blir tematisert tydelig i det første stykket, blir karakteren Lord Foppington i senere stykker mer entydig maskulin og heteroseksuelt aktiv, og hans estetiske overdrivelser blir tiltrekkende for enkelte kvinner. For andre menn blir det da foruroligende at den feminine mannen, som foretrekker å konversere med kvinner, kanskje også faktisk forfører disse.[53] Ifølge Thomas King er restaurasjonsdramaets fop et tegn som i økende grad fremstilte femininitet og sodomi som individuelle egenskaper snarere enn kulturelle former for makt: «A signifying practice, rather than a real entity who was or was not homosexual, the seventeenth- and eighteenth-century fop represented the increasing specification of effeminacy, spectacularity, and sodomy as individual traits rather than modes of power» (King 2004, s. 239). For Holberg er fop-skikkelsen åpenbart en «signyfing practice» han tar med inn sin selvfremstilling (jf. kapittel 4 og 5), men Holbergs komedier skiller seg fra denne karakteristikken ved at de ofte plukker opp ulike fop-aktige karakterer og individualiserer og nyanserer disse som skikkelser med individuell psykologi og usikker seksualitet. De blir ikke demoniserte og uinteressante ofre i utkanten av en blomstrende heteroseksualitet; snarere blir deres forvirring selve fokuspunktet i dramaet, de blir psykologisk interessante karakterer.

---

53 Om utviklingen til Foppington, se også Matthew Wikander: *Fangs of Malice: Hypocrisy Sincerity and Acting* 2002, s. 56f. Wikander understreker menneskeliggjøringen uten å vektlegge det seksuelt uavklarte. De ulike forsøkene på å definere utviklingen av «the fop» kronologisk viser at det her er individuelle forskjeller som vanskeliggjør generaliseringer omkring utviklingen av denne karaktertypens kjønnsidentitet og seksualitet.

Poenget her er ikke å bevise at Holberg har sett og etterlignet en spesifikk enkeltkomedie. Argumentet forutsetter imidlertid at han har kjent til og interessert seg for denne sjangeren, og at han benytter reservoaret av motiver og tematikker som finnes her, men bringer det videre i dansk kontekst og med sine personlige forutsetninger. Av de engelske komediene skal vi også kommentere den av Paludan nevnte *The Gentleman Dancing-Master*. En sentral rollefigur her er «Monsieur de Paris», en ung engelskmann som kommer hjem til England etter tre måneder i Frankrike, altså omtrent like lenge som Holbergs Jean. I rollelisten er han beskrevet som «A vain Coxcomb, and rich City-Heir, newly returned from France, and mightily affected with the French Language and Fashions». Monsieur gjør en latterlig, «frenchified» entre: «Servitèur, Servitèur, la Cousinè, I come to give the bon Soir, as the French say» (Wycherley 1673, s. 4). En parallell til Jean de France, foruten navnet, er at Monsieur de Paris er i et uutslukkelig godt humør, full av latter («hah ha ha») og sang («la la la») mens han uavlatelig blander inn franske uttrykk i språket («coquin», «teste non», «teste bleu», «ma foy» osv.).

Hovedpoenget er imidlertid ikke franskheten som sådan, og det er heller ikke noe om nasjonaløkonomiske konsekvenser av slike reiser; hovedtematikken i *The Gentleman Dancing-Master* er det erotiske spillet. Monsieur er lovet bort til sin 14-årige kusine Hippolita, en fremmelig pike som ikke kan utstå ham. Dette motivet kjenner man igjen fra *Jean de France*. For å unngå det nært forestående bryllupet kanaliserer Hippolita sin påfallende seksuelle nysgjerrighet mot en annen mann, Gerard, som er en klassisk «rake» – foppens motstykke, en maskulin, viril forfører. Ifølge Senelick (1990) var standardfiguren «the rake» i 1600-tallets komedier seksuelt altetende, mens han utover 1700-tallet blir stadig mer heteroseksuell, mens «the fop», ifølge Senelick, går i retning av feminint kodet homoseksualitet. Det understrekes at også Gerard har vært i Frankrike og rundt i Europa, men han snakker ikke om det og har beholdt sine engelske vaner. Det er altså ikke alle som lar seg påvirke av en slik kulturimpuls. Monsieur de Paris har imidlertid fått et løfte av Hippolitas far, en handelsmann ved navn «Sir Formal». Sir Formal har på sin side oppholdt seg i Spania, kaller seg nå «don Diego» og følger karikerte, uhyre strenge og autoritære spanske, maskulinistiske normer.

Komedien åpner med Hippolita og hennes tjenestepike Prue, som begge er dypt frustrerte fordi tanten, Miss Cautious, har nektet dem å treffe menn. Som flere av de andre engelske komediene går denne betydelig lenger enn

Holberg i frivolt snakk og erotiske antydninger, men skildringen av sterk kvinnelig erotisk drift er en gjenganger som også finnes hos Holberg. Spørsmål om hvorvidt forloveden er en virkelig mann, kommer opp, og Prue svarer at nei, han er bare en «Monsieur» og avfeier ham som «a fool, an idiot». Hun omtaler ham som en «apish kind of gentleman». Det apeaktige er altså et tilbakevendende motiv i tekstene om denne mannstypen. I vår sammenheng vil motivet kulminere i Holbergs martinianere (kapittel 7 og 9). Apen er en som etterligner, i dette tilfellet det franske, men metaforen peker også mot noe dyrisk, monstrøst ved disse figurene. Det kan virke kontraintuitivt at begjærsformer som er definert som «mot naturen», skulle være kulturelt knyttet til det dyriske i mennesket, men denne paradoksale forbindelsen synes likevel å være sterk. Det apeaktige er det som er utenfor menneskets natur. Senere forsøker Prue, til tross for at hun ser det apeaktige i ham, å invitere Monsieur til sengs, men han forstår naturligvis ikke den erotiske invitasjonen; han begjærer ikke kvinner. (Wycherley 1676, s. 63f)

Monsieur de Paris finner ikke tonen med den patriarkalske Don Diego når de møtes første gang. Scenen kan minne om Holbergs skildring av konfrontasjonen mellom en lettlivet, leende Jean og hans kommende, sure svigerfar Jeronimus.

> Don Diego walks leisurely round the Monsieur, surveying him, and shrugging up his shoulders whilst Monsieur makes Legs and Faces [aside.
> *Don*. Is that thing my Cousin, Sister?
> *Caut*. 'Tis he, Sir.
> *Don*. Cousin, I'm sorry to see you.
> *Mons.* Is that a Spanish Complement?
> *Don*. So much disguise'd, Cousin.
> *Mons.* Oh! is it out at last, ventrè? Serviteur, Serviteur, a Monseur mon Oncle, and I am glad to see you here within doors, most Spanish Oncle, ha, ha, ha. But I should be sorry to see you in the streets, teste non. (Wycherley 1676, s. 43f)

Det utvikler seg en lang diskusjon om onkelens spanske bukser, som Monsieur mener han ikke kan vise seg utendørs i. Diskusjonen om svigerfarens klesdrakt foregriper også den langt mer outrerte versjonen i *Jean de France*, der Jean går

håndgripelig til verks for å endre svigerfarens klesdrakt. Her blir det imidlertid ingen voldelig konfrontasjon. Det ender med at Don Diego konkluderer:

> *Don*. Well, in short, if you will not be wiser, and leave off your French Dress, Stammering, and Tricks, look you, you shall be a Fool and go without my Daughter, voto.
> *Mons.* How, must I leave off my Janti Franch Accoustrements, and speak base Englis' too, or not marry my Cousin!

Etter hvert strammer Don Diego betingelsene til at Monsieur de Paris også må kle seg i spanske klær. Etter store kvaler etterkommer Monsieur kravet (Akt IV, sc. 1), bortsett fra sine franske bukser, Pantaloons, som han ikke kan få seg til å skifte ut. Etter ytterligere press skifter han buksene, men kompenserer da med en fransk halsklut (kravat). En videre parallell mellom Don Diego og Jeronimus i *Jean de France* er at selv om han ikke kan utstå Monsieur, insisterer Don Diego på å stå ved sitt ekteskapsløfte overfor den protesterende datteren. En mann må være ordholden. Etter diverse forviklinger ender det med at Hippolita og Gerrard gifter seg i hemmelighet, mens Monsieur de Paris, som da endelig kan snakke franskpreget igjen, inngår en kontrakt med en prostituert om en form for samboerskap med separate senger og mulighet for å holde seg med pene tjenere og elskere. (Wycherley 1676, s. 93f) Slutten er altså harmonisk, kan man si, og det finnes en praktisk løsning også for den femininiserte, og sannsynligvis homoerotisk inklinerte, mannen innenfor et ressurssterkt og lite snerpete overklassemiljø. I den danske borgerligheten som skildres i Holbergs komedier, finnes det selvsagt ingen mulighet for en slik pragmatisk løsning, som peker mot adelskulturen snarere enn den borgerlige kulturen Holberg skildrer.

Det er nok paralleller til å sannsynliggjøre at Holberg kan ha lest eller fått med seg en oppsetning av dette stykket, men det er ingen helt klare lån, og det meste i strukturen, replikkstilen, sceneanvisninger og mange øvrige elementer i intrigen skiller seg klart fra *Jean de France*. I motsetning til Jean møter Monsieur faktisk sin forlovede i løpet av stykket, men hun ironiserer og latterliggjør ham. Det erotiske er mer eksplisitt i den engelske teksten, og det tydeliggjøres at Monsieur intet har å tilby kvinnens begjær. Monsieur de Paris blir kalt både Fop og Coxcomb i løpet av stykket, og hans kjønnsidentitet, ut over den franske påvirkningen på språk og klær, er en tvetydig seksualitet i for-

hold til menn. Denne viser seg da han kysser en mannlig fransk kjøkkenhjelp (akt I s. 19) og uttrykker en begjærspreget beundring for sin rival, Gerard, hvis eneste mangel er at han er så engelsk. Monsieurs flytende seksualitet er altså fremstilt gjennom en klar interesse for andre menn, en manglende interesse for kvinner, og den er knyttet til hans franskinteresse.

I begge disse komediene er representanten for den heteronormative maskuliniteten også knyttet til det nasjonale. Jeronimus er hos Holberg den kompakte danskhetens representant, og han fremstår som konfliktsøkende og aggressiv. Hvordan Jeronimus skal forstås i forhold til komediens overordnede norm, er imidlertid uavklart i resepsjonen. Brix og Andersen leser ham som talsmann for verkets norm, mens Kruuse ser ham som en voldelig og aggressiv antagonist. Det er et sentralt og vesentlig punkt i sjangeren hvordan den strenge, patriarkalske figuren forholder seg til stykkets overordnede tendens, og i hvilken grad han også blir gjenstand for tekstens latterliggjøring. I *The Gentleman Dancing-Master* er også onkelen latterlig i sin overdrevne autoritære spanskhet; her er den overdrevne maskuliniteten knyttet til en utenlandsk særtype, nemlig den spanske. Samtidig får vi normalitetens overbærende og pragmatiske holdning representert gjennom de øvrige, engelske personene. Hele rammen er ikke-moraliserende, i tråd med den generelle tendensen i det engelske restaurasjonsdramaet rundt 1700: Kultur og dannelse diskuteres, men uten moralisering. Ofte finnes det ingen klar bærer av moral i stykket, og alle personene kan ha sine ulike moralske brister.

Eksemplene på slike komedier er altså mange, og de varierer en rekke typiske motiver. Seksualiteten ligger allerede i komediesjangerens iboende krav til erotisk intrige – et krav Holberg for øvrig kommenterer og besværer seg over. Normene har sine representanter med ulik grad av strenghet. Petimeteren er i varierende grad preget av galskap, estetisering, femininisering og seksualisering. Det danses, synges og fektes, aktørene kaster interesserte og desinteresserte blikk på hverandre. Klær, språk og identitet knyttes sammen, og klasseforhold mellom herskap og tjenere tilføres et mistenkelig aspekt av kjønn og erotikk. Kjønn, nasjonalitet og klasse henger tett sammen i dette spillet. Innpassingen av petimeteren i familien eller kulturen løses på ulike måter. Det er i et slikt sjangerfelt at *Jean de France* må forstås, men hva skjer når «the frenchified fop» flytter fra Londons overklasse til Københavns borgerskap?

Et siste engelsk eksempel i denne omgang er et stykke som ikke aktualiserer utenlandsturen, men som knytter fransk kulturinnflytelse til feminini-

sering og videre til det man i dag ville kalle homoseksualitet. Komedien *The Yeoman of Kent or Tunbridge Walks* ble skrevet i 1703 av Thomas Baker. Denne populære komedien ble utgitt flere ganger senere utover 1700-tallet. Dramaet inneholder flere motiver man kjenner igjen fra ulike Holberg-komedier: Den falske, storskrytende offiser (*Jacob von Tybo*), komiske intriger henlagt til et kursted med sunt vann (*Kilde-reysen*), ekteskapet mellom to fattige som begge foregir å være rike (*Henrick og Pernille*), og den praktisk orienterte bondemannen med god økonomi som blir lurt av sleipe, urbane, gjeldsplagede menn (*Den 11. Junii*). I tillegg finner man noen mer generelle likheter fra komediens verden. Her skal det fokuseres på fremstillingen av kjønn, som er et hovedmotiv i *Tunbridge Walks*, hvor stykket både reflekterer over kjønnsroller og tematiserer flytende kjønn. Selv om det ikke kan bevises at Holberg kjente akkurat denne komedien, er parallellene mange, og Bakers komedie er uansett instruktiv når det gjelder en del av de kjønnsrelevante motivene og formuleringene i Holbergs tekst, både med hensyn til komediene og Holbergs selvfremstilling i Levnetsbrevene.

I *Tunbridge Walks* møter man et typegalleri som kan sies å være spredt mellom ytterpunktene i en kjønnskontinuitet mellom det maskuline og det feminine. Sentralt står to femininiserte menn, Squib og Maiden. Squib er en jålete spradebasse, men den unge mannen Maiden er den som trekkes lengst inn i det kjønnsoverskridende. Stykket nevner ikke «sodomi» eller sammekjønnssex eksplisitt, men Maiden utstyres med en del stereotypier som man i dag lett ville forbinde med begrepet «homoseksuell» – han synes å være «født sånn». Randolph Trumbach (2012) er en av de kjønnshistorikerne som skildrer hvordan «the effeminate man» blir den mistenkte sodomitt i løpet av 1700-tallet. Han trekker frem *Tunbridge Walks* som den første fremstillingen av det han kaller «the modern sexual system after 1700». Dette nye, nordeuropeiske seksualitetssystemet forutsetter ikke lenger at alle menn er seksuelt tiltrukket av både kvinner og unge menn, slik systemet var før 1700. Nå tenker man seg, ifølge Trumbach, at de fleste menn bare er tiltrukket av kvinner, mens noen få avvikere bare er tiltrukket av andre menn uansett alder.[54]

54 Se også diskusjonen om Maiden i Senelick 1990. Trumbach innrømmer at denne spissformulerte tesen med sitt klare historiske vendepunkt er «Hard to believe». Imidlertid er det grunnleggende i Trumbachs tese, nemlig at den feminine mann, «The effeminate man», gikk fra å være en tolerert skikkelse til å bli en dypt mistenkelig og truende framtoning,

Disse er gjerne feminine («effeminate»), og det kan være et medfødt trekk. Mr Maiden er ifølge Trumbach den første karakteren av denne typen på engelske scener, og forfatteren Thomas Baker var selv «an effeminate sodomite of the new kind» (Trumbach 2012).[55] Ifølge Trumbach var betydningen av «effeminate» frem til cirka 1720 hovedsakelig «svakelig» (weak), men rundt 1750 impliserte det gjerne en forbudt og truende homoseksualitet. Dette er, som man vil se, sammenfallende med de årene Holbergs litterære selvfremstilling utfoldes i selvbiografi, essayistikk og skjønnlitteratur – på dansk og latin i tett kontakt med europeisk og engelsk litteratur.

I rollelisten beskrives Maiden som «A Nice Fellow, that values himself upon all Effeminacies». Maiden blir ikke egentlig negativt fremstilt, men fremstår som en oppriktig og hyggelig, om enn naiv og ytterliggående, karakter. Han omgås den mer pretensiøse Squib, som på sin side er «A Fluttering, Fop-Militia Captain» som kan minne noe om Holbergs Jacob von Tyboe. Squib gjør seg til i uniform, men uten å faktisk delta i krigen. Når han til slutt møter voldelig motstand, blir han livredd og gir seg umiddelbart. Han kan ikke bruke kården, og det viser seg at han egentlig er skredder som har forsøkt å gjøre sin lykke i ekteskapsmarkedet på kurstedet Tunbridge. Tilsynelatende lykkes han også, men det viser seg at det han tror er en velhavende brud, også er en fattig londoner under falsk identitet, jf. plottet i *Henrik og Pernille*. Det kommer så for en dag at flere besøkende i kurbyen Tunbridge har utgitt seg for å være noe annet, bedre og rikere enn det de er i byen. Man har lurt hverandre inn i ekteskap på ulike falske premisser, og alt avsløres mot slutten.

lettere å tro og passer dessuten godt med den formen for forhandling rundt kjønnsidentitet som foregår i Holbergs forfatterskap.

55 Koplingen fra rollekarakteren Maiden til forfatteren Baker kommenteres allerede i *Biographica Dramatica* 1782 (også sitert i Senelick 1990, s. 44), og viser hvor sensasjonsartet en slik kobling – som også Holberg kunne risikert med Jean de France – kunne fortone seg: «But one circumstance which I have heard relating to it is somewhat extraordinary, viz. that the character of Maiden, which is perhaps the original of almost all the Fribbles, Beau, Mizens, &c. that have been drawn since, and in which the effeminacy is carried to an hight beyond what any one could conceive to exist in any man in real life, was absolutely, and without exaggeration, a portrait of the author's own former character…» (Baker, David 1782 II, s. 383). Leksikonforfatteren Baker hevder at Thomas Baker tegnet dette nidportrettet av sitt tidligere jeg som ledd i et oppgjør med egen fortid.

Den patriarkalske, strenge «Jeronimus-figuren» i dette stykket er en selveiende bonde, en «Yeoman» med en viss formue og en vakker datter. Hans falliske navn er Woodcock, og han verdsetter streng økonomisk styring, praktiske og maskuline dyder, og er sterkt skeptisk til alle fra London. Woodcock motsetter seg ungdommens erotiske forbindelser og vil heller gifte bort datteren til en annen økonomisk landeier. Woodcock blir ført bak lyset, og de elskende kan få hverandre.

I *Tunbridge Walks* finner man både kvinner med maskuline trekk og menn med ulik grad av feminine trekk. Fremstillingen av femininisering gjelder først og fremst Mr Maiden. Når han gjør sin entré, er det første man får vite at han er forsinket fordi han er sykelig. Han har hatt kolikk, vondt i magen.

> Mai. Why really, Sir, I us'd to be dress'd sooner; but I have been mightily out of Order this Morning with the Vapours and the Cholick, and was forc'd to stay to eat a little Chicken-broth. … (Baker 1703, s. 21)

Han presenterer seg gjennom sarthet og sykelighet. Også Maiden viser en viss interesse for Yeomanens datter, men får til svar fra den tverre faren Woodcock: «You – Thou effeminate Coxcomb! Dost think she'll like one of her own Sex». Maiden-figuren er altså en som utfordrer kjønnsskillene og kalles kvinne. Alle bestemmelser av Maiden handler om hans feminine egenskaper, som males ut på ulike måter. Når vennen Squib utfordrer ham på hvordan han vil gjøre inntrykk på kvinnene, svarer han med denne karaktertypens sedvanlige naive selvsikkerhet:

> Mai. Why, I can sing and dance, and play upon the Guitar; make Wax-work, and Fillagree, and paint upon Glass; besides, I can dress a Lady up a Head upon occasion, for I was put 'Prentice to a Millener [damehattselger] once, only a Gentleman took a Fancy to me, and left me an Estate: but that's no Novelty; for abundance of People now-a-days, take Fancy to a handsome young Fellow. (Baker 1702, s. 22)

Ikke bare kan Maiden liste opp en rekke estetiserende, feminine ferdigheter, men han viser også til at han ikke trenger å arbeide fordi en «Gentleman» har tatt ham til seg og etterlatt ham en arv – hvilket han hevder er et typisk trekk

i tiden. Hva som skulle ligge bak en slik gave fra en gentleman, sier komedien ikke noe tydelig om. Det viser seg for øvrig senere at også Maiden har blitt holdt for narr og må vende tilbake til å selge hansker og bånd.

Squib innvender at kvinner ikke liker en slik mann, som er et bilde på dem selv: «They hate a nice fop, that's so much av Image of themselves; and love a robust masculine Fellow, that will kiss 'em, tumble 'em, and towze 'em about.» Men Maiden har ingen erotisk interesse i kvinnene, han vil bare være sammen med dem:

> Mai. As to that matter, Captain, we shall never quarrel; for if I can Raffle with the Ladies, Dance with them, and Walk with 'em in publick, I never desire any private Love-favours from 'em. (Baker 1703)

De blir enige om at Maiden kan være sosial med kvinnene, men at erotikken skal overlates til Squib. Squib kaller Maiden «frigid», og Maiden tenker: «I'm glad we are Friends, for if he had drawn his Sword, I shou'd have swooned away». Dette bildet, at en mann sier seg å ville dåne om den andre trekker ut kården, er en formulering som gjenfinnes i *Jean de France*. Senere forklarer Maiden sin angst for det nakne sverd:

> Mai. Why really, Madam, I am naturally apprehensive of a naked Sword: They say, my Mother was frighted at a Quarrel, when she was with Child o' me. (Baker 1703, s. 41)[56]

56 Maiden er altså født med denne aversjonen, men den er samtidig kulturelt påført – gjennom morens opplevelser. Wahrman gir eksempel på at ideen om påvirkning fra morens fantasi på fosteret var del av identitetsdiskusjonen på 1700-tallet, og spørsmålet om hvorvidt identitetstrekk følger av medfødt natur eller kulturell påvirkning. Merk at stykket her kanskje henter motivet fra en fortelling om Maria Stuart, som også er gjengitt i Holbergs *Heltindehistorier* II: «Der siges, at den Skræk, som Moderen da overkom, havde saadan Virkning paa Fosteret, at Kong Jacob ikke kunde taale at see en nøgen Kaarde: Men det er troeligt, at dette er en Digt, som samme Konges Afskye for Kriig haver givet Anledning til.» (Holberg 1745b, s. 142) Denne anekdotens saklige innhold er en diskusjon om hvor et personlighetstrekk (i dette tilfellet aversjon mot nakne kårder) stammer fra – medfødt, påført, eller som her, en kombinasjon. Om man ser dette som en diskusjon mellom medfødte egenskaper eller kulturell påvirkning, er dette en ekstra omdreining; påvirkning på moren kan gå som genetisk arv til fosteret (jf. også Wahrman 2004, s. 98 om liknende 1700-tallsdiskusjon om hudfarge).

Karakteriseringen av Maiden trekker ham stadig over på kvinnesiden. Han forklarer selv at han hjelper kvinner med påkledningen deres, og at de kaller ham «Mrs Betty» (s. 37). Han finner også glede i å kle seg i kvinneklær, særlig når han er på reise i utlandet, og forteller om da han besøkte teateret i kvinneklær og ble tatt for en hollandsk dame: «Then I love mightily to go abroad in Womens's Clothes: I was dress'd up last Winter in my Lady Fussock's Cherry-colour Damask, sat a whole Play in the Front-Seat of the Box, and was taken for a Dutch Woman of Quality» (Baker 1703, s. 37).[57] Samtidig understreker han selv, for øvrig i likhet med Holberg, at han «Never laid with a Woman in my Life» (Baker 1703, s. 46). Det kommer også frem at han sminker seg, idet han blir kritisert for «thy painted Face». Han har narrens rolle i stykket, men blir ikke utstøtt av det sosiale fellesskapet. En av kvinnene forsøker til og med å få ham med på ekteskap, men han avslår – nok et motiv vi gjenkjenner fra Holbergs selvfremstilling. Selv om Maiden kritiseres for disse tingene, og mange karakterer i stykket finner dem latterlige, får han også anledning til å forsvare seg og forklare bakgrunnen. Det er også verdt å merke seg at Maiden får mulighet til å forankre sin feminine psykologi i barndommen; han har alltid foretrukket jenters selskap og leker fremfor krangel og slåssing:

> When I was at School, I cou'd never abide the Boys; they were always wrangling and fighting: but I loved mightily to play with the Girls, and dress Babies, and all my Acquaintance now, never quarrel'd in their Lives. (Baker 1703, s. 47)

Beskrivelsen av hans omgangsvenner er imidlertid en latterliggjøring av et transseksuelt miljø: «… we have such Diversion when we meet together at my Chambers; there's Beau Simper (flire), Beau Rabbitsface, Beau Eithersex, Colonel Coachpole, and Count Drivel, that sits with his Mouth open» og de fordriver tiden med å «mimick the Women; Skream, hold up our Tails, make Curt'sies, and call one another Madam» (Baker 1703, s. 47). Denne skissen av et transseksuelt miljø gir også et innblikk i fordommer og typetegning i kjønnsdiskusjonen rundt år 1700 i England. Ifølge Trumbach var forfatteren

57 Om Holbergs interesse for scenisk cross-dressing og tradisjonen for dette i hans stykker, se kapittel tre.

Baker selv en «effeminate» og «sodomitt», og en slik komisk fremstilling er da ikke først og fremst å forstå som en uthenging, men som en representasjon av tabuet i dets eneste kulturelt mulige form, den negative.

Når jeg har brukt såpass mye plass på *Tunbridge Walks*, er det ikke bare fordi det gir et generelt bilde av hvor eksplisitt diskusjonen rundt «the effeminate fop» var i engelsk komedie akkurat rundt den tiden Holberg oppholdt seg i England. Det er også et poeng at en rekke av de overordnede motivene i denne komedien kan minne om motiver man finner i Holbergs komedier. Poenget er da ikke først og fremst spørsmål om direkte påvirkning, men en innsirkling av hvordan den seksualiserte komediediskursen arter seg når den flyttes til en danskkulturell sfære der spørsmål som aktualiserer den sodomittiske mistanke er underlagt fullstendig fortielse og tabuisering.

Som vi skal se i *Jean de France*, dukker formuleringen om å dåne ved synet av en kårde opp igjen der. Og når vi nedenfor kommer til Holbergs selvfremstilling i Levnetsbrevet, er det en rekke parallelle trekk som går igjen i framstillingen av Maiden. Det betyr ikke at han fremstiller seg i tråd med denne figuren, men at han mer generelt ligger tett opp til særtrekk som var kulturelt knyttet til en spesiell mannstype. Han skriver seg inn i kjønnskoden i en etablert dramatisk diskurs. Det gjelder slike ting som sykelighet og vondt i magen, det at han liker og foretrekker å sosialisere med damer, men uten at det ligger noen erotisk interesse i dette. Det gjelder at han motsetter seg ekteskap, også når det foreslås direkte. At han er eksplisitt jomfruelig i forhold til kvinner. At han fra barnsben av står utenfor guttens sosialisering og er ute av stand til å slåss, og at han er særlig glad i musikk, spesielt fløyte. At han er opptatt av klær og moter. Alle disse trekkene, som kjennetegner Mr. Maiden som «effeminate sodomite», er trekk Holberg tilskriver seg selv i Levnetsbrevene og essayistikken (jf. kapittel 4 og 5).

Vi vet det ikke, men la oss et øyeblikk anta – la oss forestille oss at den unge Holberg, med sitt pikelige ansikt og barnlige utseende, med en særlig «delicatesse», en fintfølende mage og en medisinsk tilstand som gjorde at han aldri skulle komme til å gifte seg eller få barn, kommer til England med sin energi og nysgjerrighet, sammen med vennen Brix. Der blir han presentert for restaurasjonskomediens siste frivole fase, dens oppblomstring av kjønnsroller og seksuell overskridelse, akkurat idet den moralistiske kritikken setter inn og skal forandre det engelske teateret inn mot midten av 1700-tallet. Kjønnsdiskursens motsetninger var satt på spissen. Sett at han kunne betrakte

Mr Maidens, den unge, feminine, transseksuelle musikerens selvsikre og løsslupne selvfremstilling på en engelsk teaterscene – hvilken enormt sterk opplevelse ville ikke det ha vært? Dette kunne han ikke finne hjemme i Bergen eller København. Men kanskje kunne han ta med seg litt av det tilbake?

Et vesentlig særtrekk ved Holbergs *Jean de France* sammenlignet med de engelske eksemplene, er at Jean selv står i komediens absolutte sentrum med sine særtrekk. I de engelske komediene, selv der petimeteren er i tittelen – *Sir Novelty Fashion*, *The Fop's Fortune* – står denne figuren på siden av den egentlige handlingen som en, riktignok viktig, narreskikkelse. Komediene legger gjennomgående større vekt på den erotiske intrigen og de to elskende som til slutt skal få hverandre. I Holbergs stykke, derimot, er Jean definitivt hovedrollen, og den fyrrige Antonius er bare en flat bifigur, selv om Jean, på en påfallende måte, forsvinner ut av teksten før de siste scenene og ikke får være med i finalen. Stykket handler slik sett om hvordan han presses ut fra sentralfigur til birolle. I engelsk kontekst er foppen riktignok latterlig, men innenfor det aksepterte kulturelle spekteret.[58] I københavnsk kontekst blir Jean noe helt utenfor all gripeevne.

Sammenlignet med de engelske stykkene er det også tydelig at Holberg tar Jean de France mer på alvor og utdyper ham psykologisk, særlig gjennom dialogen med tjeneren Pierre, som har langt mer å si enn sine engelske paralleller – de slipper knapt nok til orde. De engelske foppene fremstår som stiliserte narretyper sammenlignet med Jean i hans voldsomme tilstedeværelse. Jeans situasjon blir satt mer på spissen, og familiebakgrunnen trer frem på en måte som er helt fremmed for de engelske komediene. Konflikten blir langt alvorligere når Jean fordømmes også av sin egen far, og avslutningen får en nådeløs

58 «So while satirical and often critical, the interest in the Macaroni, and in the fop more generally, should not be read backward as a prima facie indication that the stretching of gender categories that such figures embodied was considered in and of itself beyond the cultural pale. Rather, like characters in comedies of manners, they represented an exaggerated take on familiar contemporary predilections, even if always the predilections of a minority. That this was indeed the case becomes more apparent when we make our usual move to the closing decades of the eighteenth century. Here we find again a sharp turning point at which the Macaroni too – just like the man of feeling – abruptly disappeared, both in social practice and as a cultural type» (Wahrman 2005, s. 63). Wahrman dokumenterer grundig hvor vanlig denne kjønnsoverskridende karakteren var i engelsk drama på 1700-tallet, men hans analyse svekkes av at han ikke trekker inn «sodomi»-mistanken eller seksualitet i det hele tatt som element i debatten om denne kulturelle figuren.

dramatikk idet han avkledd forsvinner med sin tjener på jakt etter en illusjon. Utenlandsreisen som sådan blir helt perifer i dette engelske perspektivet.

Selv om Holberg altså, i tråd med engelsk tradisjon, har skrevet en karakterkomedie som fremstiller en latterlig, femininisert og franskifisert mann, åpner *Jean de France* for en helt annen innlevelse i hovedpersonen og gir et annet inntrykk av den eksistensielle dramatikken som står på spill når individet kommer i utakt med samfunnsnormen. *Jean de France* tar ikke bare opp i seg motivene fra petimeterkomedien, men gir også en helt særegen og ekstrem fortolkning av disse motivene.

Engelsk kjønnspolemikk

Kjønnsfremstillingen i den engelske restaurasjonskomedien, som vi nå har sett en rekke eksempler på, er del av en større diskurs om kjønn og identitet som gikk i det engelske samfunnet og i Europa på begynnelsen av 1700-tallet. Den ytrer seg også i andre sjangre. Mens denne tematikken stort sett ble effektivt tiet i hjel i det dansk-norske samfunnet, kan man finne en rekke tekster utenom komediesjangeren som viser at kritikken av denne mannlige figuren, Coxcomb/Fop/Beaux/petimeteren, hører hjemme i et større diskursivt felt.[59] Petimeterens femininitet kunne peke i retning av en uavklart kjønning i engelsk kultur mot slutten av 1700-tallet. Som det lød i et lite smedevers fra en Eton-lærer:

> Sir, or Madam, chuse you whether,
> Since Report has made you either;
> Bulls and Bears can't find you out;
> But with me there is no doubt;
> Whate'er Nature may design,
> A Petit Maitre's Feminine.
> (1771, sitert etter Wahrman 2006, s. 30)

59 Et bredt utvalg av engelske tekster fra 1700-tallet finnes i nettressursen Norton 2023.

Et talende eksempel er pamfletten «The Character of the Beaux» (1696), som i sterke ordelag kritiserer franskinspirert femininisering av menn til «Beaux». En franskinspirert Beaux[60] er, med sin sminke og sin overdrevne parykk, sine lilla strømper, lange fingre med diamantring og sin snuffboks, et «senseless Animal». Forfatteren sier i 1696 at dette har «grown to so common a Subject … and therefore more difficult to write upon» («Preface»). Motivet er altså, ifølge forfatteren, allerede i 1696 så gjennomdiskutert at det er krevende å finne nye vinklinger.

Et eksempel på en publikasjon som helt eksplisitt knytter petimeter-figuren til «sodomy», er *Plain Reasons for the growth of sodomy in England. To which is added The Petit Maitre, an odd sort of an unpoetical poem* (1728). Teksten karakteriserer det den oppfatter som en femininisert «Fop», og uttaler seg samtidig sterkt fordømmende om sammekjønnsex – både kvinnelig og mannlig. Den kritiserer at menn kysser hverandre, og påtaler overdreven interesse for mote, klesdrakt, sminke og feminine frisyrer hos menn. Det er også en passasje om det potensielt upassende i forholdet mellom herren og hans tjener. I «Plain Reasons» knyttes ikke sodomi til det franske, men til det italienske, herunder også angrep på italiensk opera. Påpekningen av søreuropeisk, særlig italiensk, interesse for «sodomi» finner man ofte knyttet til kritikk av kaotlisisme og paven, og nedslag av denne diskursen skal vi også diskutere i sammenheng med Holbergs reise til Roma (jf. kapittel 4). Pamfletten avsluttes med diktet «The Petit Maitre. An Odd Sort of An Unpoetical Poem in the Trolly-Lolly Stile» (finnes også i senere opptrykk):

> I.
> Tell me, gentle hob'dehoy! Art thou Girl, or art thou Boy? Art thou Man, or art thou Ape; For thy Gesture and thy Shape, And thy Features and thy Dress, Such contraries do Express: I stand amaz'd, and at a Loss to know, To what new Species thou thy Form dost owe?

60 Forfatteren skildrer ulike typer «Beaux'er», også «bully-beaux», «city-beaux» og lignende, som ikke er preget av den samme femininiseringen.

II.
By thy Hair comb'd up behind, Thou should'st be of *Womankind*: But that damn'd forbidding Face, Does the charming Sex disgrace; Man, or Woman, thou art neither; But a blot, a shame to either: Nor dare to *Brutehood*, even to make Pretence; For *Brutes* themselves, shew greater Signs of Sense.

III
By thy *Jaws* all lank and thin; By that forc'd unmeaning grin: Thou appear'st to human Eyes, Likesome Ape of monst'rous Size; Yet an Ape thou can's not be, Apes are more Adroit than thee; Thy Oddities so much my Mind perplex, I neither can define thy Kind or Sex.

IV.
Art thou Substance, art thou Shade? That thus monst'rously Array'd, Walking forth in open Day, Dost our Senses quite Dismay? Unghastly yet, thou only can'st provoke, Our Rage, our Detestation, and our Joke.

V.
If thou art a Man, forbear Thus, this *motly Garb* to wear; Do not Reason thus displace, Do not Man-hood thus disgrace; But thy Sex by Dress impart, And appear like what thou Art: Like what thou art, said I, pray Pardon me; I mean, appear like what thou ought'st to be.

Dette diktet er et eksempel på den demoniserende polemikken «the effeminate» ble utsatt for på tidlig 1700-tall i England. Figuren fremstilles som noe utålelig, som ikke kan fanges inn av språkets vanlige kategorier – noe uutsigelig. Motivene er tidstypiske og gjenfinnes i komedienes dialoger: Vanskeligheten med å se om denne personen er gutt eller jente, sammenlikningen med en ape, ideen om at dette må dreie seg om en annen art, den feminine frisyren, den spinkle kroppen og lignende. Diktet i seg selv nevner ikke «sodomy», men pamfletten som helhet har altså en tittel som peker på dette. Alt er innenfor det polemisk ladete diskursive feltet. Det er ikke særlig sannsynlig at Holberg har kjent denne spesifikke teksten, som er trykket flere år etter at han var i England og også etter at han skrev *Jean de France*.

Det er likevel relevant å påpeke at begrepet «petit màitre» er del av en diskurs der mistanke om sodomi og demonisering av den feminine mann uttrykkes i et autoritært og truende krav om å tilpasse seg normalitetens distinksjoner. Petimeteren defineres her som en identitet utenfor både kvinne/mann og menneske/dyr. Slike betydningsmuligheter klinger i utkanten av hovedmotivene i *Jean de France* og er del av stykkets skrekkblandete komikk når Jean ses som en vanskapt og jålete «rumpevrikker».

I komediene som er trukket frem ovenfor, finner man ikke formuleringer som «sodomy», «buggery» eller lignende. Likevel er det tydelig at dette er til stede i konteksten som klangbunn for komikken. Den engelske offentligheten var kjent med slike overskridelser også i dramaform. Et eksempel på at også kulturinteresserte utlendinger la merke til denne spektakulære siden av engelsk kulturliv, er tyskeren Zacharias Uffenbach (1683–1734), som foretok omtrent samme reise som Holberg til Oxford og London i 1710, altså fire år etter Holberg. Uffenbach er sjokkert over de usømmelige tendensene i engelsk dramatikk:

> Von dem Grafen von Rochester hörten wir, dass seine hessliche Satyre gegen den König, Carl II. und seine schändliche Comödie Sodom nicht bey den anderen Werken gedruckt … Man muss aber erstaunen, dass solch gottlos und entsetzliches Thema nicht nur von einem Menschen ausgearbeitet, sondern auch vor einem Könige auf die hesslichste Manier auf dem Theater gespielet worden, wiewohl sonst die übrigen und sonderlich venerischen Ausschweifungen dieses Königs, dabey der Graf von Rochester jederzeit seinen Antheil gehabt, in Engelland noch allzu bekannt sind (Uffenbach 1754 III, s. 200)

Det Uffenbach her sikter til, og som er «allzu bekannt» i England, er Rochesters framføring av den notoriske komedien *Sodom* (1684) foran kong Charles II, som også selv var kjent for et seksuelt utsvevende liv. I vår sammenheng er det ikke relevant hvorvidt ryktene om Charles II medfører riktighet; det vesentlige er at Uffenbach påpeker hvor velkjent denne seksualiserte komedieskandalen var blant engelskmenn på denne tiden, da Holberg bodde i over to år i Oxford og London, og at Uffenbach selv fremviser en så skrekkblandet fryd ved denne normoverskridende tematikken. Vi kan anta at også Holberg med liknende

rundøyethet har observert denne grenseoverskridende adferden i Englands aller høyeste sirkler, og merket seg hvordan den var knyttet til teaterlivet. Dramatikken står i sentrum for moraldebatten generelt, og særlig diskusjonen om kjønnsroller og maskulinitet. I det følgende vil vi gå ut fra at den vitebegjærlige og litteraturinteresserte Holberg, med sitt mistenkelige, pikelige ansikt, plutselig har befunnet seg i en kokende debatt om mannlighetens muligheter og grenser, og at han har vært dypt fascinert av sin landsmann Cibber, samt av den øvrige engelske komedietradisjonen og polemikken omkring kjønn, seksualitet og «the effeminate fop».

For å utfylle bildet av hva London kunne by på for en reisende, kan man nevne Torkel Kleves (1710–1777) reisedagbok fra en europeisk reise på begynnelsen av 1740-tallet. Kleve, senere adlet til Klevenfeldt, som da altså var drøyt tredve år og justissekretær i høyesterett, reiste på større fot enn Holberg, med egen vogn og tjener. Han opplevde mer av kulturtilbudet enn studenten Holberg. Kleve var en stor beundrer av Holbergs komedier, som han stadig alluderer til, og han står for den første skriftlige forekomsten av hedersbetegnelsen «Fader Holberg». Senere skulle de likevel havne i krangel (jf. epistel 289, der Holberg responderer på en mulig kritikk fra Kleve). Kleve var en observant samlernatur som gir interessante skildringer både av teateropplevelser og offentlige maskerader, men her skal vi stoppe ved et påfallende, skeivt øyeblikk i dagboken hans. Den 29. mai 1745 besøkte Kleve den danske ambassadøren i London. Dagens mest interessante opplevelse er imidlertid en afrikansk transperson:

> Mai d. 29. Expederede min Post. Spiste hos Hr. Ambassadeuren. Saae den herværende sorte Tvee-Tulle, en Morer, geburtig i Africa, som lader sig see og kramme for en shilling. Er en Melange af begge Kiøn, har været debaucheret paa den ganske Reyse af Capitainen, som bragte den hid, efter Tullens egen Bekiendelse, og efter Apparence staaer endnu til Tieniste. Den er stukket i Kaabber og altsaa best ved Øyesiun kand kiendis, derhos er og føyet nogen kort Underretning. (Clausen og Rist (red.) 1919, s. 164)

«Tvetulle» har hovedbetydningen «tvekønnet individ; hermafrodit; undertiden nedsættende, om kvindagtig mann». Det kan også ha en videre nedsettende betydning: «misfoster, vanskabning» (*ODS*). Kleve har tilsynelatende betalt en

skilling for å «see og kramme» denne personen, som han omtaler med pronomenet «den». Kapteinen har voldtatt vedkommende «paa den ganske Reyse» fra Afrika, og Kleve anfører at interesserte tilsynelatende fremdeles kan gjøre dette. Det finnes også et kobberstikk med forklaring, skriver han. Kleve, som for øvrig selv levde sitt liv som ungkar, viser ingen moralske anfektelser ved det hele. Det man her får et lite glimt av, er en seksualisert underholdningskultur med særlig interesse for det kjønnsoverskridende, i dette tilfellet også koblet til et protorasistisk perspektiv, hvilket også hadde en representant på den engelske komediescenen i den såkalte «blackamore»-figuren man finner i flere av restaurasjonsdramaene. For en teaterinteressert ung dansk mann var dette en del av hva Londons spektakulære kultur kunne tilby av severdigheter, langt mer minneverdig enn middagen med ambassadøren.

De engelske komediene og den kulturelle konteksten som her er etablert, peker ikke på ett nødvendig forbilde for *Jean de France* eller en spesifikk tekst Holberg må ha lest. De demonstrerer imidlertid et komediespråk for forhandling av kultur og mannsidentitet rundt år 1700, og *Jean de France* lar seg vanskelig forstå uten denne konteksten. Med «forstås» sikter jeg ikke bare til en rekonstruksjon av Holbergs intensjon eller det betydningsfeltet teksten ble skrevet og mottatt innenfor, men også til de spesifikke virkningene ulike scener i stykket har på en leser eller tilskuer i dag. Komedien *Jean de France* handler bare i andre rekke om utenlandsreisen i seg selv; reisen er kun ett av flere motiver som identiteten defineres i forhold til. Det statsøkonomiske perspektivet, som Jeronimus er opptatt av og som Holberg skriver om andre steder, spiller ingen rolle i de engelske fop-stykkene, slik økonomien heller ikke spiller noen rolle i *Jean de France*. Noen av de typiske undermotivene som går igjen i dette feltet og definerer hovedpersonene, er: språk og navneformer, moteinteresse, klesstil, parykkbruk, femininisering, dansing og sang, fransk (eller italiensk) interesse, voldskapasitet (særlig fektescener), patriarkalske figurer, konfrontasjon med patriarkatet, klasse og det ustabile forholdet mellom herre og tjener, kyssing mellom menn, kvinners krevende erotiske forventninger, dyreparalleller og dehumanisering, overstadighet, skiftende humør, besvimelser og så videre. I tysk og dansk kontekst kommer dessuten fritenkeriet inn som en mulighet; engelskmennene ville ikke tenke seg å hente dette fra Frankrike, de hadde det selv. *Jean de France* fremviser store deler av dette motivfeltet.

Kjønnslesninger i *Jean de France*

Jeronimus: det borgerlige, heteronormative nasjonalpatriarkatet

Jean de France åpner med en samtale mellom to eldre menn, Frands og Jeronimus. De har avtalt at Frands' sønn Hans skal gifte seg med Jeronimus' datter Elsebet når han nå kommer tilbake fra sin utenlandsreise. Jeronimus er imidlertid bekymret, for han har liten tro på å sende ungdommen utenlands, og Hans har sendt brev fra Paris der han bruker franske navneformer på sine danske frender. Jeronimus fremfører derfor en lang monolog der det velkjente økonomiske argumentet mot utenlandsreiser presenteres: Pengene bør ikke sendes ut av landet, men sirkulere i Danmark (Akt I scene 1). I tillegg, mener Jeronimus, blir disse unge mennene kulturelt forvirret og lærer å foretrekke sjokolade og fransk mat fremfor dansk «Øll og Brød». Særlig det økonomiske argumentet gjentas flere steder i Holbergs sakprosa, og omsettes i praktisk handling i tilknytning til hans testamentariske gave til Sorø akademi, som skulle gjøre det mulig for unge adelige menn å få sin utdanning hjemme i Danmark.

Det er altså klare sammenfall mellom Jeronimus og den eldre Holberg. Man skal imidlertid være forsiktig med å ta Jeronimus som forfatterens talerør.[61] Grunnene er flere: «Jeronimus» er en gjennomgangsfigur i Holbergs komedier som generelt står for en streng patriarkalsk normativitet som ofte tangerer bakstreverskhet og forstokket negativitet[62]. Jeronimus er her i *Jean de France*, som i andre Holberg-komedier, usympatisk og ensidig, og verken som leser eller som tilskuer inviteres man til å ta stilling med ham i diskusjonen med den andre patriarken, Frands, som på sin side er ettergivende og godmodig. Dette dobbelte farsbildet er et karakteristisk trekk ved Holbergs komedier og peker i seg selv mot det naturrettslige temaet «familiens hierarki». En sentral passasje i Jeronimus' innledende monolog er:

---

61 Store deler av resepsjonen gjør nettopp dette; Jeronimus' enøyde fordømmelse settes som stykkets norm. Hans Brix skriver begeistret: «Jeronimus er Komediens ypperste Figur, fuldt opfattet og sejrrigt præget, den stærke Familiefader i dansk-norsk-romersk Lignelse» (Brix 1942, s. 73). Se den avsluttende resepsjonsdiskusjonen i kapittel 8, der særlig Molbech er den som tidligst helt klart understreker at også moralistene omfattes av ironien hos Holberg.

62 Det er nærliggende å trekke fram Jeronimus-figuren i de beslektede komediene *Erasmus Montanus* og *Mascarade*.

> Jeg kand opregne over Sneese smucke Karle, der have studeret deres Præke-Stoel paa Klosteret, og giordt Prækener, som have været høyt agtede, end og udi vor Frue og Runde Kircke, hvor de lærde Meenigheder ere. De samme ere siden efter Moden reist Udenlands, og der efter Moden have glemt bort deres Christendom indtil Catechismum, tilsat deres Midler, ført en Hob politiske Griller med sig tilbage, og siden gaaet med deres Bonjour, og Comment vous Portes vous og creperet, saa de har faat en Ulycke i Maven, indtil de ere faldne til Melancholie og Brendeviin; saa at Forældrene seer derved deres Børn fordervede, og sig selv ødelagde. (I,1)

Jeronimus' argumentasjonsform, det å oppregne smukke karle som sannhetsvitner, fremstår i Holbergs tekstunivers som en fordummende tenkemåte knyttet til et førmoderne autoritetsbegrep. Det innledende idealet om å stå «høyt agtede» på prekestolen og ytre seg i samsvar med den alminnelige mening etter en særdansk, tradisjonell utdanning, må i Holbergs univers betraktes som en karikatur. Holberg hadde selv gjort dette uten særlig entusiasme på Voss før sine utenlandsreiser. Jeronimus' ideal fremstår som kulturell fastfrysing og stillstand; han er en utpreget tradisjonalist. Denne kompakte enighet er ikke interessant for Holberg, hvis hele livsprosjekt handler om å bringe europeiske impulser til dansk kultur og å utvikle det danske språket.

Jeronimus' monolog tvinger frem spørsmålet om hvorvidt Jean er en fritenker, en radikaler i politisk og ideologisk forstand. Det er lite i stykket for øvrig som peker i en slik kontroversiell retning, men Jeronimus hevder jo at de både glemmer sin kristendom og får en mengde politiske griller. Holberg erkjenner selv i sine levnetsbrev at han gjennomlevde en periode med radikal tvil i ungdommen. At petimeteren eller foppen ble oppfattet som en representant for fritenkeriet på 1700-tallet, kommer frem i andre tekster, for eksempel i Gotthold Lessings *Der Freigeist* (1749/1755). Lessings stykke kan faktisk leses som en kommentar til *Jean de France*, for hovedpersonen Astartes tjener heter i utkastet til komedien «Jean de la Fleche, sonst Hans Pfeil, Bedienter des Adrasts und Affe seines Herren» (Lessing 1749, s. 333). Adrast er her hovedpersonen, men edel, ikke latterlig som Jean. Han er imidlertid fritenker. Forholdet mellom ham og tjeneren Jean er motsatt av det vi finner hos Holberg: Bare tjeneren Jean er en franskifisert fop, og han nedverdiger sin herres fritenkeri ved å ape etter dette. Astarte føler forakt for Jean. Lessings

allusjon til *Jean de France* tydeliggjør to elementer i Holbergs stykke: For det første det underliggende fritenkermotivet, og for det andre viser Lessings omskriving hvordan nærheten mellom herre og tjener, mellom Jean og Pierre, kunne provosere. Lessing gjenoppretter standsforskjellen, flytter latterligheten til tjeneren og heteronormerer Holbergs herre-tjener-motiv.

Jean og Pierre er altså felles nonkonformister i det konservative København. At Jeronimus representerer ikke bare dominerende normer, men også den makt og vold som samfunnet opprettholder sine normer gjennom, blir tydelig gjennom hans gjentatte henvisninger til fengselet («Slutteriet»): «alt hvad som er Udenlandsk, synes dem at være artigt og fornemme, end ogsaa naar de blive trokne til Slutteriet for Gield.» (I,1). Til og med i fengslingen vil Jean oppleve kulturell bekreftelse, innser Jeronimus. I andre akt kommer hans voldelige replikk: «Havde jeg saadan Søn som Hans Frandsen, saa skulde jeg smukt vrie Hovedet om paa ham» (II, 6), som peker både mot en naturstridig voldsfantasi om å drepe sine barn dersom de bryter normene, og mot at motbydeligheten overfor Jean stikker svært dypt. Jeronimus, med sin flate interesse for penger, fengsling og vold og sitt generelt snevre verdensbilde, personifiserer de normative kreftene som truer Jean. Til slutt får Jeronimus også med seg den godmodige faren Frands, som i stykkets tragiske høydepunkt med et skuldertrekk fornekter sin sønn.

Jeans person

Jean er forsinket. «Hvor er min Søn?» spør Frands mot slutten av I,2, like før Jean entrer scenen. Arv svarer at Jean «staar inde udi Grønstuen og pukler sin Paryk for Speilet». Det er en diskusjon i resepsjonen om hva denne «Grønstuen» sikter til. En teori er at Holberg kan ha hatt en engelsk komedie for øynene hvor man med et teatralt fremmedgjøringsmiddel viser til «green room», som betegner stedet skuespillerne oppholder seg når de ikke er på scenen. Ingen har kunnet påvise hvilken tekst dette skulle være en direkte innflytelse fra, men bruken er ikke ulik det man kan finne i enkelte engelske komedier før 1720.[63] Det er helt i tråd med stykkets dramatiske struktur at

63 Jf. note i «holbergsskrifter.no». Liknende henvisning finnes i *Don Ranudo*. Jeg er enig med Julius Martensen (1897, s. 133f) i at dette peker mot engelsk komedie. Et forsterkende argument er at slike henvisninger finnes i stykker med liknende tematikk som

hr. Piloi, den danske skuespilleren som opprinnelig spilte Jean, rett før han skulle stige inn på scenen, sto foran speilet på bakrommet og gjorde seg klar til den store entre mens han strevde med sin ekstravagante parykk.

Hvilken funksjon har det at han er forsinket fordi han (og kanskje skuespilleren, som i en fremmedgjøringseffekt, er forsinket inn på scenen fordi han ikke er ferdig sminket) står og pynter seg foran speilet? Speilet er narsissistens attributt, en kjent referanse i samtidskulturen (jf. kapittel 1). Her rettes også oppmerksomheten mot den ekstravagante parykken, et vesentlig kjennetegn ved «the Fop», særlig i Cibbers versjoner av Foppington. Emma K. Atwood skriver at «the Fop» i restaurasjonsdramaene alltid er «fashionably late», og at restaurasjonsdramaet gjennom denne figuren ikke bare «queerer kjønn», men også «queerer tid». Samfunnets normerte struktur hviler ikke minst på tidsopplevelsen, på at man innfinner seg der man skal til rett tid. Ikke Jean. Jean kommer forsinket hjem fra Frankrike, og han kommer forsinket til sin far. Han pynter seg nemlig. Kommentaren om pynting er imidlertid lagt i munnen på Arv, som sammen med Jeronimus er den som tenderer mot mistanke og fordømmelse av Jean, selv om Arv uttrykker dette på en naiv måte. Jeans forsinkelse i Grønnestuen er altså både en innskriving av Jean i den engelske «Fop»-tradisjonen og samtidig en framstilling av den danske bondens syn på denne feilplasserte figuren. Holbergs komedie er en tilpasning, en appropriasjon av restaurasjonskomediens sentrale narreskikkelse til danske forhold.

Når Jean endelig kommer på scenen, er han full av pågangsmot. Som mange av Holbergs figurer er Jean monoman og ytterliggående. Han bryter med en troverdig psykologi og er generelt mer outrert tegnet enn både

Jean de France. Ulike bruk av «the Green-Room» som henvisninger til rommet bak scenen finner man i flere av de engelske komediene fra tidlig 1700-tall, der det nevnes med en viss fremmedgjøringseffekt i dialogen. Eksempler fra før 1723 finnes i to av Cibbers stykker, *The double Galant* (s. 13) og den nevnte *Love makes a Man or The Fop's Fortune* (utgitt 1731, s. 65). Liknende bruk finnes i to komedier av Thomas Shadwell, *The Virtuoso* (1676) og det mer interessante *A True Widow* (1679), der handlingen begynner med å diskutere motepåfunn som importeres fra Frankrike, og man finner i rollelisten to typer «coxcomb»: en selvopptatt narsissist og en bråkete sportsmann. I tillegg en som kommer tilbake fra reiser, men med «wit enough left to love his own contrey» (Shadwell 1679, «Drammatis personæ»). Engelske komedier har flere eksempler på de som gjør reiser uten å bli frenchified. Den latterlige personen her, mr. Selfish, har oppholdt seg «in a green room, behind the scenes» (Shadwell 1679, s. 69).

karakterene i restaurasjonskomediene og Molières typer. Man finner ikke paralleller til den utsmurte snustobakken eller den bakvendte jakken, som ofte har vært anført som brudd på realismen i stykket. I *Jean de France* gir Jeans tiltagende galskap mening innenfor den eskalerende konflikten, som utvikler seg i eksistensiell, tragisk retning.

Men i utgangspunktet er Jean en typisk Fop. Dette irriterende gode humøret, den oppblåste selvtilliten og den ubekymrede, franskpregede lallingen er karakteristiske trekk (II,3). I tråd med de engelske komedienes karaktertegning utviser Jean en påfallende selvtillit i møtet med den eldre, strenge herren, som i sin forstokkede tverrhet har makt til å nekte ham sin datter. Temaet i neste scene, som også er sjangertypisk, er hvorvidt det vil være mulig å få petimeteren til å legge fra seg de irriterende faktene. Faren mener optimistisk at det nok skal gå, men i denne komedien, som i de engelske, viser det seg umulig å endre karaktertrekkene gjennom ytre press.

I andre akt møter vi ikke Jean, men rivalen Antonius, Elsebet og tjenestefolkene Marthe og Esben, som sammen legger planer mot Jean. En hel akt uten hovedpersonen gjenspeiler strukturen i de engelske stykkene, der petimeteren er en bifigur i forhold til den egentlige kjærlighetsintrigen, som spiller en større rolle. Likevel kommer Jean sterkt tilbake og dominerer resten av stykket, som har lite dramatisk energi uten hans sprudlende tilstedeværelse. I forhold til sjangerkonvensjonen er han uvanlig sentral og hovedpersonen i stykket. En vesentlig replikk i andre akt, som bidrar til det psykologiserende elementet i teksten, er Elsebets kommentar om Jean:

> Hvordan meener I da vel mit Hierte at være, jeg som skal bindes til det vederstyggeligste Menniske for mig i Verden. Jeg havde Afskye for hans Person, førend hand reisede, saasom jeg merckede, at hand var af en forfængelig og vanskabt Natur, og let kunde spaae, at hand vilde blive reent forstyrret, naar hand kom udi fremmede Lande. … (II, 1)

Jean ble oppfattet som en vanskapt natur allerede før han reiste. Det er ikke reisen i seg selv som har skapt problemet; bristen i hans personlighet, slik forloveden ser det, var der allerede fra før. Hun så i ham en «forfængelig og vanskabt Natur». Dette tilsvarer Hippolitas karakteristikk av Monsieur de Paris. Dette er en nøkkelreplikk for å forstå at vi her står overfor en personlighetstype

som stikker dypere i kulturen enn en fascinasjon for det franske. Spørsmålet om reisens rolle er, som vi har vært inne på, et gjentatt motiv i de engelske komediene, der det finnes flere eksempler på dem som har reist til Paris uten å bli «frenchified». Det er ikke reisen i seg selv som er avgjørende; den gir bare personen et kulturelt register for noe som allerede lå i personligheten. Elsebets replikk tyder på at slik er det også i tilfellet Jean. Hun bruker ordet «vanskabt». «Vanskabt» er også Jeronimus' karakteristikk når han «yncker den ærlige gamle Mand, der har saadan en vanskabt Søn!» (IV,6). Betegnelsen «vanskabt Natur» peker mot noe Elsebet oppfatter som en medfødt misdannelse, noe som faller utenfor menneskelige og naturlige kategorier.

Aversjonen er gjensidig. Jean viser ingen dyp interesse for sin forlovede. Han røper for Pierre at han fremdeles blir kvalm når han tenker på deres møte:

> Hun sagde: velkommen hiem igien Hans. Ach! naar jeg tencker paa det, staar min Mave i min Hals, havde det nu været en Fransk Dame, havde hun sagt: Je suis ravi de vous voir mon chere mamie Jean de France. (III, 1)

Magen i halsen. Jean blir kvalm i møtet med Elsebet. Han tolker det selv som om det er forlovedens danske språk som gjør ham uvel, men han har jo tross alt snakket dansk med andre uten å få samme fysiske reaksjon. Det er nærliggende å vurdere om denne kvalmen speiler en dypere motbydelighet ved tanken på å forene seg med Elsebet. Jean har imidlertid sterke sympatier i en annen retning.

Jean konfronterer Jeronimus

Den mest omdiskuterte scenen i *Jean de France* er trolig Jeans forsøk på å omvende svigerfaren (IV, 4). Bakgrunnen er at Espen har lurt Jean til å tro at den siste parisiske moten er å gå med jakken bak frem og å smøre snustobakk i ansiktet. Teksten sier det ikke eksplisitt, men legger til rette for at Jean straks gjennomfører dette. Den påfallende snustobakken «om Munden» er nærliggende å lese som en parodi på menn som sminker seg, et typisk trekk ved de mest ytterliggående «effeminates». Grepet kan også gi en assosiasjon til en rasebasert «blackface»-tematikk i retning av «blackamoore»-typen, som var en gjenganger i engelske komedier. Holberg bruker selv senere «blackface»-

teknikk i *Don Ranudo*, men i *Jean de France* er det ingenting annet som peker mot en rasetematikk. I europeisk sammenheng var manipulering av ansiktsfarge et vanlig grep i teateret. Med snus i ansiktet forlater Jean ikke bare det maskuline idealet, men snusen rundt munnen kan også antyde en delvis bevegelse bort fra den typiske danske hudfargen,[64] og hans annerledeshet tiltar langs to akser.

Viktigere i vår sammenheng enn snustobakken er likevel jakken. Den bakvendte jakken kan i kjønnskontekst peke i retning av feminisering, kastrasjon, fordi jakken kjoleliknende henger ned foran skrittet, og «buggery», fordi bakenden stikker ut i jakkeåpningen. Teksten knytter typisk nok dette motivet til forholdet mellom herre og tjener i den intime situasjonen der en kjole skal kneppes i ryggen i forbindelse med på- og avkledning. Spesifiseringen av det franske «Valet de Chambre» tydeliggjør en slik insinuasjon:

> […] ingen Cavaller i Paris knæpper sin Kiole meer for til, men alleene bag til; det synes vel, at være noget incommode, førend mand bliver først vant dertil. Men fornemme Folk have altid deres Cammer-Tienner, som de der i Landet kalde Valet de Chamber, der knæppe dem op og til. (IV, 4)

Det kan naturligvis her spille en rolle at ordet «knæppe» også på 1700-tallsdansk kunne bety «at have omgengelse med et kvindfolk» (jf. betydning 5 av «kneppe» i Moths ordbog). Man kan merke seg at det i begynnelsen av sitatet handler om å kneppe jakker, mens det i siste setning er tjeneren som knepper fornemme folk «op og til». Om teksten er åpen, kan en skuespiller gjøre et skeivt øyeblikk ut av dette. Denne omvendte jakken tvinger Jean og Pierre også på Jeronimus når han ankommer i neste scene. Selve nasjonalpatriarken skal omformes og kneppes bakfra. Denne lesningen av dette tekststedet oppleves naturligvis som presset, men den skal sannsynliggjøres som ledd i den helhetlige lesningen av komedien.

---

64 «At courtly masques and in the popular theater, aristocrats and professional actors in blackface and brown-face makeup stormed Renaissance stages, playing the Turkish, Indian, and African characters that appeared in the dramatic works of almost every notable playwright» (Poitevin 2011, s. 61)

I en interessant diskusjon av stykket trekker Knud Lyhne Rahbek frem en omtale av denne scenen fra samtidens resepsjon, Suhm fra 1749.[65] Det er en kritisk dialog der en petimeter-type (Hans) kritiserer denne komedien for å latterliggjøre petimeteren, han som jo har de egenskaper som skaper en ordentlig mann i Hans' øyne: «i den Comedie, siger jeg, er der et Sted, qui surpasse tous les autres en perversité de bonsens[66]; det er en damnable endroit;[67] jeg troer, at Autor har havt Communication avec le Diable, da han skrev det. Tout cet endroit est condamnable, perverse, detestable»[68] (Rahbek 1815–1817, s. 196, Suhm 189–98, s. 57). Her har jo Suhm lagt svært sterke ord i munnen på sin karakter Hans. Stedet i stykket det siktes til, er der «qu'un homme hænger sin Halsklud bag ud, som dog aldrig nogen dans le France giør» (Suhm 57). Dette er altså scene IV, 4, der Jean får råd om å snu jakken, smøre snustobakk rundt munnen og henge halskluten bak frem. I utgaven fra 1731 endret Holberg scenen ved å gå fra jakkesnuing til parykkpungen, men den omvendte jakken finnes fremdeles senere i stykket (jf. Bentsen og Skovgaard-Petersen 2015). Riktignok bemerker Holberg selv at han har fått kritikk for at dette stedet bryter med realismen i stykket, men så perverst og diabolsk er det vel heller ikke med en halsklut bak frem, eller en omvendt jakke? Her er det neppe jakken i seg selv eller et spørsmål om mote som kaller frem disse kraftuttrykkene fra Suhms fiktive Hans.

Rahbek tar opp den kroppsligheten som ligger til grunn for den omsnuingen man finner i scenen: «Jeans bagvendte Kjole, hvorved han gjorde sin Ryg til Mave, …» (Rahbek 1815, s. 197). Men det er ikke bare ryggen som blir til mage når en lang jakke snus – enda mer «condamnable, perverse, detestable» er forvandlingen som skjer lenger ned på kroppen, der bakenden blottlegges og fallosen eventuelt forvandles til en hale. Det både Suhm og Rahbek egentlig omtaler her, og som gjør scenen så potensielt anstøtelig, er at den ikke bare fremviser et kastrasjonsmotiv ved at patriarken får sin fallos innestengt av frakkens bakside, men også at foran blir bak, og at rumpen nærmest byr seg

65 Takk til Victoria Ytreland-Soland, som i sin masteravhandling om resepsjonen av *Jean de France* har trukket frem en rekke interessante tekster, blant annet Rahbeks henvisning til Suhm. For en diskusjon om Suhm og Rahbek, se kapittel 8 nedenfor.

66 «som overgår alle andre i pervertering av god fornuft»

67 «et jævlig sted»

68 «hele dette stedet er fordømt, perverst, avskyelig»

frem. Jakken blir til en kjole som er åpen bak. Man får assosiasjoner fremover i forfatterskapet til martinianernes hilsningsritualer (se kapittel 7 om *Niels Klim*). At fremvisningen av den omvendte kroppen med jakken bak frem er sentral for stykket, understrekes ved at Arv gjentar denne øvelsen og demonstrerer prosessen i en illusjonsbrytende henvendelse til publikum (V, II):

> [Arv] […] … Tenk engang I got Folk hvordan hand reedte ham til, som for Exempel, jeg tar min Kiole og keerer den saaledes om.
>
> *Vender Kiolen om*.
> Seer jeg icke nu ud som en Nar? ha ha ha ha ha ha, ret lige dan saae Jeronimus ud. Jeg vilde icke gaae saadan i en af de store Gader, om en gav mig to Skilling, thi Staaderkongerne kunde tenke, jeg var gall, og trække mig i Daarekisten.
> *Hand vender Kiolen ret igien*.

Her åpner det seg rike muligheter for en dristig oppsetning. Kjønningen er ikke eksplisitt, men overlates til fremførelsen, til skuespilleren som lar Arv herme denne omvendte galskapsvandringen nedover gaten. Arvs halvt ubevisste latterliggjøring av den femininiserte og sodomimistenkte unge herremann tilfører stykket et klasseperspektiv som også finnes i flere engelske komedier. Ser man bort fra den personlige lakeien, er tjenerskapet og den folkelige holdningen klart heteronormativ. Kjønningen har et klasseperspektiv, og «the effeminate» tenderer mot en adelsparodi, slik man også kan si at petimeter-figuren alltid gjør. Holberg skriver ikke her, slik han senere skal gjøre, inn en tradisjonell «cross-dressing» (jf. kapittel 3), men introduserer sin egen, karakteristiske variant, gjennomført med skrik og skrål på scenen som et opprør mot nasjonalpatriarkatet. Da har det heller måttet våge seg at han kanskje bryter med realismen.

Holbergs stykker avsluttes som regel med en moral lagt i munnen på en av karakterene. Denne har alltid et uavklart element av ironi. Jeronimus' avsluttende moralske dikt må man ta med flere klyper salt. Jeronimus er, som nevnt, en voldelig og usympatisk skikkelse, og ikke mer i kontakt med stykkets egentlige innhold enn baronen som fremfører den moralske finalen i *Jeppe på Bjerget*. Han taler klart mot Holbergs bedre vitende når han antar at utenlandsreiser er noe særdansk:

See andre Nationer an,
Hvor Ungdom bliver hiemme,
Her eene strax af Landet man
Skal ud for Dansk at glemme,

Stykkets avsluttende kommentar er også absolutt i strid både med Holbergs egen biografi og med hans vedvarende formidling av europeiske ideer i dansk offentlighet.

Hvad nytter os saa store Spring
I andre Land at giøre?
Paa Scaven vi kand bedre Ting
Om Rigets Tilstand høre.

Skal vi altså reise til Skagen (eller Holstein) for å bli klokere? Det er i hvert fall sikkert at Holberg ikke kunne skrevet denne komedien om han, i stedet for å reise til England og Frankrike, hadde tilbrakt tre år på Skagen. Som vanlig i humoristiske tekster fra denne perioden ender vi med en «Mock moral» som er en åpenbar finte i forhold til tekstens meningspotensial, og som overlater til leseren – eller tilskueren – å felle sine egne dommer om hva stykket egentlig har å fortelle oss.

Arv er den enfoldige speilingen av Jeronimus' reaksjonsmønster, og en av hans funksjoner er å tydeliggjøre manglene ved den nasjonale enfoldigheten. Det fordømmende folkelige perspektivet på petimeteren finner man også i enkelte kommentarer i de engelske stykkene, men Arv spiller en såpass gjennomgående rolle i *Jean de France* at det folkelige, undrende perspektivet og den aktive konfrontasjonen med det fremmede, som når Arv tegner Jeans dans, blir et tydeligere motiv hos Holberg enn ellers i sjangeren. Arvs tegning blir en form for ryktespredning og bakvaskelse som er vesentlig i Holbergs tilnærming til dette komplekset. Klasseperspektivet er ofte en del av kjønnsrollediskusjonen, om enn ikke alltid entydig. Ofte vil både den patriarkalske representanten for overklassen og tjenestefolket representere en form for heteronormativt blikk. Trykket på Jean kommer både ovenfra og nedenfra. Arv og Jeronimus står sammen uten vilje eller evne til å forstå det fremmede, men de speiler også hverandres mangler.

Vi finner Jeronimus igjen i mange av Holbergs komedier. Hva betyr det at disse typene – Jeronimus, Pernille, Henrik, Arv – går igjen i flere stykker? Det er en diskusjon om hvorvidt disse kan leses som gjennomgangsfigurer, eller om forskjellene mellom dem er for store fra stykke til stykke. Særlig Jeronimus-figuren fremstilles på ulike måter, med varierende grad av voldelighet og trangsynthet, balansert mot varierende grad av fornuft, nøkternhet og maskulin viljestyrke. Dette er symptomatisk for Holbergs ambivalens rundt maskulinitetsidealet: Jeronimus skifter såpass mye, og han blir hver gang, i tråd med komediens natur, en latterlig figur. Uansett er han på 1720-tallet et uttrykk for den patriarkalske maskulinitetsnormen med basis i borgerlig familiestruktur – et ideal som er i ferd med å tvinge seg igjennom på bekostning av den feminine mann, foppen, som i samme bevegelse presses ut av kulturen gjennom latterliggjøring, demonisering og mistenkeliggjøring. *Jean de France* er trolig det stykket der maskulinitetsidealet knyttes mest tydelig til det nasjonale prosjektet, selv om forbindelsen mellom maskulinitet og nasjonalitet også diskuteres av Holberg i senere komedier.

Koplingen nasjon–kjønn?

Koplingen mellom det nasjonale og det maskuline finner man i flere nasjonallitteraturer, og ofte er det den franske innflytelsen som kan rokke ved nasjonalpatriarkatet.[69] I dansk sammenheng er det imidlertid ikke helt opplagt at det franske er feminint, og Danmark rivaliserer heller ikke med Frankrike på samme måte som England og Spania gjorde. Forbindelsen mellom kjønn og nasjon kan fremstå som en ren kortslutning som finner sted i hjernene til denne verdens Jeronimuser. Spørsmålet om ulike nasjonalkarakterer er likevel en gjenganger i 1700-tallets intellektuelle diskusjon, og Holberg har en klar mening om dette. Nasjonalkarakterer kan observeres, men slike systematiske forskjeller mellom folkegrupper skyldes ikke naturen, heller ikke klimaet, ifølge Holberg – de skyldes kun oppdragelse og kultur. Dette har de til felles med to andre sentrale identitetsparametre: kjønn og klasse. En slik kobling mellom kjønn, nasjon («rase») og klasse er i alle fall det radikale budskapet

69 Jf. Penrose 2014 om spanske petimeterkomedier. Også den nederlandske nasjonalbyggingen la skylden på utenlandsk innflytelse for samfunnsundergravende kjønnsforvirring.

i skjemtediktet «Zille Hans-Dotters Gynaicologia»,[70] som gir stemme til det særegne individet som vil frigjøres fra gruppeidentitetens tvang.

Gjennom Jeronimus henger diskusjonen om nasjon og patriarkat tett sammen med familien og etableringen av det private rom. Thomas King (2004, s. 87 ff.) vektlegger at den feminine mann blir en reaksjon på 1700-tallets etablering av et skille mellom det offentlige og det private. Denne utviklingen, der privatsfæren står i et spenningsforhold til det offentlige rom, tematiseres i flere av Holbergs andre komedier, kanskje særlig i *Barselstuen* og *Den Stundesløse*. Kings kjønnsperspektiv er at foppen er en særlig mannstype som fortsetter å utvikle sin identitet i offentligheten som kjønnsoverskridende estet, i stedet for å tre inn i rollen som familieoverhode og patriark. Foppen mimer aristokratens stil og selvfremstilling i en tid der denne personaen har utspilt sin rolle; han motsetter seg det borgerlige, privatiserte familieprosjektet og fortsetter å utvikle en offentlig identitet, mens han avviser å forankre identiteten i en borgerlig privatsfære. Også i *Jean de France* spiller dette en rolle: Jean avviser familien og realiserer seg i det offentlige rom. Den vesentlige scenen er skildringen av Jeans dans med moren mens faren tvinges til å synge i første akt (Akt I, scene 6). Her snus familien på hodet; faren presses til å synge for at sønnen danser med moren. Jean tvinger familien ut i offentligheten, der han fremviser dens absurditet og forvitring med underliggende incestuøs skandalisering, alt bivånet av et flirende folk representert ved Arv. Spiller dette familiedramaet seg ut offentlig eller innendørs?

Det er noe varierende hvorvidt denne scenen legges utendørs eller innendørs i oppsetninger. Plasseringen ute eller inne går ikke helt tydelig frem av sceneanvisningene, men til slutt står det: «naar Dantzen er ude, gaar de ind.» (I, 6), hvilket impliserer at dansen har foregått utendørs, noe som også forklarer at Arv har observert dem. Avbildningene varierer; C.V. Eckersberg har plassert scenen innendørs i det private i et velkjent maleri fra 1812, der må Arv spionere gjennom dørgløtten. Uansett kan denne scenen understreke Kings poeng om at den feminine mann med sine jålete fakter representerer en kulturform som motsetter seg privatiseringen basert på den borgerlige

70 Se særlig linjene 457 til 514 i «Zille Hans Dotters Gynaicologia», der Holberg blant annet nevner bønder og adelige, engelskmenn, jyder, jøder, hollendere, tatere med flere, som alle, i likhet med kvinner, som gruppe er underlagt kulturell bestemmelse og påvirkning, og ville vært annerledes om de historiske forholdene hadde vært annerledes.

kjernefamilie. Han omgjør familien til en maskerade, en fest. Han er en som vil forbli en aktør med sin identitet helt knyttet til den offentlige fremtreden, og som slik kommer i konflikt med det nasjonsbyggende familieprosjektet innenfor husets fire vegger. Holbergs komedie plukker altså opp en strukturell sammenheng mellom foppens selvrealisering, hans forhold til familien, nasjonen og det at han motsetter seg privatiseringen, eller skillet mellom den offentlige og den private person. Han må til slutt ekskluderes fra det private, noe han er glad for, og hans femininisering demoniseres med et raseri han ikke gjennomskuer eller forstår. «Whether they were aristocratic libertines, Frenchified fops, or sodomitical mollies, as residually 'public men' their identities would be dislocated from the political nationalism represented by the conjugal sphere of domestic relations» (King 2004, s. 88).

Offentlig selvfremstilling som «effeminate» gjelder ikke bare Jean de France, men, som vi skal komme tilbake til fortløpende, i minst like stor grad Holberg selv. Kanskje passer den unge Holberg til beskrivelsen King gir av engelske «effeminates»: «… certain private men after the late seventeenth century would enact effeminacy as signs of their difference from the alignment of privacy and conjugality». Slik spiller Holberg ut sin «delicatesse» som et tegn på sin avsmak for kjernefamilien og dens plikter. For King er det en sammenheng i hvordan denne femininiteten kunne rettes politisk mot aristokratiet, og samtidig være en rolle for en mann som ikke ville tilpasse seg den fremvoksende borgerlige privatsfæren.

> «Effeminacy» thus provided both the terms for denigrating the public representativeness of the courtly aristocracy in the seventeenth century and material for appropriation and reinvention by those men who resisted the category of privacy from above and from below (King 2004, s. 88)

Det siste leddet kan passe godt til Holberg med hans fremmedgjorte forhold til familie og privatsfære – og gi en psykologisk forklaring på hans trang til selv å bli adelig. De få adelige i hans komedier er imidlertid ikke spesielt feminine. Likevel har det vært påpekt at Jean likner en adelsmann, og petimeteren er jo en «liten herre», en slags karikatur på adelsmannen. Dette stemmer med Kings dobbelte utlegging i engelsk kontekst. Kings kobling av adelsskap, effeminacy og avstand til privatsfæren får gjenklang i både *Jean de France* og i Holbergs biografi.

Marthe som komediedikter

Komedien *Jean de France* mangler en type som Løytnanten i *Erasmus Montanus*, en utenforstående med objektivt blikk, avklart verdisyn og god vurderingsevne som kan løse konflikten, om enn med svindel og vold. Nærmest fornuftens stemme kommer den Seneca-interesserte tjenestejenten Marthe, men hun figurerer ikke i første akts eksposisjon av karakterene og artikulerer ikke noen moralsk dom over Jean. Hun er også selv i opposisjon til samfunnets kjønnsroller og har ingen kommunikasjon med Jeronimus. Marthe får et par replikker som gjenspeiler Holbergs radikale syn på kjønnsroller. Marthe tematiserer kjønnsroller fra motsatt side. Om Jean er femininisert, er Marthe maskulinisert. På slutten av stykket sier Marthe at hun iblant leser Seneca, en av de klassikerne Holberg setter høyt (jf. Kragelund 1983).[71] Seneca er fra den romerske «sølvalder», samme periode som den folkelige og satiriske Petronius. Seneca representerer, i motsetning til Petronius, stoisismen, og kjerneidealet Seneca knyttes til, er bestandighet, constantia. Det motsatte av det holbergske vegelsinn, et feminint kjønnet personlighetstrekk som også preger en del menn. Også i skjemtediktet «Zille Hans-Dotter» påpeker den skeptiske moren at nabodatteren Agatha er blitt gal av å lese Birgitte Thotts Seneca-oversettelse fra 1658. Med Seneca-referansen markeres ikke bare at Marthe er lærd, men i Holbergs tekstunivers innebærer det også en skeiv kjønning: Stoikeren Seneca utfordrer i særlig grad det kvinnelige. Slik som noen menn er vegelsinnede (jf. ovenfor om *Metamorphosis*), er også noen kvinner konsekvente og bestandige i sin fornuft, det vil si at de har en maskulin egenskap. Dette innebærer at hun er både seksuelt og kulturelt uinteressant for den heteronormative tjeneren Esben, som kommenterer: «jeg holder nok af lærde Piger, men jeg vilde nødig have dem enten til Koner, eller Huusholdersker.» (V, 5) De kulturelle forholdene med faste kjønnsroller gjør det vanskelig for lærde kvinner å bli gift.

71 Kragelund (1983, s. 27) vektlegger at Holberg kjøpte en Seneca-utgave i 1733 (eller 1732, s. 59) og først da ble godt kjent med den romerske filosofen, selv om Seneca også nevnes tidligere i forfatterskapet. Kragelund finner særlig Seneca-påvirkning i *Epigrammer* (1736), *Tredje Levnetsbrev* (1743) og *Moralske Tanker* (1744). I tillegg kan det bemerkes at den fiktive brevformen til en «vir perillustris» som Holberg bruker i *Epistler*, er inspirert av Senecas brev. Kragelund belegger at Holberg har hentet en rekke ideer og poenger fra Seneca, men det kommer samtidig frem at Holberg holder en viss ironisk avstand til denne stoikeren som levde i overdådig rikdom.

Denne kritikken løfter den kulturelle refleksjonen omkring kjønn i *Jean de France*. Jean har et kvinnelig motstykke som også overskrider de kulturelle normene, og som derfor i en viss forstand holdes utenfor familiestrukturen. Marthe gir seg imidlertid ikke i diskusjonen med Esben. Holberg kommer med en av sine tydeligste programformuleringer omkring kjønnsrollene når han lar Marthe utbryte:

> Du skalt icke sige, Espen! den Tid tør komme, at mand seer meere paa Hoveder end paa Kiøn, meer paa Dygtighed end paa Navne; naar begge vores Forstand bliver saa lagt i Vejeskaal, og jeg bliver beskicket til at være Herreds-Fogd, saa kand du icke blive højere end en Æble-Kielling. (II, 3)

Her passer Marthes protofeminisme godt inn i stykkets hovedanliggende: flytende identitet og kjønn i konfrontasjon med strenge normer. Marthe er den som griper roret og styrer intrigen, slik Pernille-figuren senere skal gjøre i så mange av Holbergs komedier, ofte i åpen konfrontasjon med kjønnsrolleforventninger. Holberg skildrer både en mann som femininiseres og en kvinne som maskuliniseres. Begge er ugift, men det er særlig i forhold til Marthe at samfunnet gjør denne utviklingen til et problem. Marthes replikk er ikke bare en tilfeldig kommentar om noe Holberg generelt er opptatt av; den peker inn mot stykkets kjernetematikk, som er kjønnsroller. Om Jean er 1700-tallets «tredje kjønn», er Marthe det fjerde. Det handler mer om kjønnsroller enn om likestilling; de skal ikke bli likestilt, Espen skal bli Æble-Kielling. Individualiteten overtrumfer kjønnsrollemønsteret.

Marthes personlighet forsterkes når hun forsynes med en frivol kommentar som kan minne om den erotiske lettlivetheten i de engelske tekstene. En slik praksis var nok nærmere London enn den københavnske moralen:

> Fy! fy! din Slyngel! du skal nok see, at jeg er i Lyste; naar jeg vil den Vej, gaar jeg til dem, som ere andre Folk end du. Naar jeg har Lyst til saadant, kand jeg faa ti Carosser, om jeg vil, med Herrers Lakejer at afhente mig. (II, 2)

Det er en del av Marthes maskuliniserte identitet at hun selv hevder kontroll over det erotiske feltet. Marthes syn på hvem som skal bestemme ekteskap,

er tydelig. En kritikk av foreldrenes autoritet på dette punktet må nærmest regnes som et obligatorisk element i en slik intrige, og kan ikke regnes som lån. Marthe resonnerer:

> jeg holder for, at mand udi de Sager icke maa rette sig efter Forældrenes Caprice. Deres Henseende er ickun Interesse, at de kand komme udi Svogerskab med visse Folk, som de tencke at nyde Tieneste af, og derfor opofre til saadan Interesse tit og ofte deres Børns Velfærd, unge Mennisker derimod have mindre saadant for Øyne, men udvælge de Personer til Ægtefelle, som de tencke at leve fornøjede med, og elske kun for at elske: er det og icke hans Meening? (II, 3)

Marthes kommentar er nokså åpen med hensyn til realismen i de unges forelskelse, men den er likevel bedre enn foreldrenes materielle interesse, som kan gå på bekostning av barnas velferd. Denne nyanserte refleksjonen kan sammenliknes med Hippolitas tidlige utbrudd i *The Gentleman Dancing-Master*. Datterens opposisjon mot farens autoritet demonstrerer en dobbel forakt for Monsieur; han er både en «ugly-frekeish-fool» og dessuten farens valg.

> For Fathers seldom chuse well, and I will no more take my Fathers choice in a Husband, than I would in a Gown or s Suit of knots: so if that Cousin of mine were not an ill contriv'd ugly-Frekeish-fool in being my Fathers choice, I should hate him (Wycherley 1673, s. 2)

Tjenestejenten Marthe har en pragmatisk refleksjon, mens overklassepiken Hippolita snarere har en obsternasig, fordomsfull holdning. Likevel kritiserer begge disse kvinnene patriarkatets makt på dette feltet, og i begge komediene får den unge kvinnen den mannen hun selv ønsker, til tross for farens opprinnelige ønske. Deres holdning er i tråd med Holbergs refleksjon om dette i naturretten:

> Udi indifferente Befalninger, som i sig selv ere hverken gode eller onde, som at antage visse Studia eller Haandteringer, at gifte sig med visse Familier &c. da ere Børnene pligtige til at adlyde dem derudi. Dog synes det, at et Barn med Ærbødighed kand vægre

> sig for, at binde sig til en Ægtefælle, som dets Sind ikke falder til, efterdi Ægteskabs Baand bør være tilfælles Kiærlighed, og det er vanskeligt at elske efter Ordre. (Holberg 1734, s. 330)

Diskusjonen om frihet i valg av ektefelle er noe Holberg legger til i senere utgaver av Naturretten, etter at han har behandlet temaet i flere komedier på begynnelsen av 1720-tallet. Slike sammenfall mellom naturretten og komediens motiver er hyppige, ikke minst i forhold til familiestrukturen. Også dette motivet er dermed del av den prinsipielle diskusjonen om familiens reelle makthierarki og en komisk problematisering av patriarkatet. For Holberg er dette både en teoretisk, en praktisk og en komisk problemstilling.

Den selvstendige og pragmatiske Marthe står også nær forfatterens stemme når hun omtaler seg selv som Seneca-leser og komedieskriver: «Det gaar med mig, som med dem, der skriver Comoedier, mens de skrive paa Comoedien, falder dem af sig selv ind, hvorledes den skal udføres og endes.» (IV, 1). Her er det nærliggende å se for seg Holberg selv idet han skriver denne replikken og vurderer hvordan komedien skal finne sin avslutning. Forfatteren trer selv inn i stykkets maskespill. Begge de kjønnsoverskridende karakterene, både Marthe og Jean, har på hver sin måte særtrekk som peker mot den historiske forfatteren. De er ledd i hans rollespill, hans forkledning, hans cross-dressing.

Kvinnetyper helt på linje med Marthe finner man ikke i de engelske petit-mâitre-komediene, som generelt ikke på samme måte som Jean de France inngår i forfatterens selvfremstilling og identitetslek. Men i det restaurasjonsdramaet vi vet at Holberg kjente til før 1720, George Farquhars *The Recruiting Officer*, finner vi en sentral kvinne, Silvia, som utfordrer kjønnsrollene, kler seg ut som mann og roter seg opp i erotiske komplikasjoner. Silvia insisterer på at hun kan utføre alle vesentlige ting en mann kan gjøre, og hun utbryter: «I'm heartily tir'd of my Sex», hvorpå venninnen repliserer: «had'st thou been a Man, thou hadst been the greatest Rake in Christendom». Når Silvia senere dukker opp igjen i stykket, er det utkledd som mann under navnet Jack Wilfull (Farquhar 1706, s. 37). Kvinner som utfordrer kjønnsrollene, er altså en del av kjønnsdiskusjonen i restaurasjonskomedien som Holberg har sett. Men Silvia har ikke Marthes kjønnspolitiske visjon, og Holberg lar ikke Marthe ta på seg mannsklær; i 1720-tallets komedier tillater han seg sjelden direkte, utvetydig cross-dressing. Det er et poeng hos Farquhar at den mannlige hovedperso-

nen Plume føler seg tiltrukket av den unge, feminine «mannen» Jack. Det erotiske blir dermed hengende i en uavklart flertydighet med hensyn til om et tabu her blir overskredet eller ikke. Holberg nevner *The Recruiting Officer* fordi et rekrutteringsmotiv også finnes i *Peder Paars* og *Erasmus Montanus*, men i vår sammenheng er det viktigere at også Farquhars tekst er en komedie med kjønnsoverskridelse, og at den går lenger enn *Jean de France* i en kodet fremstilling av erotisk spenning mellom menn.[72]

Det er Marthe som lurer Jean. Det finnes ingen solidaritet mellom den femininiserte mannen og den maskuliniserte kvinnen. Hennes aksjon mot Jean er likevel upersonlig og utføres kun på vegne av Elsebet og Antonius, som hun omtaler som «forliebte Giecke» og dermed tydeliggjør hvordan Holbergs heterofile kjærlighetspar alltid utmerker seg som overflatiske og tåpelige personer i den banale kjærlighetsintrigen som komediesjangeren krever. Antonius er ikke en jordnær og sterk personlighet som motstykkene til de engelske coxcombene, men en overspent type som straks erklærer en intensjon om selvmord når han hører om Jeans tilbakekomst (II, 1). Som alltid hos Holberg er det vanskelig å se hva kjærlighetsparet kan finne fascinerende ved hverandre. Antonius opptrer riktignok som en typisk «rake» når han kommer med kården og redder Jeronimus fra det naive omvendelsesforsøket til Pierre og Jean (IV, 6–7).

Pierre og Jean – intim tosomhet

I tredje akt introduseres et motiv som er vesentlig i kjønnsdiskursen i disse stykkene: hovedpersonens forhold til sin mannlige tjener. Utgangspunktet for dette er de strenge standsforskjellene på 1700-tallet, der det i utgangspunktet er en avgrunn mellom herre og tjener, selv om de også står i et tett og gjensidig avhengighetsforhold. Dette forholdet mellom to menn, basert på sosialt og økonomisk hierarki, kan endre karakter; det kan utvikle seg til vennskap, til kjærlighet – og det kan inneholde seksualitet. Slike forskyvninger er et tema allerede i antikken, ikke minst er vennskap og forholdet herre-tjener et typisk motiv i komediene til Plautus, en av Holbergs viktigste forbilder

72 Andersen (1993, s. 110ff) går relativt grundig inn på mulige lån fra Farquhar og tar også opp seksuelle strukturer, men han ser ikke ut til å komme inn på dette elementet av cross-dressing.

som komediedikter. Flere steder i Holbergs komedier kan man se hvordan antikkens strukturer slår inn i skildringene av forhold mellom herren (ofte Leander, første gang Jean) og hans tjener. Dette kan både arte seg som nære vennskap eller omvendte maktforhold, eller det kan være scener der tjeneren trues med tortur og død, som om han var en antikk slave. Kanskje kan man si at også antikkens antydninger om begjær og seksualitet kan spille med i skildringene av enkelte av disse relasjonene. Dette forholdet kan, men trenger ikke, åpne for konnotasjoner til sammekjønnsseksualitet (se egen diskusjon i kapittel 3). Tjeneren, eller lakeien, kan utnyttes som et Ganymedes-motiv. Vi så i *Metamorphosis* at Narcissus-figuren ble forvandlet til nettopp en lakei. Holbergs forhold til lakei-motivet skal utdypes nedenfor; her vender vi tilbake til Jean og Pierre.

Holberg går relativt tydelig inn på lakei-motivet i sin skildring av Jeans nære forhold til tjeneren, som bærer det franskifiserte navnet «Pierre». Pierre har fulgt Jean på reisen og er blitt like fascinert av fransk kultur som Jean selv. De har utviklet en likhet både kulturelt og i sin avstand til det danske. Pierre deltar i Jeans halvfranske dialog og har en kameratslig tone med sin herre. I opposisjon til omgivelsene og de heslige danske kvinnene forenes de, og teksten åpner for at skuespillerne, dersom de ønsker, kan spille ut en nær intimitet:

> *Jean*.
> Pierre, saaledes vil vi øve os i Fransken, og icke tale et Ord Dansk sammen.
> *Pierre*.
> Ovis par di si fait; hvad vi icke kand sige paa Fransk, vil vi give tilkiende med Fingrene eller med Grimacer; saa kand vi udi hast blive som indfødde Franske.
> *Jean*.
> Pierre!
> *Pierre*.
> Monsieur! (III, 1)

Scenen demonstrerer intimiteten og tosomheten mellom Jean og Pierre ved at de drømmer om å ha et eget språk som de rundt dem ikke forstår – et språk basert på deres ufullstendige fransk, som glir over i det kroppslige, med fingre

og grimaser. Jeans replikk «Pierre, saaledes vil vi øve os i Fransken, og icke tale et Ord Dansk sammen» innebærer en tett samhandling mellom herre og tjener i et fellesskap som lukker seg mot den dansknormerte omverdenen. Kommunikasjonen skal ikke bare være språklig, men også fysisk, med fingre og grimaser. Denne særegne utvekslingen ender med at disse to figurene til slutt anroper hverandre med utropstegn etter, hvilket skjer to ganger i komedien, hver gang med potensial til å uttrykke deres gjensidige lengsel og intimitet, dersom regien legger opp til det. Pierre sier ikke «herre», men heller ikke «Jean», noe som ville vært i overkant intimt. Han sier «monsieur!», som refererer til deres felles franskkulturelle likhet. Dette er også vesentlig i forhold til motivene vi har vært inne på i *Metamorphosis*: Dette er en form for speilscene. To menn speiler seg i hverandre; vennskapet kan leses som et narsissistisk motiv – når Jean og Pierre ser på hverandre, ser de også et bilde av seg selv.

I en analyse av antikkens idealiserte vennskap, slik det varieres og fordobles hos Plautus, skriver Lisa Maurice at det første kjennetegnet på et slikt idealisert vennskap er likhet. Denne likheten innebærer at ideelt vennskap har et element av at man elsker en versjon av seg selv; vennen er lik en selv, en annen versjon av selvet:

> Firstly, the friendship is between those of the same social rank and so is a relationship between equals; a relationship between a man and his slave or indeed between a man and a woman is not true idealized friendship. This is an extension of the belief that a friend is like «another self», an idea frequently found in philosophical discussions on friendship. (Maurice 2003, s. 2)[73]

I Holbergs komedier blir dette prinsippet ofte utfordret. Det er nettopp vennskap på tvers av rang vi er vitne til, men gjerne i ustabile relasjoner der det underliggende maktforholdet tilsløres av avhengighet og sympati, for så å falle tilbake til ordre og undertrykking. Enkelte ganger blir seksualitet et tema i disse relasjonene. I mange senere komedier tematiserer Holberg denne

73 Maurice tar eksplisitt ikke stilling til spørsmålet om homoerotikk som motiv i Plautus' komedier. I Louis Cromptons kapittel om homoseksualitet i Roma (Crompton 2003) er imidlertid Plautus' komedier det første eksempelet og belegget på at begjær og seksualitet mellom menn var noe dagligdags som den tidlige romerske litteraturen refererer til med selvfølgelighet.

formen for narsissistisk vennskapspsykologi i forhold mellom to menn som i utgangspunktet er herre og tjener. Dette gjelder særlig Henrik-figuren, som skal diskuteres nærmere i kapittel 3. Her blandes elementer fra antikkens komedie med europeisk drama og, ikke minst, vennskapsmotivet i det engelske restaurasjonsdramaet, og det hele ender i et treffende bilde av sosiale relasjoner mellom Københavns borgere på begynnelsen av 1700-tallet. Henrik og hans herre balanserer ofte mellom nær fortrolighet og sosial avstand. Av og til resulterer disse ulike impulsene i forvirrende relasjoner mellom herrer og tjenere i Holbergs skuespill, men andre ganger er det elegant smidd sammen, slik som i den engstelige og søkende psykologien mellom Jean og Pierre.

Reisekamerater

Motivet med to menn på reise er av særlig interesse i denne sammenhengen. Jean og Pierre har vært på reise sammen, og til slutt reiser de videre sammen ut i tomheten. Det var vanlig at menn reiste to og to i utlandet. Ofte ledsaget en eldre mann unge adelsmenn på deres dannelsesreiser i Europa, og Holberg hadde selv gjort dette. I reiseskildringene i *Første levnetsbrev* kan dette motivet oppfattes som underspilt. I kapittel 3 skal vi komme tilbake til at Holberg sannsynligvis selv hadde reist i Europa som tjener for en russisk adelsmann. Reisefellen trer tydeligere frem i Holbergs Englandsreise, der den unge Brix plutselig ble kalt hjem av en bekymret slektning. Reisefeller på 1700-tallet kom tett innpå hverandre, og dette er et typisk motiv i fremstillingen av mistenkelig homososialitet. Den tidlige engelske komedien «The Coxcomb» av Francis Beaumont og John Fletcher (ca. 1608, publisert 1647) kan regnes som grunnleggende for dette spesifikke motivet. Stykket var en klassiker i sin samtid og ble blant annet gjenutgitt (visstnok noe forkortet) i 1718. Her er det den unge mannen Antonio som er Coxcomb, og han har vært på reise med tjeneren Mercury, som også er en venn. Forholdet mellom disse to reflekterer det homososiale miljøet i det relevante sosiale sjiktet i England rundt år 1600, men kan også ses som emblematisk for motivet «reisekamerater». Når stykket åpner, vil Mercury forlate Antonius for å reise tilbake til familien sin:

> *Mer.* Ney Sir, excuse me, I have drawn you to
> Too much expense already in my Travel;
> And you have been too forward in your Love,

> To make my Wants your own, allow me Manners
> Which you must grant I want, should I increase
> The Bond in which your Courtosies have ty'd me,
> By still consuming you; give me leave
> To take mine own Ways now, and I shall often,
> With Willingness, come to visit you, and then thank you.
> *Ant.* By this Hand I could be angry, what do you think of me?
> Must we that have so long time been as one,
> Seen Cities, Countries, Kingdoms, and their Wonders;
> Been Bed-fellows, and in our various Journey
> Mixt all our Observations, part… (*Beaumont og Fletcher* 1718[1608, 1647], I, 1)

Det blir raskt tydelig at Mercury ønsker å dra, mens Antonius, som er hans overordnede og den som har pengene, vil forlenge samværet. Her er det altså et forhold der makt, vennskap og intimitet er sammenvevd. Poenget er at begrepene «love», «as one», «Bed-fellows» ikke nødvendigvis skal leses direkte inn i en moderne hetero/homo-dikotomi, men heller inn i en diskurs der nettopp forholdet mellom disse to mennene, statusen til deres felles erfaringer og nærheten mellom dem, er uavklart i den grad at de diskuterer nettopp dette. Hvor nære har de vært, og hvor varige er båndene? Hvordan skal forholdet utvikle seg når reisen er over? Senere setter Antonio det seksuelle på spissen: Etter å ha introdusert Mercury for sin lokkende kone Maria, foreslår han et utekkelig rollebytte:

> Ant. Come my dear Mercury, I'll bring you to your Chamber, and then I am for you Maria, thou art a new wife to me now, and thou shallt find it e'er I sleep (*Beaumont og Fletcher* 1718[1608, 1647], I, 10)

Herren foreslår altså noe uanstendig for sin fattigere reisekamerat – de har jo tross alt vært på reise sammen, bed-fellows, kan ikke denne intimiteten fortsette nå som de er tilbake hos sine koner?

Vi forlater dette eksempelet på herre og tjener som reisende bedfellows i engelsk komedie. Poenget er at dette motivets mulige spenninger klinger igjen i Holbergs skildringer – og fortrengninger – av reisende sengekamerater (jf

kapittel 3 om sengedeling i *Den 11. Junii*). Hjemme hos Holberg har Jean og Pierre også reist sammen, selv om det ikke uttrykkelig står at de har delt seng. Jean trekker med seg Pierre, men de har delt erfaringer og utviklet samme forhold til fransk og dansk kultur. Herre-tjener-relasjonen utfordres av et nært fellesskap. Pierre kan ta seg en del friheter overfor Jean, og de har øyeblikk av åpenbar gjensidig sympati og tiltrekning, men Jean er også herren som setter grenser og bestemmer hva de skal. Som lesere har vi ingen klare indikasjoner på at det er noe seksuelt i denne relasjonen. Men reisemotivets homososialitet og den nærliggende mistanken fra omgivelsene tas opp også i *Jean de France*, om enn på en kodet måte, allerede når den mistroiske Jeronimus i første scene får analassosiasjoner når han hører om de to unge mennene på reise i Rouen.

> *Jeronimus.*
> Det kand nok være; hans sidste Brev var dateret (med Permission at sige) fra Roven eller Røven; er der nogen Sted, som heeder saa i Frankrig?
> *Frands.*
> Det maa være Roan, som de Franske skrive Roven; thi hand gaar til Skibs.
> *Jeronimus.*
> Det er et hesligt Navn; (I, 1).

Isolert sett kan denne misforståelsen oppfattes som tilfeldig lavkomikk, men i lys av den engelske restaurasjonskomedien vil analassosiasjonene Jeronimus (og senere Arv) får til Pierre og Jeans opphold «i Roven» åpenbart peke i retning av et tabuisert element av «buggery»/«sodomy». Kanskje er det nettopp denne assosiasjonen som ligger bak det sterke «hesligt» – ett av flere eksempler på Jeronimus' overdrevne aversjon mot Jean. I denne replikken fremstiller Holberg uvitenhet, fordommer og mistanker. Det er representanten for den konforme danske stupiditet, Jeronimus, som får seksualiserte, eller i det minste anale, forestillinger i hodet når han hører at to frankofile menn har vært i den franske byen Rouen. Jeans milde far Frands leser og forstår meddelelsen ganske enkelt som en geografisk beskrivelse. Det er mistanken Holberg her beskriver. Men mistanken er ikke nødvendigvis grunnløs. På reisen befinner de reisende seg utenfor normal sosial kontroll, tett sammen i gjensidig avhengighet, og de møter opplevelser som bringer dem nærmere hverandre.

Samtidig skildrer Holberg ikke bare mistanken, men også et nært forhold mellom to menn som ikke er eller vil være konforme overfor omgivelsene. Nærheten mellom Jean og Pierre i stykket er påfallende, og det er en uavklart blanding mellom vennskap og herre-tjener-forhold. Jean tar for gitt at Pierre skal følge med også på den siste reisen. Jean reiser altså ikke alene, men de reiser fortsatt som par. Holberg framstiller med psykologisk innsikt nærheten mellom de to reisende mennene, og den «sodomittiske mistanke» blir lansert, men lagt i hodet på den fordomsfulle og begrensede Jeronimus.

I akt V er Jean og Pierre helt isolert. Jeronimus er ute etter å hevne seg på dem, og Jeans far Frands er av en eller annen grunn like sint, ifølge Pierre. Jeans kommentar gir et bilde av hans naive psykologi og manglende forståelse for fedrene:

> Er det icke en Elendighed? Pierre! at boe i dette Land? hvor Folk er saa lidet skiønsomme. Jeg havde tenkt, at Monsr. mon Papa, og min Sviger Papa skulde daanet af Glæde, naar de saae mig. (V,1)

Tanken om at Jeronimus og Frands skulle «daanet» tyder på at Jean ikke har full forståelse for kjønnskodene i omgivelsene eller hvilket inntrykk han gjør på andre. Jeronimus vil ikke være innstilt på å «dåne». Å «daane» er feminint kodet også på 1700-tallet, og man skulle tro at Jean ville forstå at hans stil kunne provosere en mann som Jeronimus snarere enn å få ham til å dåne av glede. Først nå kan Pierre realitetsorientere ham om omgivelsenes fordømmelse nedfelt i skjellsord.

> *Pierre.*
> Somme er meere grove, og kalder Monsieur Hans Wurst. Hans Nar. Hans Abe-Kat. Hans Gøgler. Hans Strympe-Kiger. Hans Mark-Skreier. Hans Rumpevricker. Hans Styldteganger. Hans Capriolskiærer. Hans –
> *Jean.*
> Nu nu, nok, nok. Jeg gider icke høre meer deraf.
> *Pierre.*
> Hans Petit Maitre. Hans Dantzer. Hans Fransk-Forderver. Hans –
> *Jean.*
> Holt op, siger jeg, Maraut!

I disse tiradene peker Holberg på mangfoldigheten i begrepsfeltet som samtiden bygger rundt denne figuren. Det er her benevnelsen «Petit Maitre» dukker opp første gang i Holbergs forfatterskap. Benevnelsene «Hans Wurst» og «Hans Nar» peker mot denne rollefigurens teaterhistoriske forbindelse med narrefiguren; han kalles også nedenfor «Harlequin». «Hans Abe-Kat» peker mot apesammenlikningen som dukker opp flere steder i samtidens diskurs om mistenkte «sodomitter». Det peker også framover i Holbergs forfatterskap mot martinianerne i *Niels Klim*, som kan ses som eksempler både på denne franskifiserte mannstypen.

Det er naturligvis kallenavnet «Hans Rumpevricker» som mest tydelig peker mot det femininiserte, og kanskje seksualiserte, blikket omgivelsene har på Jean. Dette er på linje med «Jacky Wagtail», som er blant benevnelsene i en gruppe sodomittiske ungkarer i den senere komedien *Miss in her Teens* (1747) av David Garrick (sitert etter Robinson 2017, s. 58). Motivet går tilbake til antikken. For Holberg vil en nærliggende assosiasjon til «rumpevrikker» være Juvenals satire 2 om «effeminate Rome», der rumpevrikking nevnes i en sterkt homoerotisk kontekst (Juvenal 2001 [100–137 e.Kr.], l. 20–23). I Tobias Smolletts roman om Roderick Random (Smollett 1748), som kommenteres i kapittel 3, opptrer en mann ved navn «Wagtail» blant galleriet av seksuelt mistenkelige «effeminates». «Rumpe» kunne spille både på hale og det moderne rumpe. Kallenavnet «Rumpevricker» er så påfallende at det kan virke pussig at Holberg-resepsjonen ikke har stoppet noe mer opp ved dette, selv om det er gjemt litt bort inne i en lang tirade. «Rumpevricker» har en assosiativ antydende sammenheng med den gjentatte lavhumoren knyttet til at Jean og Pierre har oppholdt seg i Rouen, som to steder misoppfattes som «i Røven», og til den omvendte jakkens kroppslige funksjon. Det at folk kaller Jean «Rumpevricker», viser at han utsettes for seksualisert mobbing basert på femininitet; det viser den sodomittiske mistanke som lever i rykteform. Det er det samme ryktet gudinnen Flora vil ha satt ut om Sylvanus og Drys i *Metamorphosis*.

Det kjønnsforvirrede blikket på Jean, som ikke bare fremstår som jålete, men også feminin, dukker opp igjen når Arv sier: «Jeronimus har svoren paa at hand icke vil gaa til Sengs, førend hand har faaet ham i Spindehuset, eller i Slutteriet, hvad mand kalder det.» (V, 2) «Spindehuset» er navnet på kvinnefengselet, og Arv er usikker på om Jean skal dit eller i «Slutteriet», fengselet som nevnes innledningsvis i komedien.

Det er Jens Kruuse (1964) som har samlet opp og påpekt den mørke og truende språkbruk som omgir Jean, særlig artikulert av hans kommende svigerfar Jeronimus. Allerede i første scene er det snakk om avstraffelse, fengsling og henging, vanskapninger og død – alt sammen sett fra perspektivet til en som mener seg i stand til å undertvinge og omskape den såkalte «vanskapningen». Jeronimus' aggresjon er utvilsomt påfallende, og lar seg vanskelig forklare ut fra komediens ellers lette reisemotiv. Det var da voldsomt til reaksjon på noen franske gloser! Det man savner i Kruuses analyse, er en forankring av denne språkbruken i en sosial kontekst, en diskurs utenfor stykket. Denne diskursen finnes, og forsterkes av stykkets – riktignok relativt få – spor av seksualiserte karakteristikker. Jeronimus' holdning gir god mening som et ekko av diskursen om «sodomitter» og de ulike straffer og fordømmelser man kunne bli underlagt på 1700-tallet dersom man ble dømt for en slik overtredelse. I vår sammenheng går rekken av hysteriske karakteristikker fra Jeronimus inn i den overordnete kjønnsdiskursen.

Petimeterens kårde

I akt V, scene 2 dukker også, nokså overraskende, en rasende kortspiller opp og krever inn spillegjeld fra Jean. Dette fremstår umiddelbart som en digresjon i komedien, men opptrinnet har den vesentlige funksjonen at Jean blir fratatt sine klær og forlater komediens handling halvnaken. Det har imidlertid også som funksjon å utvide fektemotivet; verken Pierre eller Jean er i stand til å ta opp kampen mot denne voldsmannen.[74] Pierre skylder på sin sarte mage og flykter.[75] Spilleren krever at Jean trekker ut sin kårde, men Jean gir i stedet fra seg klokke, klær og parykk. Scenen med de feminine, voldsinkompetente mennene er emblematisk, slik man kan se i det engelske trykket «The Macaroni Duelists» (1772) – riktignok brukes det der pistoler. Wahrman

74 Det kan også nevnes at Sedgwick (1992[1985], s. 50) i sin analyse av Wycherley påpeker at å snyte i kortspill er den vanligste metaforen for «cuckolding» mellom menn. At Jean taper i kortspill, har i så fall også en mulig seksuell implikasjon i forhold til andre menn. Det grunnleggende er uansett hans degradering i konkurranse med andre, maskuline hanner.

75 Til selvfremstillingstesen: Holberg selv klager i *Første levnetsbrev* over svak mage og demonstrerer sin manglende fektekunst (jf. kapittel 4).

trekker frem dette motivet i en diskusjon om nærheten mellom de kulturelle typene «fop» og «macaroni», som begge representerte «a counter-normative model for manhood» (Wahrman 2004, s. 61). Pierres unnskyldning når han vender tilbake til den nå nakne Jean, forsterker inntrykket av at også tjeneren har en uavklart kjønnsidentitet, og ikke minst formuleringen om den «nøgne kårde» understreker det falliske i dette motivet:

> *Pierre.*
> Det er sant, jeg vilde ønske, at jeg havde kunnet blive staaende, og figtet saa tapperlig som Monsieur, men jeg er færdig at daane, naar jeg seer en nøgen Kaarde. (V,3)

Overfor Jean kan Pierre innrømme at han dåner ved synet av en naken kårde. En slik formulering er åpenbart en karakteristikk av en feminin personlighet, og en gjenklang av selve den emblematiske scenerepresentanten for «the effeminate sodomite of the new kind»: Mr Maiden fra *Tunbridge Walks*: «for if he had drawn his Sword, I shou'd have swooned away» og senere: «I am naturally apprehensive of a naked Sword». Det er nærliggende at det også er en fallisk humor knyttet til «nøgen kårde»; Pierre står i denne samtalen foran den nakne Jean. Skildringen av forholdet mellom Jean og Pierre er en tidstypisk, kodet litterær fremstilling av to franskifiserte «effeminates» i et nært forhold som ikke nødvendigvis er, men kanskje kunne være, også erotisk.

Fekting dukker stadig opp også i de engelske komediene, og hendig fekting er entydig knyttet til maskulinitet. George Mosse (1992) beskriver hvordan duellen, og særlig kården, er et vedvarende uttrykk for maskulinitet som går fra middelalderens ridderkultur og ritualiseres langt inn i den borgerlige kulturen ut på 1800-tallet. Dette er Mosses primære eksempel på maskulinitetssymbolikk slik den utvikles fra førmoderne samfunn og helt frem til første verdenskrig. Han hevder at det var nasjonale forskjeller: Mens den tyske duellen fremdeles var en farlig affære på 1800-tallet, var den franske duellen mer rituell: «The goal of the duel was no longer to kill the enemy but to display rather than demonstrate manly virtues» (Mosse 1992, s. 21). Fektescener som den man finner i *Jean de France* tyder på at fektingen, kården og duellen var et maskuliniseringsmotiv der komisk kjønnsdiskurs kunne knyttes til både nasjon og klasse tidligere enn det Mosse viser til når han knytter dette til den franske revolusjon og Napoleonskrigene. Den femininiserte

mannen bærer også gjerne kårde hos Holberg, slik som Jean, men den er til pynt; han kan ikke bruke den. Holberg selv fremstiller kårder som latterlige, og ikke minst bemerker han i Levnetsbrevet at synet av ham selv med kårde vil fortone seg høyst komisk.

Kården og duellen hører helst fortiden til, men forblir viktige symboler i maskuliniseringen av kulturen. I epistel 86 går Holberg i rette med den formen for maskulinisme og militarisme som dyrkes i duellen. Hans utgangspunkt er riktignok, i strid med Mosses kronologi, at duellering og fekting nå endelig er brakt under kontroll:

> Blant adskillige onde Sædvaner og Misbruge, som i vor Tiid ere afskaffede, kand fornemmeligen regnes den fordærvede Skik, at duellere, som forhen gik saa meget udi Svang, at den ved Love og Forordninger ikke kunde hemmes: Aarsagen dertil var denne, at, endskiønt saadant under Straf var forbudet, saa ansaaes det dog som et Tapperheds Tegn, helst hos militaire Personer; saa at, endskiønt en Duellist undertiden offentligen blev straffet, saa blev han dog hemmeligen roset. (Holberg 1748–1754 II, s. 34)

Selv om man i Danmark hadde fått en viss kontroll med duellene, finnes det nok av fektescener i Holbergs komedier, eller scener der en mann trekker kården mens den andre unndrar seg. I kapittel 4 skal flere varianter av dette motivet i Holbergs selvbiografiske levnetsbrev kommenteres. I epistel 87 fortsetter Holberg sin bemerkelsesverdige sammenligning av på den ene siden fekting og dueller, og på den andre siden dans – et tema som har tiltalt hans fiktive brevvenn. Her avskriver Holberg igjen duellens kulturelle betydning ut fra et historisk argument; blant annet benekter han at den spilte en rolle i antikken. Opp mot fekting og duellering stiller han dans og pantomime som uttrykk for klassisk kunst. Det er bemerkelsesverdig, sier han, at også Sokrates lærte seg å danse av Aspasia. Han kommenterer at han også selv kunne tenke seg å danse:

> Jeg er selv ingen Elsker af Dantz; men laster det dog ikke hos andre: Hvis jeg var forsikkred om, at der udi Dantzen var saadan sund Bevægelse, som nogle foregive, beqvemmede jeg mig endnu udi min gamle Alder til at dantze. (Holberg 1748–1754 II, s. 42)

I flere av Holbergs komedier settes fekting og duellering opp mot dansescener. Slik er det ikke minst i *Jean de France*. Under denne motsetningen ligger en kjønnsdiskurs som diskuterer den maskuline fektingen opp mot andre former for fysisk aktivitet og uttrykk. Det er tydelig at Holberg er følsom overfor den kjønningen som ligger i motsetningen duell–dans, og hans sympati og identifikasjon er alltid med danseren – selv om denne danseren, som Jean, kan fremstå som latterlig.

Avslutningen

Etter dette får de den falske beskjeden om at madame la Fleche har reist og venter på Jean i Hamburg. Mer skal det ikke til før den ribbete og forhånte Jean får tilbake optimismen, og det er i godt humør han forsvinner fra komedien.

> vi maa reise ligesom vi staar og gaar; allons! depechons! jeg er færdig, saasnart du kand bestille en Vogn; thi jeg vil kun skrive et Afskeds Brev til min Papa, adieu mon cher Monsieur d'Espang. Je vous rends mille graces pour votre civilite. (V, 5)

Han er en sjarmerende, uforbederlig optimist. Han formulerer sitt avskjedsbrev til faren og er utsøkt høflig idet han forsvinner fra komedien til en absolutt uviss skjebne. Jean tror han kan klare seg fint, men tilskueren vet at håpet hans bygger på en ren illusjon. Her blir tilskuer og leser sittende igjen med et sterkt ubehag. De engelske komediene unngår denne typen sluttablåer og forholder seg langt tydeligere til komediens krav om en forsonende slutt. Jeans avsluttende brudd med familien, og farens understrekning av at han ikke vil se ham for sine øyne mer, er ikke komisk, men åpenbart tragisk. Denne revnen i familien, som i en viss forstand tilsvarer øyeblikket der Erasmus vil slå sine foreldre og deretter forsvare det prinsipielt i *Erasmus Montanus* – altså den indre krigen i familien – er et absolutt bunnpunkt, også i moralfilosofisk forstand, der det naturrettslige utgangspunktet er at familien er grunnlaget for sosialitet og samfunn. Men Holbergs komedier viser familier i opprør, og protagonistenes nonkonformisme uttrykkes i deres konflikt med familiens hierarki. På det personlige plan speiler dette motivet Holbergs brudd med sin egen familie – et brudd som ble kritisert allerede i samtiden, og hans manglende interesse for å opprette sin egen.

I nest siste scene er det Marthe som feirer sin triumf og får anerkjennelse av Esben, som riktignok understreker at han ikke vil gifte seg med en Seneca-lesende kvinne som ikke passer matlagingen. Det er denne selvhevdende kvinnen som er stykkets triumfator, men med sin siste replikk «Ej Snak! men der seer jeg de tvende gamle Mænd komme» (V 5) må hun demonstrativt vike plassen for at to gamle menn skal tre inn i siste scene og lire av seg sin triste og uforsonlige moral. Også dette maktskiftet er et tragisk motiv i teksten, en humørløs og sørgelig slutt, nasjonalpatriarkatets heteronormative triumf.

Jean de Frances holbergske egenart

Diskusjonen har forsøkt å antyde både hvor gjennomsyret *Jean de France* er av intertekstuelle og kulturelle sammenhenger. Når det gjelder motiver og tematikker, er *Jean de France* dypt forankret i datidens petimeterkomedier og særlig i restaurasjonskomedien, men det er en rekke trekk som skiller *Jean de France* fra den engelske tradisjonen det her er vist til. Et element er den ressurssterke tjenestepiken, som ikke har sin parallell i de engelske stykkene, men som har forbilder hos Molière. Holberg rendyrker denne figuren, som i *Jean de France* heter Marthe, men i senere komedier Pernille. Denne karakteren har i varierende grad maskuline egenskaper som løser opp kjønnsbinariteten i komedie etter komedie. En slik skeivhet mangler i restaurasjonskomedien, som til gjengjeld har såkalte «bukseroller» (breeches parts), kvinner som kler seg ut som menn, et grep Holberg først tar helt ut i sitt siste stykke *Den forvandlede Brudgom* (1753) (se diskusjon om denne komedien i kapittel 3).

En annen grunnleggende forskjell er at den borgerlige, københavnske familien står langt mer sentralt hos Holberg enn i restaurasjonskomediene. Den engelske overklassekomedien, «comedy of manners», blir hos Holberg en middelklassekomedie, en borgerskapskomedie. Holberg er en skildrer av det fremvoksende borgerskapet, og det er denne nasjonale og heteronormative institusjonen som forårsaker det dramatiske bruddet og den ugjenkallelige utestengelsen av Jean. Det er tydelig at Holberg ser med dyp ironi på den borgerlige familien – i komediene som i livet. Han er ingen familiemann; han lengter etter den adeliges friere stilling, som han også oppnår. Den spe-

sifikt danske familien, med den nasjonale Jeronimus i førersetet, er særlig bakstreversk, og derfor må *Jean de France* gjennom en langt mer tilspisset og brutal kamp enn sine engelske med-fopper, og derfor blir også Jeans endelige utstøtelse en mer brutal avslutning. Men han har også fått dominere komedien mer enn sine engelske brødre.

Holberg om petimetrene

Benevnelsen «Petit maitre» opptrer én gang i komedien *Jean de France*, som ett av en rekke kallenavn som settes på Jean. Pierres oppramsing av kallenavn på Jean – «Hans Wurst. Hans Nar. Hans Abe-Kat. Hans Gøgler. Hans Rumpevricker, Hans Petit Maitre. Hans Dantzer. Hans Fransk-Forderver» – er ikke bare en komisk oppramsing av folkelig mobbing av den som stikker seg ut, det er en liste som gjenspeiler datidens forsøk på å definere en spesiell personlighetstype, og inngår i rekken av europeiske stereotypier av nonkonform maskulinitet. I den engelske polemikken er denne språklige definisjonskampen tydelig rundt begreper som «fop», «beau», «petit maitre» og senere det mer entydig seksualiserte «maccaroni». «Petit Maitre» er en del av dette, og et begrep som utenfor Frankrike impliserer konflikt med det nasjonale. Hva er egentlig det rette begrepet på denne utålelige skikkelsen? Hvordan fange denne karakteren i ett begrep? Når Holberg 25 år etter *Jean de France* skriver sine epistler, knytter han sin dramatiske karakter Jean gjentatte ganger til begrepet «petit maitre»; Jean er erketypen på en petimeter. Samtidig er det uklart hva som egentlig ligger i denne normoverskridende personlighetstypen. Holberg fokuserer på dette spørsmålet i en rekke epistler fra 283 til 296 i tredje bind fra 1750. Spørsmålet som stilles er:

> Du forlanger af mig at vide det beqvemmeste Danske Ord, hvormed en petit Maitre kand betegnes. Jeg haver længe forgiæves grundet derpaa: Jeg haver ogsaa raadført mig med andre, som ere kyndige i det Danske Sprog; men ingen haver kundet hitte paa et Ord, som haver fornøjet mig. (Holberg 1748–1754 III, s. 421)

Det finnes ikke et dansk begrep for denne kategorien menn – for det er jo en mann, en «liten herre» – og Holberg har, som han skriver, «længe forgiæves grundet derpaa». Er det en «spradebasse»? Nei, et slikt begrep «befatter ikkun en liden Deel af de mange Qvaliteter, som en petit Maitre besidder». En oldenborre? Nei, ingenting dekker, selv om insektet dukker opp i mange av tidens karakteristikker av petimeteren. I utgangspunktet er det snakk om en slags kritiker, en motedyrkende estet, men det er jo også så mye mer. Blant deres mange egenskaper er:

> Paa de første Steder ved deres ædle Fripostighed, alamodiske Klæde-Dragt, afpassede Skrit og andet, hvorved de stræbe at vise sig at være en Qvint Essence af et Lands Indbyggere, og at have udrøddet alt, hvad som haver mindste Overeensstemmelse med det, som er gemeent og borgerligt (ib.)

Petimeteren er negativt definert som det motsatte av alt som er vanlig og borgerlig, noe som viser seg ikke bare i moteriktig påkledning, men også fysisk, i kroppsligheten, i gangens «afpassede Skrit». Overraskende nok er den første betegnelsen «ædle fripostighed», som petimeteren viser i store herrers forstuer. Dette er en karakteristikk som ellers i Holbergs tekster ville vært svært positiv, en naturlig åpenhjertighet, et mot til å ytre sin mening. Samtidig har de for vane å «fordømme hvad som andre bifalde, og igien at bifalde hvad som andre finde ingen Behag udi»; de er altså alltid i opposisjon til den alminnelige mening. Det er åpenbart at Holberg her, som i *Jean de France*, delvis gir oss et selvportrett. Denne selvironien understrekes av kommentaren: «Thi en petit Maitre er dannet til at criticere og at criticeres, at giøre Satirer, og at give Materie dertil». Holberg vet godt at han selv, både i holdning, i klesdrakt, i franskdyrking, i generell nonkonformitet, myk maskulinitet og satirisk ånd, i høyeste grad er en petimeter.

Diskusjonen i epistel 283 får etter hvert en indirekte form, der Holberg viser til hvordan petimeteren er behandlet av «fornuftige Franske Skribentere». Dette er nærliggende, ettersom det jo er en fransk betegnelse. Han viser til franskmannen «Beloc» (Bellocq 1692), som tilskriver petimeteren «en Samling af alle slags Daarligheder», samtidig som de pleier å «bryste sig af Vanskabninger, som af Zirater og Prydelser». Dette franske perspektivet mister da implikasjonene i andre land, der nettopp franskifisering – og generelt det unasjonale – er et viktig kjennetegn. Forsøket på å sirkle inn petimeteren i epistel 283 pisker opp en rekke vage egenskaper før det ender i en form for

nasjonalkulturell relativisme. Den engelske petimeteren er det motsatte av den franske. Slik knytter det an til epistelens åpning, for det var jo nettopp det danske begrepet man var på leting etter. Den skandinaviske petimeteren er lik den franske, men da som en kopi som likner originalen.

Men det er ett kjennetegn ved petimeteren som Holberg ikke nevner: det feminine, det kjønnede, selv om en parallell til unge romere som ble dekadente i Athen kan inneholde en antydning.[76] Det kjønnede står ellers i sentrum i den franske og europeiske begrepsdebatten:

> … effeminacy is one of, if not the, most predominant features of this character who is often described in terms of his resemblance to women, his penchant for make-up, and his fondness for sartorial embellishment. The effeminacy of the petit-maître is described in detail in many eighteenth-century French texts (Manna 2013, s. 96f)

Dette, kanskje det mest fremtredende aspektet ved datidens europeiske satirer over petimeteren,[77] glimrer ved sitt fravær i Holbergs fordanskning av denne debatten om kjønnsidentitet, særlig maskulinitet på avveie, i kulturen. Han diskuterer den ikke-maskuline mann, seg selv inkludert, uten å nevne kjønnsidentitet, hvilket er en demonstrativ utelatelse innvidde med europeisk dannelse ville gjennomskue. I stedet definerer Holberg i de påfølgende epistlene petimeteren mer og mer i retning av unge smaksdommere som ikke vet å verdsette forrige generasjons komedier. I epistel 286 knytter Holberg en petimeter han har møtt på gaten, til Jean de France. Samtidig reviderer han i epistel 296 sin fordømmelse av reiser, for Paris er jo tross alt sentrum for den høyeste sivilisasjon og kultur, men man bør da unngå de unge smaksdom-

76 Jeg kan ikke se at *Holberg-ordbog* har klar dekning i Holbergs tekst for betydningen «laps», men kanskje «Mode-junker».

77 Manna (2013): «… In fact, the effeminate quality of the petit-maître is presented as a requisite element of the character in almost all of the plays and novels that include him» (Manna 2013, s. 96f). Mannas påpekning av at «the petit-maître's effeminacy in many eighteenth century comedies is a reaction against a very specific social ideal of masculinity, or honnêteté, discussed by several seventeenth-century theorists» (98) er i tråd med denne analysen av *Jean de France* – bortsett fra at Holberg selv ikke står inne for dette nye maskulinitetsidealet.

mere, som helt har overtatt kritikken. For den gamle Holberg har dette først og fremst blitt en kritikk av ungdommens smak:

> Jeg fordømmer ikke Parisiske Rejser; thi Paris er en Stad, hvorudi man kand lære meget Godt: Men vore unge Herrer rejse ikke did hen for at omgaaes med fornuftige Mænd og Philosophis, efter den Romerske Ungdoms Exempel, som udi saadant Forsæt begav sig til Athenen: De rejse didhen for at conversere Stadens petits Maitres; disse ere deres Lærere og Professores, af hvis Omgiængelse de støbes udi saadan Form, at de komme gandske vanskabte til Fæderne-Landet igien; (Holberg 1748–54 III, s. 470)

I dette sitatet ser vi at Holberg blir et ekko av Jeronimus når han bruker betegnelsen «gandske vanskabte» om de danske petimetrene. På den annen side vil hentydningen om grekifiseringen av unge romerske menn kunne vekke både kjønnede og seksualiserte assosiasjoner.

En av Holbergs kilder til petimeter-diskusjonen her er L'Abbe le Blanc (1747). Le Blancs hovedpoeng er at engelske «Petit-maitre» typisk er det motsatte av de franske. «The true English Petit-maitre is not he who copies after ours, but on the contrary he who makes a shew of behaviour diametrically opposite to that of the French» (le Blanc 1747, s. 14), hevder le Blanc, og sammenligner deretter franske petimetere med aper, mens de engelske er som bjørner – folkelige og rå, med korte parykker. I franskmannens blikk er altså den engelske petimeteren maskulin. Nasjonalkarakteren sitter dermed dypere enn karaktertrekkene til petimeterfiguren, og franskmannen le Blanc får ikke med seg den avmaskuliniserte typen, det tredje kjønnet, som for utenlandske blikk er knyttet til franskifiseringen. Le Blancs perspektiv, som Holberg låner i epistelen, er ikke det samme som materialiserte seg i Jean de France.

Holbergs diskusjon av petimetrene er relevant for *Jean de France*. Men petimeterdiskusjonen forklarer ikke stykket; snarere kan man si at den litterære figuren Jean de France er en diskusjon rundt spørsmålet i epistel 283: Hvordan skal petimeteren betegnes på dansk? Jo, som en Jean de France, eller, slik det også ble brukt ut på 1800-tallet, som «jeandefranceri». Holberg har, i mangel av noe bedre, funnet opp sitt eget navn, sitt eget begrep på denne mannstypen. Og der, i figuren Jean, er petimeteren likevel kjønnet; han er knyttet til sin tjener Pierre, til apen, rumpevrikkeren og jålebukken. Her er han ganske i tråd med den europeiske

petimetertypen, også som mistenkt sodomitt, men han er da en petimeter som er håpløst strandet i københavnsk alminnelig borgerlighet – nettopp alt det han selv ikke lenger er. Og han er et lattervekkende og tragisk selvportrett.

Jens Kruuses Jean de France

Denne lesningen av *Jean de France* hevder at Holberg utvider karakterkomedien ved å psykologisere og vise empati med hovedpersonen, slik at denne blir noe mer enn en latterlig figur; han blir et menneske – et menneske i utakt med normene i samfunnet rundt seg. Dermed får karakterkomedien preg av sedekomedie og av tragedie, i den grad hovedpersonen går til grunne i den tilspissede konflikten. Ikke bare Jean, men også andre av Holbergs mest kjente figurer, som Erasmus Montanus, Jeppe på Bjerget og Lucretia i *Den Vægelsindede*, kan leses slik. Denne psykologiserende lesemåten har lang tradisjon i Holbergforskningen, men den er ikke enerådende. Sentrale Holberg-forskere som Hans Brix og Jens Christian Andersen leser helst karakterkomediene entydig og med bokstavelig vekt på den avsluttende, entydige moralen. Dette er også en fremherskende tendens i kommentarene til *Ludvig Holbergs skrifter*, kanskje fordi man oppfatter en bokstavelig lesemåte som en mer tekstnær og strengere filologisk tilnærming. Filologien vil alltid slite med tvetydigheter og ironi – nettopp det som er Holbergs fremste kjennemerker som komedieforfatter. Denne lesningen bygger på det synet at det er helt opplagt at Holberg psykologiserer og utvikler flertydighet i sine sentrale figurer. Å lese disse tekstene som «rene karakterkomedier» i moralistisk forstand, er rett og slett åpenbart feil. Ikke noe sted er det mer tydelig enn i *Jean de France*.

Den Holberg-forsker som tydeligst har formulert komediene som psykologiske, innlevde portretter, er den danske litteraturhistorikeren Vilhelm Andersen i *Den danske litteratur i det attende Aarhundrede* (1934).[78] For Andersen er det Holbergs undersøkelse av sitt eget, ustadige sinn, hans «Tigellius-karakter», som er utgangspunktet for komedienes hovedpersoner,

78 Jf. Den interessante faghistoriske gjennomgangen til Anker Gemzøe i Tjønneland (red.) (2005).

og når disse lykkes, er det fordi de fremstår som «levende mennesker» og resultat av «baade indre Erfaring og ydre Iagttagelse» (Andersen 1934, s. 84). Andersen skriver imidlertid lite om *Jean de France*. Den som imidlertid rendyrker den psykologiserende, innfølende lesemåten av Jean, er Jens Kruuse: For ham er *Jean de France* selve utgangspunktet for forståelsen av det eksistensielle dramaet som finner sted i Holbergs beste komedier.

Jens Kruuses *Holbergs maske* (1964) var en milepæl i nærlesningen av Holberg-komedier som fornyet forfatterskapet grunnleggende. I nykritisk stil og med en modernistisk horisont leser Kruuse et utvalg Holberg-komedier som på den ene siden uttrykker «det såkaldt sunde eller normale Fællesskab», men som samtidig viser «en verden, som ligger i det onde, og hvor åndelig og legemlig vold hersker, en verden i hvilken mennesker ikke kan nå hinanden. I denne verden har vi sett et møde mellem galskab og gemytlig hverdag» (Kruuse 1964, s. 235). Komediene er, slik Kruuse ser det, kunstverk som bygger på mangetydighet og splittelse, og «påtager sig kunstens væsen for at meddele os noget, som ikke kunne siges på anden måde, og som ikke kan formuleres modsigelsesløst eller udtømmende» (s. 239). Kruuses følsomme nærlesing av sentrale Holberg-komedier demonstrerer overbevisende at Holbergs tekster generelt rommer et langt større potensial enn det alltid opplagte, moraliserende budskapet som komedienes aktører med brask og bram får forkynne ved slutten av stykkene, og som ligger til grunn for de alminnelige bestemmelsene av disse som karakterkomedier. Mange av Holbergs komedier er kunstverk i den forstand at de tåler ulike nærlesninger og stadig nye fortolkninger fra forskjellige perspektiver.

Den første komedien Kruuse bygger sin modernistiske Holberg-fortolkning på, er nettopp *Jean de France*. Som nærleser trekker Kruuse verken inn Holbergs biografiske forhold eller annen relevant kontekst – bortsett fra det obligatoriske nikket til Molières komedier. Han utfører så det kunststykket det er å skrive 43 utmerkede sider om *Jean de France* uten å nevne femininisering, kjønn, seksualitet, petimeteren eller noe av det som er anliggendet i lesningen over. Likevel peker Kruuse, som den følsomme nærleser han er, på en rekke av de mest vesentlige tekststedene. Blant annet fokuserer han på det overdrevent tunge og voldelige språket som preger de andre karakterenes omtale av Jean: fengsel, død og galskap – et skummelt, truende og nærværende språk som etter Kruuses mening er «realiteternes» (50). Kruuse formulerer tydelig den grunnleggende konflikten mellom en mørk, kvelende og voldelig normalitet

på den ene siden, og på den andre siden det lyse, dansende, frihetssøkende individet med sitt lette, optimistiske «la, la, la» som presses ut i stadig mer ytterliggående galskap. Kruuse får frem at selv om Jean er en negativ karakter og moralsk advarsel innenfor karakterkomediens moralske ramme, er det han som «sejrer i tilskuerens sind. Han er lyset og festen i komedien. Han er dens drivkraft» (s. 48). Samtidig understreker Kruuse at dette får et tragisk tilsnitt. Man kan tenke seg at det er denne lesningen som har inspirert hovedtematikken som gir tittel til Langslets Holberg-biografi: «Den store ensomme».

Samtidig er det klart at Kruuse med sin lukkede nærlesning også allmenngjør tematikken i for stor grad. *Jean de France* blir et tidløst kunstverk om språk og meningstap. Enkelte steder fører denne programmatiske tilnærmingen til tydelige feillesninger. Det ene er at han understreker at Jean er absolutt ensom. Ingen forstår ham, for ingen kan egentlig forstå hverandre i modernismens eksistensielle ensomhet. Men i *Jean de France* blir Jean faktisk langt på vei forstått, ikke bare av sin mor, men først og fremst av sin tjener Pierre – en sentral karakter som Kruuse påfallende nok knapt nevner i sin lesning. Pierre følger Jean trofast på reisen fra København til Paris, via Rouen, tilbake til København og så ut igjen i retning Hamburg. Jean lever ikke, og erfarer ikke, i ensomhet, men i tosomhet. Jean og Pierre snakker til og med om å utvikle en egen, tosom kommunikasjonsform med gester, fingre og fransk. Nettopp dette forholdet er en vesentlig del av stykket, der dialogene mellom Pierre og Jean står helt sentralt. Derfor har Kruuse bare delvis rett når han følsomt påpeker om Jean at «Han er alene i sin absurditet. Han kan græde af ensomhed. Han går til slut ud i en selvmorderisk ensomhed, som han ikke ved om» (s. 55). Dødsmotivet er viktig, men ensomhetsmotivet er objektivt feil. Det er, vil jeg mene, et vesentlig trekk at Jean og Pierre nesten hele tiden, og ikke minst til slutt, opptrer som par. Anker Gemzøe (2005) påpeker også det påfallende i at Kruuse overser tjenerfiguren i *Jean de France*, men heller ikke Gemzøe knytter dette til en kjønnstematikk eller forsøker på annen måte å forklare denne grandiose overseelsen fra den ellers grundige nærleseren Kruuse.

Et annet punkt der Kruuse etter min mening er upresis, er når han hevder at «Komediens centralfigur står i en uløselig modsætning til hverdagens sunde fornuft» (Kruuse 1964, s. 54). Dette er i og for seg opplagt, men etter min oppfatning er det vesentlig å understreke at det Jean i utgangspunktet opponerer mot, ikke er fornuften, men hverdagsnormene. Jeronimus repre-

senterer ikke den sunne fornuft; han er tvert imot en voldelig tyrann som mot slutten, i stupid glede, utbryter at han kan «bortgive min Dotter, til hvem jeg lyster». Den sunne fornuft er derimot representert ved den kjønnstranscenderende Marthe, som heller ikke spiller noen vesentlig rolle i Kruuses analyse. Den sunne fornuft lar seg bruke av makten og tyrannen, men Marthes moral er noe helt annet enn det Jeronimus forfekter. Motsetningen mellom Jean og Jeronimus er ikke motsetningen mellom galskap og fornuft, slik det blir i Kruuses noe for allmenn-eksistensielle lesemåte. Jeronimus representerer et patriarkalsk og autoritært normsett, som både da og nå må skilles fra den sunne fornuft, – selv om de i enkelte tilfeller kan sammenfalle. Jeans galskap får sin psykologiske forklaring i konfrontasjonen med en absolutt konformitet.

Man kan spørre seg om kjønnsproblematikken ligger latent og unevnt som en mulighet i Kruuses lesning. Fraværet er påfallende, særlig når han i en fotnote påpeker hvordan Per Aabel i en oppsetning ga Jean psykologisk dybde ved å legge inn replikken i IV,2: «Når jeg tænker på Paris, må jeg da ikke pløre?». Kruuse kommenterer: «En sådan artistisk videredigtning afslører forståelse af forfatterens intention» (s. 55). Selv ikke på dette opplagte stedet vil Kruuse knytte psykologiseringen av Jean til kjønnsrolle eller seksualitetstematikken. Det er imidlertid nærliggende å tolke denne noten som en diskret antydning om at han likevel har sett hva som foregår. Den berømte skuespilleren Per Aabel hadde Jean som signaturrolle, og det er som Jean han er foreviget som statue utenfor Nationaltheatret i Oslo. Han levde sitt voksne liv med en mannlig samboer, som en offentlig hemmelighet.[79] Kanskje var det på 1960-tallet fortsatt for kontroversielt å antyde noe om Aabels eller Jeans overskridelser av den alminnelige heteronormativitet. Er det 1960-tallets normer som presser Kruuse til å åpenbart feillese enkeltelementer innenfor rammen av det som ellers er en meget følsom og detaljert gjennomgang av vesentlige elementer i stykket? Senere skrev Kruuse en ny bok om Holberg, en blanding av kontekstualiserende biografi og kommentarer til enkelte sider ved forfatterskapet, *En poetisk kriger. Ludvig Holberg*. Heller ikke i denne teksten går han i særlig grad inn på kjønnstematikken, men han har et avsnitt der det igjen er nærliggende å tolke inn en antydning om noe forfatteren kanskje ser

79 Jf. Gatland 2016

som innlysende. Konteksten er Holbergs musikalitet, som Kruuse vektlegger sterkt i sitt portrett, og spørsmålet om «naturlig musikk»:

> Måske man et øjeblik bør overveje, hvad Holberg kan have ment med «naturlighed», når han taler om musik? Skulle han her falde for den fristelse, som alle mennesker kender – at kalde det tilvante, det sædvanlige, for «det naturlige». Så er det naturligt, at børn får klø. Så er det unaturligt, at kvinder vil være selvstændige mennesker. Så er det imod naturen, at nogle er homoseksuelle – bare fordi vi er vant til, at alle er eller erklærer sig for heteroseksuelle (Kruuse 1978, s. 66)

Hva som får Kruuse til å kaste inn refleksjonen om de homoseksuelle kontra den heteroseksuelle norm i dette resonnementet, er ikke klart, og han utdyper det ikke. Det er imidlertid neppe tilfeldig at Kruuse lar dette eksempelet på naturlighetsdiskusjonen henge slik i luften. Det finnes utallige steder i Holbergs tekster og i hans selvfremstilling der man kan spore et kritisk forhold til etablerte kategorier for kjønn og begjær. Mange Holberg-forskere har sett dette og gjort seg sine tanker – Jansen, Nielsen og Kruuse er noen av dem – men likevel er det ikke skrevet inn som en naturlig og sentral del av lesningene i forfatterskapet.

Kruuse er utvilsomt inne på noe helt vesentlig i Holbergs forfatterskap når han her beveger seg fra spørsmålet om «det naturlige» til spørsmålet om det homo- og heteroseksuelle. Hva som er «naturlig», er også det grunnleggende spørsmålet i Samuel Pufendorfs naturrett, som er en grunnleggende filosofisk forutsetning for Holbergs forfatterskap. Vi vil se at spørsmålet om det naturlige stadig dukker opp i Holbergs tekster, og svaret er alltid det samme for Holberg: Det du tror er naturlig, stammer fra vanen og kulturen. Det er uten tvil Holbergs radikale nonkonformitet som får ham til stadig å stille spørsmålstegn ved «det naturlige». Eller, mer spissformulert: Hele hans naturrettstenkning og all hans undersøkelse av sed og skikk kan tolkes som en dekonstruksjon av ideen om «contra naturam». Det er denne tesen jeg ser i Kruuses avsnitt, og jeg mener den er riktig.

Jean de France er det opplagte stykket i denne sammenhengen, og det er også en av Holbergs tidligste komedier. Underveis har vi vært inne på noen paralleller til *Erasmus Montanus*, som på mange måter er en paral-

lelltekst. Det finnes nære indre sammenhenger i Holbergs komedieunivers, og de samme typene går ofte igjen. Selv om de senere komediene ikke kretser rundt kjønnsroller på en like åpenbar måte, går det ekkoer fra *Jean de France* gjennom de andre komediene, blant annet i form av Marthes reinkarnasjon som Pernille, rekken av surmagete, patriarkalske Jeronimuser og ikke minst vaklende hovedpersoner som Erasmus og Lucretia, hovedpersonen i *Den Vægelsindede*. Vi skal også diskutere en rekke skeive øyeblikk av den typen som er trukket frem i enkeltscener ovenfor, i andre av Holbergs komedier.

Uthenging eller sympati?

Hva betyr det at Holberg skriver en komedie, en karakterkomedie, om en franskinspirert, feminin mann og hans intime tosomhet med sin tjener? Er det snakk om latterliggjøring, eller er det uttrykk for sympati? Argumentet i denne lesningen er at det handler om innlevelse, sympati og selvfremstilling, riktignok innenfor Holbergs altomfattende satiriske form og ironiske grunnholdning. I den engelskkulturelle konteksten som er etablert ovenfor, har jeg, i tråd med Wahrman, hevdet at den feminine mann var en komisk, men akseptert del av kulturen på begynnelsen av 1700-tallet. I den københavnske kulturen er dette ikke like tydelig. Forholdene var mer kontrollerte og gjennomsiktige. Det er vanskeligere å finne både representasjoner av «the fop» og polemikker mot sodomi. Som vi skal komme tilbake til nedenfor, er fortielse den dansk-norske linjen, ikke konfrontasjon og polemikk. Men i Holbergs tekster er disse spenningene likevel tydelige. Disse tekstene utgjør utvidelser, sprekkdannelser i et ellers tilsynelatende monolittisk språk, og hans strategi er en lekende tilpasning av utenlandske kjønnsdiskurser, særlig den engelske og, i enda større grad, den antikke. Latterliggjøringen er her lest ikke som uthenging, kritikk og undertrykkelse, ikke som moralistisk satire, men tvert imot som åpninger, antydninger, mulighetsrom – som ironisk bearbeiding av konformiteten. Hovedargumentet for en slik lesning er ikke bare den mulige innlevelsen og sympatien med en outrert figur som Jean, heller ikke bare dvelingen ved de ødeleggende ryktene og intrigene i *Metamorphosis* eller innlevelsen i begjæret «contra naturam» samme sted, det er heller ikke umuligheten av å uttrykke denne maskulinitetstypen på en positiv måte – alt dette er relevant, men det sterkeste argumentet for at Holbergs komiske fremstillinger av den ikke-maskuline mann er å forstå som

innlevde forsvar for det nonkonforme, er den sterke koplingen til Holbergs egen litterære selvfremstilling.

Som offentlig figur var ikke Holberg Jean, men han var heller ikke Jeronimus. Eller rettere: Han er både Jean og Jeronimus, både den frankofile, feminine, normoverskridende, sjokkerende jålebukken, og samtidig den alvorlige professor, blant de strengeste dommere i konsistorialretten, en moralistisk forkjemper for nasjonal oppdragelse ved Sorø akademi. Hans vesen og hans liv ble en usannsynlig balansegang mellom de to typene som han har tegnet så nådeløst i denne komedien. Jeronimus-siden er allerede godt forankret i resepsjonen, den kunne han lett spille ut. Det Jean representerer, er mer problematisk, for det er virkelig normoverskridende, og det er mer indirekte og fragmentert til stede i teksten. I *Metamorphosis* er denne rollen redusert ad absurdum, til en narsissistisk champignon, født av lopper. Men det er denne siden som her forfølges og nøstes opp. Nedenfor skal vi se på noen eksempler på hvordan Holberg vender tilbake til nonkonformitet i kjønn og seksualitet i andre komedier, gjennom å legge inn skeive øyeblikk og enkeltscener som i tilsynelatende tilfeldige, små glimt tipser tilskuerne om tilstedeværelsen av denne formen for begjær i kulturen. Etter hvert skal vi komme tilbake til det selvbiografiske, det kroppslige, omgangen med antikkens seksualitet og en rekke andre enkeltmomenter i Holbergs litterære selvfremstilling.

Sejersted, J. M. (2025). *Nonkonformisten: Ludvig Holbergs skeive selvfremstilling*.
Fagbokforlaget. DOI: https://doi.org/10.55669/oa6308

3

Skeive øyeblikk i Holbergs komedieunivers

Etter å ha drøftet to tekster som i sin grunnidé tar opp flytende kjønnsidentitet samt tabubelagt seksualitet og begjær, *Metamorphosis* og *Jean de France*, skal vi nå se nærmere på motiver som dukker opp sporadisk og skaper det vi i innledningen har valgt å kalle skeive øyeblikk i Holbergs forfatterskap. Det dreier seg om kortere passasjer, sidemotiver og øyeblikk der tabuisert seksualitet uforvarende trer frem i periferien av andre tematikker – øyeblikk hvor normene rystes, mens det uutsigelige nesten blir formulert, eller uttrykkes i kodet form. Vi begynner med komediene, uten at dette på noen måte kan være en uttømmende gjennomgang av kjønnet komikk og overskridelser i Holbergs komedier. Ofte er disse overskridende øyeblikkene knyttet til et gjennomgående, kjønnet motiv som allerede er presentert i champignonens forvandling til lakei i *Metamorphosis* og i Pierre-karakteren i *Jean de France*: herren og hans lakei, den mannlige, personlige tjeneren. Først noen ord om dette motivets biografiske og litterære kontekst.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

Herren og hans lakei

Lakey, Valet de Chambre – Holberg og Henrik

En av de hvite flekkene i Holbergs liv er at han sannsynligvis i sin ungdom reiste utenlands i et års tid som personlig tjener, lakei, for en adelsmann. Dette nevnes riktignok ikke i hans selvbiografiske brev, men i 1713 skrev han en søknad til kongen om et professorat, hvor han i forbifarten bemerker om sin første utenlandsreise 1704–1705: «siden reist 3 gange udenlands, først med en Moscovitisk Edelmand». I Holbergs selvbiografi fremgår det at han foretok denne reisen på innskytelse, med magre midler og for å komme bort fra det ufrie og kjedelige livet som huslærer. Han «stikker af» (Müller 1943, s. 663) og følger etter barndomskameraten Adrian Geelmuyden til Amsterdam – også Adrian er en dunkel skikkelse i Holbergbiografien, men en venn han også «senere flere Gange besøkte og musicerede med» (ib.).

Men hva med denne moskovitten? Han nevnes overhodet ikke i de selvbiografiske Levnetsbrevene; der ser det ut som Holberg reiste til Holland helt alene. Med denne slengbemerkningen oppstår altså en av Holbergbiografiens mange gåter. Som 20-åring har han hatt sin første europeiske reiseerfaring med en russisk adelsmann? Denne russeren nevnes ikke ellers i forfatterskapet, og man har ikke identifisert ham gjennom andre kilder. Hvor ble de kjent? Hva kunne den fattige Holberg ha å bidra med som reisefelle? Hva har han opplevd? Var han russerens lønnede tjener? Om det nå var en russer, da. Hva har denne adelsmannen sett i den 20-årige Holberg – den unge mannen med det pikelige ansiktet? Et vittig hode, en lærd og ambisiøs ung mann – en god reisekamerat?[80] I utgivelsen *Holbergs breve* (1926) forsøker utgiveren Verner Dahlerup, ved hjelp av Holbergs halvkvedete viser, å rekonstruere følgende hendelsesforløp (s. 33–34):

> Omtalen af den Moscovitiske Edelmand, i hvis selskab Holberg foretog sin første udenlandsrejse, er mærkelig af flere grunde. Holberg nævner slet ikke denne russiske adelsmand i sine skrifter, og hvad han i sit første levnetsbrev fortæller om sit ophold i Nederlandene og Aachen, er i det hele så kortfattet og vildledende, at man skulde

80 Om Holbergs pikelige («puellae») ansikt, se kapittel 4 om hans kroppslige selvfremstilling.

> tro, at rejsen kun havde varet i et par måneder, medens vi andensteds fra (Alb.Thura, Idea historiæ litterariæ Danorum (1723) s. 182) ved, at den varede et helt år «integrum annum» (efteråret 1704– efteråret 1705). Prøver man på at udfylde Holbergs egne oplysninger, kan man måske nå til følgende resultat: Holberg har (i Bergen?) gjort bekendtskab med en russisk adelsmand, der skulde på en udenlandsrejse. Holberg lader sig fæste som lakaj eller kammertjener hos russeren. Rejsen går først til Amsterdam; der får Holberg feber (koldfeber?), og da hans russiske herre skal bruge en badekur i Aachen, ved Holberg ikke, om han tør rejse med; af en læge, han spørger til råds, får han at vide, at badene i Aachen især er gavnlige for dem, der lider af langsomt forløbende sygdomme (lentis morbis maxime salutares); i nutiden bruges de mest mod indgroede tilfælde af gigt, kønssygdomme m. m.; skønt de altså egentlig ikke var beregnede for sygdomme som den feber, Holberg nylig havde fået, kunde han dog måske have gavn af dem. Holberg tager altså med til Aachen, og opholdet der bekom ham så godt, at han mange år efter (1725) igen tænkte på at bruge de varme bade i Aachen. Men Holberg var ikke skabt til at være lakaj, og det kommer til et voldsomt brud mellem herre og tjener, så voldsomt, at Holberg forlader tjenesten uden at få (den sidste del af) sin løn udbetalt. Værten i badehotellet har imidlertid anet uråd, og da han ikke ved, om russeren vil betale for en tjener, der havde forladt ham i utide, tvinger værten Holberg til at rykke ud med sine sidste spareskillinger. (Dahlerup 1922, s. 33–34)

Brevutgiveren Dahlerup tillater seg her flere gjetninger. Møttes de i Bergen? Var Holberg lakei? Var det et voldsomt brudd? La oss anta at Holberg som 20-åring sannsynligvis hadde en erfaring som lakei, et år i Nederland og på kurbad med en russisk adelsmann – en erfaring som kan ha fått et uheldig utfall, og som han forsøker å skjule for leserne av selvbiografien, men som han forsiktig innrømmer i denne søknaden der reisen trenger en forklaring. Kanskje kunne det være karrierefremmende å kjenne russiske adelsmenn?

Spørsmålet om Holbergs første reise til Holland og den moskovittiske adelsmannen har opptatt flere Holberg-forskere og er naturligvis grundig belyst. Kall-Rasmussen kunne i 1858 ved hjelp av den nyoppdagete stillingsansøk-

ningen til Holberg og andre kilder påvise at Holberg måtte ha tilbragt omtrent et år i Holland 1704–1705. C.W. Smith utbroderte dette til at «det er et mørkt Afsnit af hans Ungdomsliv, og man kunde af hans fremstilling næsten fristes til den Formodning, at han selv har ønsket at drage et Slør derover» (Smith 1858, s.V). Men hva skjedde der? Hvorfor dette sløret? Th.A. Müller (1944) gjennomgår diskusjonen med polemisk brodd mot Billeskov Jansen i «Et Par smaa Holbergproblemer». Müller trekker frem at Holberg var så skandalisert da han returnerte fra denne reisen, at han ikke kunne vise seg i Bergen. Holberg reiste som kjent straks til Kristiansand, der russisk for øvrig var blant språkene man antok han mestret. I Kristiansand blamerte han seg ved å argumentere for at kvinner ikke var fullverdige mennesker – hvor kom dette misogyne trekket fra? Dette var jo stikk i strid med hans senere progressive teorier om likestilte kjønn, men på den annen side fortsatte han hele livet å se noe skremmende, dyrisk i kvinnens kroppslighet, som i *Niels Klim*. Hva var den skandalen som fikk ham til å foretrekke Kristiansand fremfor Bergen, der han tross alt hadde noe familie? Dreide det seg om pengeproblemer, eller om andre rykter i samme retning som de man leser om i *Metamorphosis*? Ut over skildringene av rykter og undersøkelser i *Metamorphosis* blir det ren, om enn fristende, spekulasjon at det var rykter om det unevnelige som fikk Holberg til å holde seg unna sitt fødested resten av livet og til å bryte med sin familie. Foreldrene var riktig nok døde, og han hadde ingen barn, men dette bruddet der resterende slekt ble arveløse, var så påfallende for samtiden at selv vennen Scheibe kritiserte ham for manglende slektsfølelse. Sårheten i forhold til familien går igjen i hans mest kjente komedier, som *Jean de France* og *Erasmus Montanus*.[81]

Hvilke holdepunkter har man for å si noe om relasjonen mellom Holberg og russeren? Müller oppsummerer forskningen:

81 Jf. Holbergs kalde diskusjon om slektsbånd i *Moralske Tanker* I. 1. Her er den retoriske innpakningen riktig nok at han ikke vil si seg enig med de aller mest kyniske filosofer om dette: «Jeg vil med endeel altforletsindede Philosophis ikke giøre den naturlige Foreening imellem Forældre og Børn og Slegt til en blot Chimére. Jeg fordømmer Aristippi Ord, hvilken, da han blev erindret om Pligt imod sine Børn, som vare avlede af ham selv, spyttede paa Jorden, og sagde: Dette kommer og af mig selv: Item den hos Plutarchum, der blev erindret om Kierlighed til sin Broder, og svarede, at Forbindelsen bestod derudi, at de begge vare komne til Verden igiennem een Canale. Jeg vil end med sundere Philosophis ikke gaae for vidt herudi» (Holberg 1744a, s. 27)

> Chr Bruun, Just Bing og Nordahl Olsen har ikke ment, at denne besynderlige Tavshed lod sig forklare paa anden Maade end, at Holbergs Stilling til Russeren har været af en Art, som han senere ikke skøttede om at omtale, at han f. Eks. havde været Lakai hos ham (Müller 1944, s. 665f).

Müller henviser det mest konkrete indisiet på at Holberg faktisk var russerens lakei, til en fotnote der han refererer til den nederlandske Holberg-forskeren J.M. Hoogvliets (1860–1924) påpekning av at Holberg i sitt reisepass fra Nederland er omtalt som «Le garçon Louis d'Holberg». «Garçon» har ifølge Hoogvliet hovedbetydningen «tjener» i datidens terminologi. Müller avfeier dette uten annen begrunnelse enn at det «sikkert» hentydes til Holbergs «drengeagtige Udseende» (Müller 1944, s. 669, note 3). Det er jo også en slik forklaring Holberg selv antyder, for han kommenterer like etterpå sitt pikelige ansikt. Rimeligvis har Hoogvliet rett i at det er mer sannsynlig at et slikt dokument skulle fokusere på stillingen til den reisende enn å harselere over en voksen manns ungdommelige utseende. Til tross for Müller (og Jansen) kan man altså holde det for sannsynlig at Holberg faktisk fungerte som russerens lakei, i hvert fall på deler av sin første reise til Amsterdam og Aachen.

Hvorfor var det belastende å ha vært lakei? Det handler selvsagt om det sosiale, det underordnede; Holberg skulle jo selv bli baron senere. Men lakeien er også noe mer; forholdet mellom herren og hans lakei er blant de homososiale relasjoner som kommer i 1700-tallets moralske søkelys og som kunne bli gjenstand for mistanke og bakvaskelse. Særlig som reisefellesskap, hvilket Holberg altså skildrer i Jeronimus' blikk på relasjonen mellom Jean og Pierre i *Jean de France*. Lakeiens kulturelle betydninger utvikles som et hovedmoment i Holbergs forfatterskap, fra Narcissus-figuren i *Metamorphosis* til Pierre og Henrik, og frem til hans egen nølende holdning til å holde en lakei etter hvert som han ble en bemidlet mann (se kapittel 5).

Også Langslet trekker frem Holbergs første utenlandsreise som gåtefull, og han skriver den inn i rekken av vage antydninger:

> Sløret over Hollandsreisen er så tett at det frister til mange spørsmål. Gjorde han så beske erfaringer med livet at de for enhver pris skulle glemmes? Hva fordrev han tiden med, de lange månedene i Amsterdam? Hvordan reagerte han på det røffe livet som en ung

> mann ikke kunne unngå å møte i en slik by? Var han som alltid før bare en dydig betrakter? Eller ble han brent av den ilden han siden skulle sky? (Langslet 2001, s. 48)

Brent av ilden han siden skulle sky? Langslet alluderer ganske tydelig til muligheten for seksuelle erfaringer og hypotesen om Holbergs senere «aseksualitet» – ilden han siden skulle sky. Men dette fremstilles i negative termer. Kan man ikke også forestille seg at Holberg og russeren hadde det riktig fint sammen i Amsterdam? Hva var det som lokket der? På denne tiden, rundt Holbergs besøk, hadde Amsterdam – i likhet med London – en relativt åpenlys homoerotisk subkultur, som i løpet av de første tiårene fra 1720-tallet ble utsatt for demonisering og bølger av arrestasjoner (Gerard og Hekma (red.) 2013[1989], s. 207ff., jf. nedenfor). Holberg vendte faktisk stadig tilbake til Amsterdam; minst seks ganger var han innom denne byen, om man teller etter i levnetsbrevene.

Om man med Langslet – uten klar begrunnelse – skulle anta at det har vært ubehageligheter, er det ikke nærliggende å tilskrive dette omgivelsenes fordømmelse, som har gjort situasjonen umulig? Hvis man skal gjette ut fra skriftlige indisier, nemlig Holbergs senere litterære dramatiseringer av herre-tjener-forholdet, har han ikke spesielt negative assosiasjoner til lakeilivet – snarere tvert imot. Pierre og Jean utvikler en intim tosomhet. Henrik-figuren, tjeneren som ved siden av Pernille er den sentrale gjennomgangsfiguren i Holbergs komedier, er gjennomgående blid, aktiv og kameratslig selvbevisst overfor sin herre. Noe har imidlertid skjedd mellom Holberg og den moskovittiske adelsmannen: Pengene har tatt slutt, kanskje har det vært en krangel, kanskje omgivelsenes mistanke og fordømmelse har spilt inn. Uansett må de bryte opp og skille lag. En viss dramatikk har det vært. Holberg forsøker å stikke av fra kroregningen, blir tatt, og må legge ut på en strabasiøs hjemreise til Kristiansand, der han gjør seg bemerket med sine nyervervede misogyne oppfatninger (jf. *Første levnetsbrev* og Langslet 2001, s. 48f).

Vi kan i hvert fall slå fast at Holberg, i sin fint balanserte selvfremstilling fra 1720-tallet – en periode preget av arrestasjonsbølger blant Europas «sodomitter», men fullstendig fortielse i dansk offentlighet – kaster et glemselens slør over sitt år som medreisende, 20-årig lakei for en russer på kurbad i Mellom-Europa. Dette er en fortelling som uansett ville forsterket eventuelle mistanker og rykter om mulig sodomi. Men la oss postulere at denne sann-

synlige lakeierfaringen, som kan ha presentert Holberg for ulike nyanser av det homososiale kontinuum, kan ha ligget i bakhodet da han skrev frem de mange ulike og skiftende herre-tjener-forholdene i sine komedier med et påfallende nært og trivelig forhold mellom Henrik og hans herre – i hvert fall inntil omverdenen bryter inn og reetablerer rangordning og klassestruktur i vennskapet. Henrik og hans ulike herrer fester sammen og forvirrer sine omgivelser gjennom manipulasjoner og knep.

Forholdet mellom en velstående mann og hans nære tjener, hans lakei, er et motiv som ofte dukker opp i tekster som tar opp homososialitet og mistanke om «sodomittiske» forhold – ikke bare hos Holberg. Dette gjelder flere restaurasjonsdramaer og den tidligere komedietradisjonen. Holberg trekker frem den engelske dramatikeren Ben Jonson som et forbilde. Jonson er kjent for sitt fokus på den ressurssterke og lure tjenerskikkelsen i relasjon til sin herre (MacFaul 2009, s. 102). En scene fra Jonsons *Volpone* (1606), et drama Holberg viste til allerede i Justesens fortale til «Fire Skiemte-Digte»,[82] kan tjene som klangbunn for Holbergs mange skildringer av herren og hans tjener. Volpone er herren med et strandet heteroerotisk prosjekt, Mosca er hans tjener, som går inn i et skjebnefellesskap:

> Volpone: What shall we do?
> Mosca: I know not. If my heart
> Could expiate the mischance, I'd pluck it out.
> Will you be pleased to hang me, or cut my throat?
> And I'll requite you, sir. Let's die like Romans,
> Since we have lived like Grecians. (Jonson 2013[1606] III.8)

Det blir ikke noe av dette felles selvmordet; Mosca og Volpone driver sin svindel videre. Det er mye som skiller den parasittiske Mosca fra Henrik, men i denne scenen er herren og hans tjener nær hverandre: Mosca og Volpone har levd «som grekere», hvilket mer enn antyder et sodomittisk forhold, og nå kan

82 I «Just Justesens Betenkning over Satyriske Skrifter» lar Holberg Justesen trekke frem tre satirikere: Ben Jonson, Molière og Hans Mikkelsen. Samme sted nevner Justesen «den anseelige Engelske Comœdie, kaldet Sir Poletick», som er en indirekte henvisning til *Volpone*, der denne figuren forekommer (jf. forklaring i «Kommentar» i *Holbergsskrifter.no*).

de, sier Mosca, gå i døden sammen.[83] Fra *Jean de France* til alderdomsverket *Philosophus udi egen Indbildning* lar Holberg en lignende scenisk dynamikk mellom herren og hans tjener klinge gjennom forfatterskapet, i en rekke skildringer av hvordan makt og intrige, vennskap, kjærlighet og antydet begjær glir over i hverandre. Denne relasjonen mellom to menn i et homososialt, hierarkisk forhold er gjenstand for 1700-tallets økende mistenkeliggjøring. Et karakteristisk eksempel på hvordan den personlige tjeneren etter hvert blir mistenkeliggjort og uglesett, er den (tilsynelatende) homofobiske skildringen i Smolletts roman *The Adventures of Roderick Random* (1748), som diskuteres i kapittel 3. Mistanken mot slike par var kanskje ikke alltid tatt ut av luften. I Gerard og Hekma (2013[1989]), (for eksempel Trumbach 1989), skildres en rekke historiske tilfeller av mistanke rettet mot tjenere eller «valet de chambre», men også eksempler på asymmetriske forhold der velstående menn innleder relasjoner til yngre menn i underordnet posisjon. Et nært forhold til en mannlig tjener kunne vekke mistanke, særlig om herren – eller tjeneren – allerede hadde en rekke av de andre kjennetegnene på en «effeminatus» eller «molly», slik Holberg skildret en rekke av sine dramatiske personer og dessuten selv demonstrativt la opp til i sin selvfremstilling.

Kjønnsforhold og klasseforhold er ofte tett sammenvevd i Holbergs komedier. I samspillet mellom kjønn og klasse påvirkes det rangbaserte makthierarkiet, og til tider snus det på hodet gjennom intimitet og kjønn. Det er velkjent at Holbergs tjenestepike-karakter, som i de fleste komedier bærer navnet Pernille, fremstår som en handlekraftig og ofte maskulint preget person. Det er Pernille, og i *Jean de France* hennes forgjenger Marthe, som gang på gang både formulerer visjoner om likestilling og aktivt styrer handlingen i komediene ved å iscenesette spill-i-spillet. På tilsvarende vis kan man si at det fra den mannlige siden skjer en bevegelse i kjønnsrollen til Henrik, Pernilles maskuline motstykke. I *Jean de France* er tjeneren Pierre åpenbart femininisert, noe som kommer tydeligst til uttrykk i fektescenen (jf. kapittel 2). Pierre står i enkelte scener nær Jean selv; de er begge franskifiserte, fordømmes som par og deler

83 Den sammensatte kjønningen i Volpones husholdning understrekes ved at de andre tjenerne er «a Dwarf, a Hermaphrodite, a Eunuch», men det homoerotiske er ikke et sentralt motiv. Båndet mellom Volpone og den parasittiske Mosca er ikke sterkere enn at Mosca forsøker å svindle til seg Volpones formue før det ender med at begge straffes hardt for svindelforsøk.

skjebne hele veien. Man kan si at forholdet mellom Jean og Pierre beveger seg langt langs et homososialt kontinuum, fra et rent makthierarki mellom herre og tjener til et vennskap, et skjebnefellesskap, et åndsfellesskap og en tosomhet som lukker seg for en mistenksom omverden. Hvor mye av Pierre finnes i senere Henrik-figurer? I Holbergs lek med kjønnsroller er Henrik Pernilles motstykke. Henriks lek med kjønnsroller er riktignok noe mindre tydelig enn Pernilles, men han står også overfor farligere tabuer, ettersom et prosjekt der mannen trer inn i kvinnerollen, handler om noe ganske annet enn den formen for likestilling som Pernille etterstreber.

I flere av Holbergs komedier finnes det dialoger mellom herren, gjerne kalt Leander, og Henrik som gir skuespillerne mulighet til å antyde en intim og nær relasjon mellom disse to; mange ganger glir herre-tjener-forholdet langt over i vennskapet. Den homososiale dynamikken bryter ned klassemotsetningen, men man leter forgjeves etter direkte formuleringer eller antydninger om tabuoverskridende begjær eller paralleller til den mistanken Pierre og Jean utsettes for i *Jean de France*. Det finnes imidlertid enkelte tekststeder der Henriks seksualitet kommer i fokus på overraskende måter, klarest kanskje i komedien *Den 11. Junii*. Som Ole Thomsen (2024) nylig har påvist, er et sentralt motiv i denne komedien Henriks erotiske flørt med den unge mannen Studenstrup, et poeng som tidligere har vært fraværende i resepsjonens kommentarer.

Den 11. Junii (1724)

Denne komedien har noen strukturelle likhetstrekk med *Jean de France*. Komediens grunnmotiv er rentedagen, den 11. juni, da lån forfalt og renter og avdrag skulle betales. I København møter vi den gjeldstyngede spradebassen Skyldenborg, en fop-karakter. Han og likesinnede dekadente byborgere er i trøbbel, for kreditorene kommer inn fra landsbygden for å hente sine penger. Denne gangen har kreditoren Studenstrup sendt sin unge sønn, og komedien skildrer hvordan Studenstrup junior blir rundlurt av de københavnske svindlerne, anført av Skyldenborgs tjener, Henrik. Det er en typisk svindelkomedie der de sjarmerende skurkene iscenesetter et spill-i-spillet

som lurer noen usympatiske og like moralsk forkvaklede rikfolk. Komedien regnes blant de av Holbergs stykker som ikke fremviser noen representant for fornuften; alle aktører er korrumperte skurker, og stykket inneholder ingen moral. Det er en framvisning av svindel og moralsk korrupsjon, og i forlengelsen av dette har man kunnet lese inn en kritikk av et tidligkapitalistisk system der også oppkjøp og videresalg av gjeld er blitt en økonomisk aktivitet (jf. Bjerring-Hansen 2015).

Stykket åpner med en motsetning mellom by og land. Proprietariusene, den landeiende og kapitalsterke bondestanden, har kommet inn til København og blitt ransaket av inspektører som skal avkreve dem avgift for handel (jf. kommentar på *Holbergsskrifter*). Byen er ifølge disse i dekadent forfall, der spradebasser med oppdressede lakeier og moteriktige pungparykker trikser for å unngå å betale sin gjeld. Skyldenborg er et typisk eksemplar. Pyntet på fransk manér med sine «gallonerede Klæder» hilser han bøndene med et «Serviteur Messieurs», som han senere følger opp med en rekke franske vendinger. Skyldenborg klinger slik som et ekko av *Jean de France*, komedien som hadde suksess året før *Den 11. Junii*. Han har følge med sin tjener Henrick, også velkledd i «smukt Liberie». Henrick bistår sin herre i noen innledende svindelforsøk, men de har ikke hellet med seg før Studenstrup den yngre entrer scenen. Det nære forholdet mellom Skyldenborg og hans tjener Henrick er et økonomisk og amoralsk skjebnefellesskap. Som i *Jean de France* antydes det hvordan standsforskjellen er i ferd med å utviskes i det broderlige samholdet og skjebnefellesskapet mellom disse to, selv om Henrick tar sine forbehold når det gjelder å henges sammen:

Skyldenborg.
Henrick.
Henrick.
Herre!
Skyldenborg.
Vil du giøre Compagnie med Henrick.

Henrick.
Ja nok; hvor skal vi hen?
Skyldenborg.
Jeg har i sinde at henge mig.
Henrick.
Nej, Herre, jeg er forringe til at henge med ham, hand kand bede een af sine Kammerader, som ogsaa er i Gield, de giør Herren gierne selskab. (Akt I, scene 6)

Hengemotivet fungerer som et ekko av slutten på *Jean de France*, der Pierre spør om de skal henges. Dødsstraff eller selvmord er stadig en assosiasjon som preger forholdet mellom herren og hans tjener hos Holberg. Døden venter dersom de blir avslørt. Dødsdommen, eller også selvmordet, ligger ofte nær i Holbergs komedier. I epistel 135 vender Holberg tilbake til selvmordet hos den svenske jesuitten Johan Robeck (1672–1735), som i samtiden hadde konvertert til katolisismen, reist rundt i Italia, skrevet et filosofisk verk om selvmord og til slutt «af Tungsindighed havde taget Livet af sig selv». Holberg uttrykker sympati med melankolikeren Robeck og argumenterer mot dem «som holde slige ælendige Mennesker uværdige til al Naade». Det finnes en medfølelse hos Holberg for de nonkonforme melankolikere. I en kommentar til Holbergs forhold til en fransk kilde for anekdoten om Robeck kommenterer Leif Nedergaard-Hansen: «Bemærkelsesværdigt er det iøvrigt at Holberg viser sig meget mindre fordømmende overfor Robecks handlemåde end hans franske kilde; han har måske i sin ungdoms melankolske stunder ikke selv stået ganske fremmed overfor selvmordstanken». (Nedergaard-Hansen 1955, s. 85) Her tror jeg Nedergaard-Hansen er inne på noe, og i *Metamorphosis* og *Jean de France* forteller Holberg oss om konteksten for denne selvdestruktive impulsen. Ideen om en felles døden kan være en trøst for melankolikeren, men her, i *Den 11. Junii*, takker Henrick nei; så nært knyttet til sin herres synd er han ikke. Dessuten er spillet ennå ikke tapt. Videre i stykket utspiller det seg en annen variant av homososialitet enn intimiteten mellom herre og tjener.

Kjønn er ikke hovedtemaet i dette stykket, men begjær og seksualitet spiller likevel en viktig rolle i svindelplottet som Studenstrup og Henrick koker sammen. Henricks plan avhenger av at han klarer å vinne den unge Studenstrups fulle tillit. Når Studenstrup entrer scenen i annen akt, blir han ertet av Københavns studenter, som roper «Rus» etter ham. Dette spiller

enten på hans ungdommelighet, at han ser ut som han kommer rett fra skolebenken, eller at han er bondsk, en «rusticus». Henrick innynder seg ved å ta Studenstrups parti og skjelle ut mobberne. Ved å utgi seg for hans fetter, får han Studenstrup til å innlosjere seg i horehuset «Paradis», der halliken Jacob utgir seg for å være en svoger av Henrick. Etter planen skal Studenstrup lokkes til å antaste denne svogerens påståtte kone, som egentlig er en av de prostituerte i bordellet. Dette lykkes etter hvert, i det som på overflaten fremstår som et rent heteronormativt seksualplott.

Som ledd i den erotiske oppbyggingen i Henricks forførelse av Studenstrup legger Holberg inn en liten pussighet:

> *Studenstrup*.
> Tak min hiart Fetter, gid a[jeg] kunde have Jer altid hos mig.
> *Henrick*.
> Veed I hvad, jeg vil logere her i Huuset, saalenge Fetter er i Kiøbenhavn, thi det kommer mig paa eet ud.
> *Studenstrup*.
> Ach, det var kosteligt, a bekiænder, at lille Fetter er i allemaader, som hand mig er beskreven, vi kand ligge i et Kammer og i en Seng sammen.
> *Henrick*.
> Ja nok, saa skal jeg betale dend halve Leye. (II,5)

Hva skjer her? Studenstrup ønsker å ha Henrick «altid hos mig» og blir begeistret ved tanken på at de to skal ligge «i et Kammer og i en Seng» i «Paradiis». På Holbergs tid var det ofte en nødvendighet at folk av samme kjønn delte seng. Dette var normalt og ikke i seg selv moralsk mistenkelig. Samtidig fantes det også den gang et erotisk potensial i det å dele seng, og mennesker av motsatt kjønn skulle ikke dele seng med mindre de var gift. Michel Rey påpeker i en artikkel om homoseksualitet i 1700-tallets Paris: «In the course of the eighteenth century, treatises on proper behavior proscribed with increasing insistence those ambiguous situations of comradeship where, for example, two men shared the same bed» (Rey 1988, s. 138). Sengedeling er et eksempel på praksiser som i økende grad ble mistenkeliggjort – en kulturell utvikling Holberg plukker opp og spiller på her. Både på kostskoler og i fengsler ble det utover 1800-tallet slutt på den tidligere skikken med at menn delte seng.

Mistanken var ikke ny. Mary Elisabeth Perry påpeker at i Spania advarte prester allerede på 1500-tallet mot at menn delte seng, kledde seg i ekstravagante moter og lot håret gro langt: «Preachers and moralizers warned of the wickedness of sodomy, the temptations of allowing men to share a bed, and the danger implicit in those men who let their hair grow long and dressed in extravagant fashion» (Perry 1989, s.71). I engelske komedier finner man dette utnyttet allerede rundt år 1600, som i «The Coxcomb», der reisekameratenes erfaring som «bedfellows» bidrar til intimiteten dem imellom (jf. ovenfor). Slik sengedeling dukker også opp hos Holberg – flere steder i forfatterskapet. Man kan selvfølgelig – slik Hans Mikkelsen gjorde i forhold til Sylvanus og Drys – forsikre om at sengedelingen er «helt uskyldig», men en slik forsikring peker jo bare på overskridelsens mulighet. Meningsspillet og humoren oppstår i den pikante antydningen og mistanken.

I et kort øyeblikk lar Holberg altså begjærsblikket til den moralsk forfalne og forførte Studenstrup falle på hans «lille Fetter». Henrick spiller senere på denne intimiteten når han flørtende kommenterer Studenstrups kropp:

> … dog jeg kand sige det, at, hvis jeg var et Fruentimmer, blev jeg og forliebt i dig, thi du er baade vel skabt, og derforuden har extraordinaire smukke Maneerer, saa at der vil meget til at staae saadan en Person imod. (IV, 2)

Her møter vi en Henrik som fremstår som en kynisk forfører, som merker seg den unge Studenstrups seksuelle vankelmodighet og utnytter dette for å lure ham for penger. Samtidig uttrykker Henrick selv et begjærsblikk i denne replikken, et erotisk vurderende blikk på den andre mannens kropp. Det Henrick her alluderer til – tanken om at dersom man var av motsatt kjønn, ville man begjært hverandre – er et gjennomgangstema i komedier som tar opp slike motiver, og Holberg har kunnet hente forbilder både hos George Farquhar, Charles Hopkins og flere andre (se kapittel 1 og 2).

Også senere i stykket gjøres det et komisk poeng ut av hvordan Henrick antyder noe om Studenstrups seksuelle preferanser:

> *Henrick.*
> Og jeg lover for min Fetter Studenstrup, thi hand er Kydskheden selv.

> *Studenstrup*.
> Jeg vil ikke roese mig selv, men ingen af de Studenstruper er synderlig springsk lidderlig.
> *Henrick*.
> Nej, det er min troe vist, det kand du nok sige højt, Monfrere, thi jeg har aldrig kiændt slige Folk, som i din Familie, alle de jeg har kiændt, omgaaes Fruentimret ikke anderledes end de omgaaes Mandfolk, men jeg veed ikke, om det just er en Dyd at være saa meget koldsindig. (IV, 7)

Holberg tematiserer altså aseksualitet i dialogen mellom Henrick og den unge Studenstrup, og foregriper slik Langslets behandling tre hundre år senere. Samtidig er utgangspunktet fallisk: Studenstrup er en «Stud» fra landet som ellers i stykket har sterk nok libido – hans lidderlighet er jo basis for intrigen. Det å omgås fruentimre og mannfolk på samme måte kan innebære kyskhet og aseksualitet, som er den umiddelbare forståelsen i stykket, men det kan også ligge en annen fortolkning her som peker mot Studenstrupenes erotiske praksis på tvers av kjønnsnormene. De omgås kvinner og menn på samme måte. Den fiktive konteksten her er at Henrick og Jacob hele tiden lurer Studenstrup, som på sin side vil forsikre om at han ikke er ute etter Jacobs kone. Samtidig kan man si at Henrick bruker seg selv for å vekke Studenstrups begjær, som han så leder i retning av det erotisk legitime objektet, Jacobs «kone» – som altså egentlig er en prostituert. Studenstrups endelige erotiske forsøk på en kvinne er en kanalisering av hans begjær etter Henrick.

En sjelden påpekning av det homoerotiske begjæret i Holbergs komedier finnes når Ole Thomsen (2024, s. 512) i en følsom lesning av *11. Juni* peker på dette spillet mellom Henrik og Studenstrup.[84] Thomsen trekker frem en ytterligere replikk som undergraver kjønnsdikotomien, nemlig Studenstrups takk til Henrik: «Ydmygste Tienere, min allerkiæreste Monfrere og Cousine». Thomsen påpeker at «Cousine» her er den feminine endingen som må bety kusine, og kaller det i en note «en skam» at *Holberg-ordbog* oversetter det som «fætter». «Skammen» ligger vel i ordbokens mer eller mindre bevisste, men i alle fall konsekvente, heteronormering av Holberg og hans språk. Skam

84 Begjærsspillet mellom Studenstrup og Henrik kommenteres også i Pettersen 2025.

eller ikke – det er i hvert fall et faktum. Tre andre forekomster av «cousine» hos Holberg peker ellers mot hunkjønn.[85] Studenstrup ser sitt begjærsobjekt Henrik som fetter og kusine, mannlig og kvinnelig, samtidig. Det er, som Thomsen sier, «en vits af de dybe». Thomsen er altså på sporet av at heteronormeringen i Holberg-resepsjonen også finner sted på et filologisk plan, men uten at han hever det til et generelt poeng.

Som ledd i skildringen av Henricks forføring av Studenstrup nevnes det to ganger at de kysser hverandre: «Henrick. Hun gaaer, som hun var smuurt, hand kysser mig og kalder mig sin Fetter» (II, 4) og sceneanvisningen: «*Henrick*. Det er sant nok, lad os da, som Brødre her efter sige du til hinanden. *Studenstrup*. Ja hvad andet? *De kysser hinanden*» (III, 6). Hvor uskyldige er disse kyssene? I forbindelse med *Det arabiske Pulver* skal vi nedenfor utdype Holbergs behandling av det mannlige kyss og sannsynliggjøre at Holberg ikke er blind for det erotiske potensialet i denne gesten. Mot slutten av stykket er Studenstrup fremdeles fylt av kjærlighet til Henrik, også om han (i likhet med Jean de France) står i undertøyet, svindlet, mishandlet og på flukt:

> *Studenstrup*.
> Ach, jeg takker dig, min allerkiæreste Fetter, for din Godhed, nu maa jeg da tage Afskeed og repetere hvad, som jeg tilforn har sagt, at intet udi Verden skal være mig fornøjligere, end at kunde tiene Monfrere igien, jeg vil kuns bede Monfrere vil sætte prøve paa mig, mit Liv og Blod skal ikke spares, naar jeg kuns derved kand viise min Taknemlighed, jeg kand ikke tale meere, thi mit Hierte staar i min Hals af bedrøvelse over det, at jeg skilles ved saadan en oprigtig Ven.
> (De tar hinanden om Halsen og hyler. Studenstrup gaaer sin Vej).
> (V, 9)

Her brytes maskulinitetsnormene ved at de ikke bare gråter, men hyler. Studenstrup vandrer altså virkelig ensom ut av stykket; han har ikke, som Jean, sin venn med seg. Studenstrups tragedie er ikke først og fremst at han blir frarøvet alle sine penger, men at det nære vennskapet han innbilte seg å ha opplevd, tett på forelskelsen, avsløres som et rent falskneri. Den oppriktige

85 I *Heltindehistorier* I, s. 342, *Introduction*, s. 413 og komedien *Uden Hoved og Hale* II,5.

vennen var en bedrager som lot ham i stikken. Dermed blir også dette stykket en tragedie. I tragikomediens avsluttende scener møter Studenstrup sin virkelige fetter Niels Christensen, mannen Henrik hele tiden lot som om han var, men denne Niels skjønner raskt at Studenstrup er en enfoldig narr som har blitt svindlet. Hans kommentar er uten nåde når den død som i åpningen skremte Skyldenborg, nå helst skal ramme den unge mannen:

> *Niels Christensen*.
> Hør, Fetter! I kand gaae hen og henge jer, naar jer lyster. (V, 11)

Det siste vi ser til unge Studenstrup, er hans gråtende exit:

> *Studenstrup*.
> Aa du bedrøvede, du bedrøvede, du bedrøvede 11 Junii (*hand gaaer ud grædendes.*) (V, 11)

Om Studenstrup henger seg eller reiser hjem i skam til foreldrenes fordømmelse, vet vi ikke. Som parallelltekst til *Jean de France* er *Den 11. Junii* opplysende ved at den også utforsker psykologien i et mannlig vennskap og intimitet på grensen til erotisk begjær, selv om det her er et ensidig forhold som dekker over bedrag og utpressing. Holberg setter inn et kvinnelig begjærsobjekt for den endelige forbrytelsen, men den psykologiske tiltrekningen og forførelsen som finner sted i stykket, foregår mellom to menn. Kontrasten mellom den troskyldige hengivenheten og kjærligheten på den ene siden, og det kyniske bedraget på den andre, gir en enda mer tragisk grunntone enn det man finner i *Jean de France*.

De 11. juni er en av de komediene der Henrik-figuren blir knyttet til begjær og erotikk, selv om han her ikke er annet enn en kynisk forfører av en annen mann. Forholdet mellom Skyldenborg og Henrick bygger riktignok på at de er «partners in crime», delaktige i en felles syndighet, men komedien utdyper ikke dette forholdet mer enn at Henrick altså betakker seg for en felles død. Et motiv som kan knytte komediens handling til en tidsbestemt følelse av utsatthet og forfølgelse, er hvordan den mistenkte «sodomitten» lokkes inn i en felle for så å utsettes for skånselsløs utpressing og fordømmelse. Her kan man ane gjenklangen av de kampanjene som ble ført mot mistenkte menn

utover 1700-tallet (jf. diskusjon i kapittel 1 om slik utpressing (Noordam 1989, s. 221, van der Meer 1989, s. 285f, Trumbach 2007).

Mascarade (1724)

I likhet med *Den 11. Junii* kan *Mascarade* ses som en variasjon over tematikker fra *Jean de France*.[86] Jeronimus i *Mascarade*, som til forveksling likner sin navnebror i *Jean de France*, sammenlikner eksplisitt sønnen Leander med Jean. Også en rekke andre motiver fra *Jean de France* gjenfinnes, ikke minst det nære forholdet mellom den unge herren Leander og hans tjener, eller lakei, Henrik. *Mascarade* er en komedie full av erotisk humor; tjenestegutten Arv har tatt kokkepikens jomfrudom, og den gamle mor Magdelone vil snike seg av gårde på dans, men all denne erotiske energien holdes strengt innenfor en heteronormativ ramme (om ikke Magdelone da spilles av en mann, slik Konradine Dunker opplevde i Kristiania på 1790-tallet – diskusjonen om cross-dressing kommer mot slutten av kapitlet). Komedien ender da også i fordragelighet med et dobbeltbryllup: Leander får sin Leonore, og Leanders tjener Henrich gifter seg i samme slengen med tjenestepiken Pernille. Likevel har Holberg tatt med enkelte scener der kjønn og seksualitet går inn i mer uklare konstellasjoner. Slike skeive øyeblikk kretser i hovedsak om Henrich, som kan oppfattes som stykkets mest sentrale karakter.

Mascarade åpner med at Leander i morgenkåpe utbryter: «Henrich! Hvad er Klokken?» De to står opp sammen; klokken er fire på ettermiddagen, og de første scenene dreier seg om hvordan Henrich og Leander er i kronologisk utakt med omgivelsene. De har vært på fest, på maskerade, og har sovet til

86 Jf. Anker Gemzøes viktige artikkel «Holberg komiske komplementaritet. Jean de France og Mascarade» i Tjønneland (red.) 2005. Gemzøe analyserer paralleller mellom de to komediene og vektlegger samspillet, dialogen, mellom ulike verk i et forfatterskap. Gemzøes poeng om «at en indre, dialogisk optik ofte giver et rigtigere billede af sammenhængen og dynamikken i et skønlitterært forfatterskab end en udskillelse af det perifere fra det centrale» kunne vært motto for hele nærværende undersøkelse. Gemzøe påpeker at Henrich er hovedperson i *Mascarade* og at han «på en sær måde[er] et omvendt, forskudt og fortættet spejlbillede af Hans Frandsen» (s. 158)

klokken fire. Sceneanvisningene sier ingenting om hvorvidt de to står opp fra samme seng eller kommer inn fra ulike kamre. Den umiddelbare forståelsen, dersom det hadde vært snakk om en mann og en kvinne, ville vært at de hadde sovet sammen:

> *Leander* [i sin Slaap-Rok gnikkende sine Øjen.]
> Henrich! hvad er Klokken?
> *Henrich* [gispende.]
> Klokken gaar nok til Frokost Herre! men jeg veed ikke, hvorfor vi skal staa saa tilig op. See engang paa Uhret Herre.
> *Leander*.
> Hillemend! er det mueligt? skulde vi kunne have soved saa længe, fire Timer over Middag? min Klokke staar paa fire.
> *Henrich*.
> Ej det er ikke mueligt Herre! det maa være Klokken fire om Morgenen.
> *Leander*.
> Du skal nok see, at det er saa lyst Klokken fire i Januarii Maaned.
> *Henrich*.
> Saa maa Soelen ikke gaa rigtig da. Det kand jo u-mueligt være Eftermiddag; thi nu stod vi først op.
> *Leander*.
> Om Soelen gaar ikke ret, saa veed jeg dog, at mit Uhr ikke løber ogsaa gall; thi det er et Engelsk Uhr. (I, 1)

Her møter vi åpenbart to dekadente «bedfellows», gjespende og halvt påkledt, men uten sceneanvisninger som bekrefter eller avkrefter dette; det overlates til regissøren eller leseren. I denne lesningens kontekst er det nærliggende å påpeke at Leander er utstyrt med et «Engelsk Uhr». Han lever altså her, sammen med Henrich, i en engelsk rytme, en engelsk tid og – om han skulle ønske – kontekst, adskilt fra den snevre, københavnske orden. Det er den hjemvendtes savn og lengsel etter en annen, europeisk, friere tidsregning. Imidlertid kan understrekningen av det engelske også ganske enkelt handle om at engelske klokker var kjent for sin kvalitet. En mer betydningsladet fortolkning i retning av Holbergs skeive asynkroni med sin københavnske samtid,

kan fremstå som presset i forhold til Holbergs intensjoner.[87] Uansett er det påfallende hvordan Leander og Henrich er synkronisert med hverandre: «vi have soved saa længe», «nu stod vi først op». Deres forvirring er felles – i det minste som om de hadde sovet sammen. Sengedelingsmotivet, de mistenkelige «bedfellows» som ble diskutert ovenfor i *Den 11. Junii* og i samtidens moralske debatt, aktualiseres i stykkets åpningsscene, i det minste som en mulighet. Senere i stykket kommenterer Jeronimus: «Jeg merker hverken til min Søn eller hans Tiener, thi der er saa stille paa deres Kammer» (II, 1), noe som også synes å forutsette at herren og lakeien sover sammen. Men Jeronimus nevner senere «Henrichs Kammer», og da ser det ikke ut til at Henrich og Leonard ligger på samme rom. Teksten er altså tvetydig når det gjelder dette homososiale rommet rundt herren og hans tjener.

En parallell til *Jean de France* er omgivelsenes tunge fordømmelse, som – tilsynelatende umotivert – alluderer til dødsstraff for de festglade mennene. Dette er den første reaksjonen Henrich møter:

> *Henrich.*
> God Morgen Arv! hvad er Klokken?
> *Arv.*
> Havde du faaet saa mange Ulykker, som der er Timer til fra i Maares indtil nu, kunde du være en holden Mand.
> *Henrich.*
> Hvad er Klokken nu da?
> *Arv.*

87 Om queer asynkroni, jf. Atwood (2014) over. Stykket alluderer senere også til «engelsk dans», noe som forsterker den engelskkulturelle konteksten for maskeraden. I *Kiøbenhavnske nye Tidender om lærde og curieuse Sager* nr. 21, 25.5.1752, diskuteres en engelsk avhandling av Betson om maskeradens opprinnelse og grunnleggende betydning. Se også Wahrman (2004) om maskeraden som uttrykk for en anti-essensialistisk identitetsforståelse i perioden 1700–1780. Holbergs berømte epistel 347 fra 1750 om maskeraden passer godt til Wahrmans poeng. Holbergs drama og senere epistel om maskeraden var del av en europeisk diskusjon og eksempel på at han forsvarer en svært løssluppen tradisjon mot samtidens moralisme. Brix peker på franske eksempler på komedier om maskerader på 1700-tallet før Holbergs komedie *Mascarade* (1724). Det finnes også to engelske stykker i årene før 1720 med tittelen *The masquerade*. Charles Johnsons *The masquerade* (1719) fremstilte slike tilstelninger med vekt på erotisk frivolitet og ikke minst skadelig hasard. I Holbergs komedie er selve maskeraden redusert til en 15 minutters pantomime.

> Klokken henger i Taarnet, og du burde henge i en Galge. (I, 2)

Dødsstraffen dukker opp igjen – Holbergs figurer glemmer den aldri. Hvorfor ønsker Arv at Henrich skal henge i en galge? Senere kommer det frem at Arv er sjalu fordi Henrich nyter særlige privilegier som Leanders personlige lakei: «Men disse Lakej-Nøkker er ikke at beskrive, saa snart de Knegte faar en Pung bag i Peryken –» (I, 11). På dette foreløpige stedet i innledningen er assosiasjonen til dødsstraff for Henrich påfallende, selv om kommentaren om galgen blir hengende i luften mens diskusjonen etter hvert dreier mer i retning av Leanders ukjente forlovede og de ulike løsaktige kvinnene Henrich håper å møte på kveldens maskeradeball.

Arvs irritasjon over Henrich springer ut av Henrichs sosiale stigning fra den alminnelige tjenerkategorien til en form for sideordnet kamerat med Leander. Denne særegne statusen blir også påpekt av andre i stykket, for eksempel når Leonard tolker forholdet mellom Leander og Henrich som en vanlig herre-tjener-relasjon, mens Jeronimus bemerker at Henrich tvert imot skiller seg ut fra andre tjenere:

> *Leonard.*
> Ej Svoger! I har jo lovet intet ont at giøre ham. Han maa jo giøre hvad hans Herre befaler ham.
> *Jeronimus.*
> Nej det er forskrækkeligt Svoger. Den Knegt gaar ind og dantzer self med. Det giør jo ingen anden Tiener. (II, 3)

Henrichs legitimering av denne posisjonen består delvis i at han kan gå dansende hjem sammen med sin herre og lett «hiælpe Herren Klæerne af»:

> *Henrich.*
> … See engang hvad min Herre vinder derved. Naar andre Herrer vil gaa paa Mascarade, knurrer Tienerne, jeg derimod hopper af Glæde, og er aldrig meere hurtig. Naar andre slyngelske og dosmeragtige Tienere, som sidde i Vognen om Natten, skal hiem, ere de ganske stive af Kuld og u-beqvemme at hielpe Herren Klæerne af, ja maa tage Draaber ind at sveede paa Dagen derefter. Jeg derimod gaar dantzende hiem og er frisk Dagen derefter. (II, 3)

Det Holberg altså utelater, om man leser litt nøye, er presiseringen: «Jeg derimot gaar dantzende hiem [*hielper Herren Klæerne af*] og er frisk Dagen derefter». Det vi her observerer, er altså nærmest den konstruerte utelatelsen av et skeivt øyeblikk, en demonstrativ fortielse.

I en senere diskusjon om rimeligheten av å gå i en og annen maskerade får Henrich anledning til å forklare seg:

> *Henrich*.
> Herre! jeg har ikke Lyst til noget slags Spill, jeg spiller ikke Kort som andre Tienner; jeg fordriver aldrig Tiden med Drik eller hos Fruentimmer. Kort at sige: Jeg har ikke Lyst til noget uden Musiqve og Dantz. Hvilket derfor naar man betager mig, saa – – (II, 3)

Om dette leses som en åpenhjertig bekjennelse, er det ikke den Henrich som i første akt skrøt av de unge damene han håpet å møte; det var et skalkeskjul for en lekende sjel opptatt av musikk og dans, en som skiller seg ut fra andre tjenere, som aldri er hos Fruentimmer, et unntakstilfelle – en nonkonformist. Henrich fremstår ikke som en typisk representant for sin stand eller for det maskuline kjønn. På den annen side er han slett ikke uten begjær, tvert imot:

> *Henrich*.
> Jeg blef ogsaa forliebt udi adskillige Piger; men da jeg kom til at dantze, svedede jeg Kierligheden bort. Jeg var færdig at døe af Kierlighed til en, som jeg tog op til Hane-Dantzen, men inden den lange Dantz kom til Ende, gik der saa meget Cupido ud ved Sveed af alle Ender paa mig, at jeg ikke gad see den Pige meer for mine Øjen. (II, 4)

Henrichs formulering om at «der gik saa meget Cupido ud ved Sveed af alle Ender paa mig» er både kroppslig, konkret og sanselig. Det handler om et begjær som tennes av kvinner, men som etter hvert ikke lenger retter seg mot dem. Disse tre tekststedene fra annen akt i *Mascarade* fremstiller Henrichs begjærspsykologi. Det kan minne om Sylvanus i skogen i *Metamorphosis*, han som har jaget etter skogens nymfer, men trett trekker seg tilbake til Drys for hvile. Slik liker Henrich å trekke seg tilbake til sin herres kammer, fremdeles varm etter dansen, men tømt for Cupido. Denne lakeiens særegne tilbøyelighet

til musikk og dans er ikke nødvendig for stykkets overordnede intrige. Det er heller ikke klart hvilken form for komikk som skulle oppstå ved at Henrich får slike personlighetstrekk og den uvanlig nære relasjonen til sin unge herre. Her ligger en holbergsk kjønnspsykologi bak komediens overflatiske intrige mellom kvinner og menn.

Bare ett sted får vi se Henrich danse selv og by opp til dans i komedien. Henrich opptrer som søvngjenger og byr Jeronimus opp til dans:

> *Jeronimus.*
> Jeg skal strax faa den Knegt op af Sengen og prygle ham vaagen med min Stok.
> *[Løber ind og kommer ud trækkendes med Henrich efter Haaret. Henrich støder ham fra sig, gaar i Søvne i Mascarad Klæerne, raaber nok en Koppe Caffee, snakker videre i Søvne:]*
> Nu ingen Menueter meer, lad os faa en Engelsk Dantz, spill op Coutilliongen. Ej lapperi ikke den Coutillion. Den nye er det som jeg meener.
> *[Synger og danser Coutillon. Jeronimus staar med Forundring og seer det an. Henrich gaaer omsider hen til Jeronimus, kysser ham paa Handen, og siger:]*
> En Menuet Mammeselle.
> *[Jeronimus gir ham et Ørefigen saa han tumler om:]*
> Nej en Soufflet først Monsieur.
> *[Henrich blir deraf vaagen, raaber:]*
> Ach Hr. Jeronimus, jeg skal aldrig giøre det oftere. (II, 1)

Håndkysset og replikken «En Menuet, Mammeselle» er det lengste Holberg tillater seg å iscenesette et skeivt øyeblikk i denne komedien. Scenen kan leses som en parallell til konfrontasjonen der Jeronimus får jakken snudd i *Jean de France*. Også her er det den patriarkalske autoriteten som i et kort øyeblikk ufrivillig femininiseres som estetisk objekt. Han reagerer også denne gangen med avsky og vold. Komedien åpnet i oppvåkningens øyeblikk etter maskeraden, men her befinner den sovende Henrich seg igjen i festens og maskeradens drømmeverden, der vanlige standsforskjeller og kjønnsforskjeller er utydelige eller tilslørt. Han flørter med Jeronimus, som på sin side står forundret og betrakter Henrichs dans og sang, et øyeblikk brakt ut av balanse, stirrende på

noe ubegripelig. Hva slags dans og hvilket blikk vil skuespillerne her legge opp til? Så kommer tilnærmelsen, håndkysset, som fører til ørefiken og Henrichs brutale tilbakevending fra en fri drømmeverden til en hard virkelighet. Hva er det han aldri skal gjøre igjen? Kysse Jeronimus? By opp herren til dans? Holberg elsker å iscenesette slike uavklarte, skeive intermessoer der kjønn og begjær i et øyeblikk kommer i svimlende ubalanse.

Det er kanskje å trekke teksten for langt å hevde at man kan finne en tematisering av seksuelt begjær mellom menn i *Mascarade*. Likevel er det en tydelig underliggende tematikk som skildrer det særegne og unikt nære forholdet mellom Leonard og hans tjener Henrich. Dette forholdet er gjennomsyret av kroppslighet, begjær, hemmeligholdelse og konfrontasjon med omgivelsene. De gjør front mot en mistenksom og fordømmende autoritet, og Henrich utstyres med en særegen, individualisert psykologi – han er annerledes, nonkonform, kunne man si. Dette motivet gir *Mascarade* en underliggende akkord av skeivhet, en form for queerness som på ulike måter gir Holbergs komedier deres holbergske stemning.

Tjenerskikkelsen Henrich står sentralt i disse scenene, som i andre av Holbergs komedier. Dette holbergske fenomenet har også slått Hans Brix: «Der er af Holberg meddelt Henrich-Skikkelsen et særligt Træk, som forøger dens Behag. Han er en fuldkommen tro Tjener, han følger sin Herre i godt og ondt» (Brix 1942, s. 292), men Brix' observasjon av en særlig nær homososialitet trenger ikke særlig langt med sin utdypning «forøger dens Behag». Det er likevel interessant at Brix føler et slikt uspesifisert behag ved skjulte begjærsstrukturer under heteronormativiteten. Denne troskapen innebærer også at maktrelasjonen får en sosial, vennskapelig side som i varierende grad sideordner disse to mennene, og her oppstår et motiv som utmyntes med psykologisk innsikt og varierende dristighet og humor.

Huus-Spøgelse eller Abracadabra (1753)

En annen av Holbergs komedier som undersøker forholdet mellom Leander og Henrik, er alderdomskomedien *Huus-Spøgelse eller Abracadabra*. Dette stykket er langt på vei en oversettelse av Plautus' komedie *Mostellaria*, skrevet

rundt 200 f.Kr. Plautus er den antikke komediedikteren som i størst grad har inspirert Holberg (jf. også *Den 11. Junii*). Holberg bemerker selv i epistel 477 at «Stykket kand passere for Original, endskiønt Materien er tagen af Plauti Mostellaria» (Holberg 1748–1754 V, s. 120). Likhetene i plottet er også gjennomgående: En far kommer tilbake, sønnen og tjeneren har brukt opp pengene, tjenere fra gården krangler med tjeneren fra byen, sønnens tjener setter i gang en intrige rundt naboens hus og en historie om et spøkelse før det hele til slutt løser seg ved hjelp av en bemidlet venn. Selv om Holbergs tekst i partier fremstår som en ren oversettelse, har han delvis diktet personkarakteristikker og dialog inn i en københavnsk kontekst, samtidig som påfallende elementer – som hvitløksånden til Arv – henger igjen fra antikkens kjøkken.

Huus-Spøgelse er også den eneste av Holbergs komedier som utelukkende har mannlige roller. Dette er hovedpoenget i tjeneren Henrichs sluttreplikk, eller avsluttende moral, som henvender seg til et rent homososialt, mannlig fellesskap både på og utenfor scenen:

> *Henrich til Spectatores.*
> Nu er Comoedien til Ende: Gaaer nu hver hiem til sit og hvis Eders Koner eller Huusholdersker knurre efterdi I komme saa silde hiem om Aftenen, saa læser Eders Abra Cadabra 3 gange i Rad. Dermed bevæbner I eder saavel mod dem, som mod andre Spøgelser. Ellers lærer man af denne Comoedie, hvorudi ingen Actricer have været, at mange vigtige Ting kand forrettes uden Fruentimmerets Hielp. (III, 9)

Slik speiler *Huus-Spøgelse* et annet av Holbergs alderdomsdramaer, nemlig *Den forvandlede Brudgom*, som ifølge moralen der bare er utført av actricer (jf. diskusjon nedenfor). Det er altså to komedier som er definert som enkjønnede, men som ikke desto mindre begge handler om normoverskridelser og begjær. *Den forvandlede Brudgom* tematiserer kjønnsskifte eksplisitt, mens *Huus-Spøgelse* fremstår som en mer sammensatt iscenesettelse av homososiale forviklinger. Hvilke ting som nærmere bestemt kan «forrettes uden Fruentimmers Hielp», skal vi komme tilbake til i gjennomgangen.

Samtidig som *Huus-Spøgelse* peker mot antikken, har komedien også mange trekk som knytter den til *Jean de France* og *Mascarade*, komedier skrevet nesten tretti år tidligere. Også i *Huus-Spøgelse* får forholdet mellom sønnen Leander og hans lakei Henrich en fremtredende plass. På flere måter er det

tjeneren Henrich som her overtar Jeans rolle som strevende og forhatt nonkonformist, slik som i *Mascarade*. Hans herre, Leander, står over anklagene og voldstruslene fra Jeronimus. Det er Henrich som ved stykkets slutt står ansikt til ansikt med undergangen og ser pinsler og død i øynene, og her lar Holberg stykkets karakterer selv formulere balansen mellom komedie og tragedie:

> *Henrich.*
> Det er jo virkelig en Comoedie.
> *Jeronimus.*
> Men det skal blive en Tragoedie for dig. (III, 7)

Holberg lar altså sine komedier selv kommentere at de kan vende seg til tragedie for den nonkonforme protagonist. Det tragiske element er ikke et moderne påfunn lest inn av modernismeesteter som Jens Kruuse (jf kapittel 2). Men i motsetning til slutten i *Jean de France* blir Henrich til slutt tatt til nåde nettopp fordi han egentlig bare har ofret seg for sin elskede herre Leander; alle overskridelser og løgner springer ut av dette nære forholdet. I den høyere, sosiale sfære som skinner gjennom i *Huus-Spøgelse*, er det mulig å opprettholde den intime homososiale balanse.

Relasjonene mellom Jeronimus, Leander og Henrich er tydelig preget av forholdet mellom herrer og husslaver hos Plautus. I den antikke komedien *Mostellaria* finner man den unge rikmannssønnen Philolaches og hans eldre tjener eller husslave Tranio. Shakespeare hadde tatt opp dette forholdet hundre og tretti år før Holberg i *The taming of the Shrew*, der man også finner en moden, ressurssterk slave ved navn Tranio som hjelper sin rike, unge herre.[88] Kanskje kan man si at Henrichs autoritet og dekadanse på den ene siden, og på den andre siden hans underdanige underkastelse for Jeronimus og Leander mot slutten, mer likner på den betrodde romerske husslaven Tranio enn på en typisk dansk lakei fra 1700-tallet. Han er både minst like kultivert som sine herrer eller eiere, og samtidig helt underlagt de innfall disse måtte få. I denne undersøkelsens kontekst må spørsmålet bli om det også er noe av den romerske seksualiteten

88 Det finnes ingen bevis for at Holberg kjente til *The taming of the Shrew*, men flere indisier, særlig parallellene til *Jeppe på Bjerget*, og at det er en kannestøper, «The tinker», som blir innbilt at han er adelsmann. I tillegg kommer denne parallellen: at både Shakespeare og Holberg gjenskaper konstellasjonen ung herre–moden tjener i *Mostellaria*-tradisjonen.

hos Plautus som henger igjen i Holbergs tekst og blir del av karakteristikken av Henrich og Leander. Som i *Mascarade* opptrer Henrich og hans herre Leander her som ranglefanter og drikkebrødre, men de får en særegen dynamikk ved at de langt på vei trekker med seg romersk kultur inn i dansk høyborgerlig miljø.

Hva kjennetegner den romerske seksualiteten i Plautus' komedier? Dette diskuteres blant klassisistene. I artikkelen «Homosexuality in Plautus' plays» (1982) legger Saara Lilja vekt på at Plautus, i motsetning til de greske komediedikterne han etterliknet, innførte et påfallende element av homoseksualitet mellom mannlige slaver og deres yngre eller eldre herrer. Lilja diskuterer også hvorvidt denne romerske homoerotikken er knyttet til «the effeminate male», slik som i greske komedier. Samtidig er det ikke snakk om en eksklusiv homoseksualitet; man har sex med både menn og kvinner på lik linje: «In the plays of Plautus, not only Lysidamus, but all old and young masters who have homosexual inclinations, are heterosexual as well». Denne formen for homoseksualitet er ifølge Lilja «a genuinely Plautine feature» (Lilja 1982, s. 62) i forhold til forbildene i «ny» gresk komedie, som handlet om hjemlige affærer og ikke politikk:

> The manifest difference between the type of homosexual allusions made in the plays of Plautus and those found in New Comedy and in Terence would suggest that the passages in Plautus' plays where the relations of slaves to their masters are characterized by a markedly homosexual element are his own addition (Lilja 1982, s. 62).

Mostellaria, som altså er forbildet for Holbergs *Huus-Spøgelse*, er ikke blant Liljas fremste eksempler. Det kan diskuteres hvorvidt sex mellom menn i det hele tatt aktualiseres i denne komedien. Forholdet mellom slaven Tranio og den unge rikmannssønnen Philolaches er ikke åpenbart seksuelt; tvert imot er det først og fremst utgifter til en frikjøpt fløytespillende slavinne som står i sentrum. Samtidig finnes det elementer som antyder at deres festing også har inkludert homoerotisk seksualitet. En slave sier at de har «festet som grekere» («pergraecari», IV, 3).[89] Sammenlikningen med grekere kan ha referert til gene-

89 Den latinske originalen lyder: «PH. Triduom unumst haud intermissum hic edi et bibi, Scorta duci, pergraecari, fidicinas, tibicinas, audiri». Bruken av «pergraecari» er omdiskutert. Marden Nichols hevder verbet er «almost unique to this work» og er en term for «moral excess» og «immoral, profligate behaviour» (Nichols 2024, s. 99).

rell dekadanse, men det er også nærliggende å tolke det som en hentydning til sex mellom menn, en praksis grekerne var særlig kjent for. Jonson-sitatet ovenfor, «lived like Grecians», er et eksempel på hvordan dette ble oppfattet og brukt i tidligmoderne periode. I Fredrik Gjertsens Plautus-oversettelse fra 1873 er dette heteronormativt formulert som «Ph: Trende Dage har ey været Stans med Drik, Svir og Sværmen, Strængklimpren, Fløiters Lyd og Tøsejagt» (IV, 3, s. 87). I Holbergs oversettelse er replikken gjenkjennelig, men i svært generell form: «*Laqveien*. Det kand jeg sige, og det veed jeg, at her udi de sidste syv Maaneder har været mange lystige Dage hos Monsr. Leander» (*Huus-Spøgelse* III, 6). Holberg kunne neppe la lakeien si at de har festet som grekere.

I hvilken grad ville Plautus klinge under for dem som gjenkjente den antikke konteksten? Er det slik at Holberg, for den innvidde tilskuer, her fremkaller et rom av romerske orgier i den københavnske borgerlighet med sitt «lystige Dage hos Monsr. Leander»? Gjenoppstår Roma i København med danske borgere, herrer og tjenere, som fester som romere som fester som grekere? C.A. Williams argumenterer for at et uttrykk som «pergraecari» ikke underforstår homoerotikk eller pederasti hos Plautus, men poenget hans er da at slike praksiser var så velkjente og selvsagte for Plautus og den romerske kulturen 200 f.Kr. at det ikke var noe særlig «gresk» ved at menn hadde sex med hverandre.[90] Williams siterer også den franske klassisisten Paul Veyne på at «One of the earliest relics of Latin literature, the plays of Plautus, which pre-date the craze for things Greek, are full of homosexual allusions of a very native character» (Williams 1995, s. 527). Ifølge Williams er ett av Veynes poenger at i romersk litteratur overtar slaven den erotiske rollen som den unge mannen, epheben, hadde i gresk kjærlighetskultur. Det vi her vurderer, er da om det er rimelig å si at i Holbergs komedier blir lakeier som Narcissus, Pierre og Henrik en særegen 1700-tallsvariant av denne rollen – ubekvemt og nonkonformt spilt ut innenfor rammene av det københavnske borgerskap? Eller om det i hvert fall er en slik dissonant streng i Holbergs komediespill?

Hva har Holberg tenkt om festingen hos Plautus? For ham er det noe særskilt ved den greske, eller sokratiske, kjærligheten – som han senere kommenterer

90 Jf. C.A. Williams 1995. Det er langt utenfor min kompetanse å ta stilling til diskusjonen om i hvilken grad Plautus' komedier er rene oversettelser av greske stykker eller hvilke kulturelle praksiser som ligger bak hans skildringer av seksualitet mellom menn. Hovedspørsmålet i vår sammenheng må være hva Holberg har trodd og eventuelt spilt på i sin skildring av dansk homososialitet.

i epistel 54 (jf. kapittel 6), men han kommenterer også romersk homoerotikk, for eksempel i tilfellet Cæsar (se kapittel 6). Det er uansett et poeng at dette er en form for åpen antikk homososialitet som ikke bare kan prege Holbergs figurer, men som også klinger med som allusjoner for eventuelle Plautus-kjennere i publikum – og ikke minst for Holberg selv. Hos Plautus er dette ikke knyttet til den feminine mann, men snarere til maktforholdet og intimiteten mellom herre og tjener, og det er en seksualitet som ikke er eksklusiv for samme kjønn, men der man ligger med både menn og kvinner, slik som hos Holbergs favoritt Petronius.

I første akt av *Huus-Spøgelse* kommer gårdsgutten Arv, som i denne komedien er forstandig, med et ærende fra gården til Leander, som styrer farens hus i København. Faren, Jeronimus, er på forretningsreise i Tyskland. Mens han er borte, har Leander og hans lakei Henrich forfalt til et umoralsk og ødselt liv: «nu er de paa Comoedie, nu paa Mascarade, nu udi Assamblix og Qvinde-Selskab … ». (I, 1) Denne tiraden vil være tvetydig i en kontekst der den fremføres i en komedie, og publikum vil kjenne forfatterens, Holbergs, positive syn på maskerader. I motsetning til flertydigheten i diskusjonen om Jeronimus' rolle i *Jean de France*, kan det ikke være tvil om at Jeronimus her er på kollisjonskurs med Holbergs egne moralske vurderinger. Generelt gjelder det at Holbergs alderdomsstykker er mer utfordrende, mer pikante, mer kritiske til Jeronimus' patriarkat.

Forholdet mellom Leander og hans lakei Henrich står i fokus i *Huus-Spøgelse*, slik som i *Mascarade*, men hva er egentlig dynamikken i denne blandingen av 1700-tallets København og Roma anno 200 f.Kr.? Henrich får her en korrumperende makt og en overskridende livslyst som stammer fra Plautus' slave Tranio og dennes forhold til den unge Philolaches. I deres utsvevende liv er maktforholdet oppløst; de er venner i synden, og som hos Plautus er det tjeneren som leder an i det moralske forfallet:

> *Henrich*.
> Hvad ondt har jeg da giort?
> *Arv*.
> Du har intet andet ondt giort end at forføre den unge Leander, som Faderen for sin Reyse dig har betroet. Han var tilforn en skikkelig ung Herre; Men du har forført ham til Galskab, Ukydskhed og Overdaadighed, saa at han nu er bleven til en Fabel over den heele Stad. (I,1)

«En Fabel over den heele Stad» – ryktene går, og folk snakker her også. Henrich har forført Leander, som altså har blitt beryktet over hele byen for «Galskab, Ukyskhed og Overdaadighed». Hva slags galskap og ukyskhet det er snakk om, forklares ikke her. Også senere i Arvs klage kan man ane en tvetydig åpenhet:

> Ach Ach! Jeg kand ikke mere. Jeg troer ikke at der udi det heele Land er saadan en fortvivlet Skielm, som denne Henrich: Ach du ulyksalige Jeronimus! hvor vil du blive til mode, naar du ved din Hiemkomst finder dit Huus udi saadan Forvirrelse, din eeneste Søn at være forfalden til yderste Liderlighed … (I, 1).

Leander har forfalt til «yderste Liderlighed». Det kommer etter hvert frem at det er kvinnelige prostituerte Henrich og Leander har brukt pengene på, men disse kvinnene inntar aldri scenen. De forblir utenfor, mens all scenisk spenning er mellom Leander og Henrich; det er den rene homososialitet som utspiller seg foran tilskuerens øyne, for poenget er nettopp at svært mye kan forrettes uten fruentimmeres hjelp.

Selve plottet, der Henrich skal lure den hjemkomne Jeronimus ved å kle seg ut som et spøkelse, er absurd og lite morsomt. Det sentrale motivet er dynamikken mellom de tre unge vennene og svirebrødrene Henrich, Leander og Octavius, og deres konfrontasjon med den eldre Jeronimus, som alltid er de patriarkalske normenes forsvarer. Dødsangsten er også her hele tiden til stede, slik som i de andre komediene der unge menn gjør opprør mot normene. Hovedpersonenes gjentatte henvisninger til dødsstraff, henging og selvmord virker ofte svært overdrevne, men som et ekko av frykten for lovens dødsstraff gir det mening – for eksempel når Henrich ber publikum om hjelp til å kunne henge seg, slik at han kan unngå en avsløring som vil føre til en «meer piinagtig Død», hvilket i romersk sammenheng kunne vært eierens pining av slaven, men som i københavnsk 1720-tallskultur kunne vise til lovens dødsstraff ved omgjengelse mot naturen, sodomi, som var å brennes levende:

> *Henrich*.
> Nu er Helvede bleven løset, og alle Ulykker har foreenet sig sammen for at gribe mig an; intet kand nu hielpe mig meere. Om Øvrigheden vilde redde mig, saa kand den ikke. Ach jeg elendige Menneske: Vil ingen af jer, I got Folk laane mig jer Rygg kun paa et par Timers Tid:

> Dog hvad siger jeg, een Rygg vil ikke forslaae. Jeg har intet meere nødigt end at kiøbe mig en Strikke, hvormed jeg kand hænge mig selv, for at undgaae en meer piinagtig Død, som jeg har fortient. (II, 1)

En påfallende iscenesettelse av denne dekadente homososialiteten oppstår når ranglefantene tvinger de skikkelige gårdsfolkene og den jødiske kreditor med på en dans (I, 6). Seks menn, altså, i en absurd dansescene som blir et ekko av Jeans dans med sin mor til farens sang i *Jean de France*, eller med Henrichs søvngjengertilnærmelser til Jeronimus i *Mascarade*. Den absurde dansen uttrykker den forvrengte sosialiteten, normaliteten snudd på hodet.

Et kort øyeblikk i *Huus Spøgelse* blir den erotiske kjønnsoverskridelsen nærmest eksplisitt:

> *Henrich*.
> Han giør det for sin Søns skyld, som med det første skal giftes.
> *Leonard*.
> Med hvem?
> *Henrich*.
> Det er med et Fruentimmer.
> *Leonard*.
> Jeg kand vel slutte at det er ikke med en Mands Person. (II, 5)

Giftermålet er oppspinn fra Henriks side, og replikken «det er med en Fruentimmer» gjenspeiler at han befinner seg i en løgn og ikke klarer å komme på et passende navn. Samtidig kan replikken også oppfattes og spilles ut som homososial sjalusi; hans nærmeste venn skal nå hengi seg til det motsatte kjønn. Komikken i denne kjønnsoverskridelsen utnyttes i Leonards svar, der han slutter seg til at det ikke er med en mannsperson. Nei, selvsagt, men hvilket alternativ var det egentlig som plutselig dukket opp?

Med sin utforskning av grensene for det homososiale har *Huus Spøgelse* har klare paralleller med de komediene vi har kommentert ovenfor. Som i *Jean de France* og *Mascarade* er det uklart om forfatteren har et talerør i *Huus-Spøgelse*, men figurene er utstyrt med moralske følelser. Jeronimus fremstår innledningsvis som solid, men innrømmer at han har tjent pengene sine i Lybek gjennom bestikkelser, og han plages av dårlig samvittighet. Etter hvert

blir han minst like voldelig og aggressiv som sin navnebror i *Jean de France*. I ettertid røper Leander samvittighetsnag og ser at han er blitt «eksempel på liderlighed». Han undrer seg over hvordan han kunne bli så moralsk korrumpert. Også Henrich rammes av anfall av angst og samvittighet (II, 1). Et annet motiv fra *Jean de France* går igjen, er utenlandsreisen. Denne gangen er det Jeronimus som har vært på forretningsreise, og spørsmålet er om han er blitt moralsk korrumpert. Her er imidlertid vinklingen snudd på hodet; det er tydelig at Jeronimus ikke har endret seg, men tvert imot har holdt fast ved de gamle fordommene selv etter oppholdet i Tyskland. Vi møter altså den motsatte moralen om utenlandsreiser: Det er den danske forstokketheten som seirer, reisen har ikke påvirket en stivbent mann som Jeronimus:

> *Henrich.*
> Jeg merker nok at Herren har lært at vakle i Troen uden Lands.
> Det er gemeenlig Frugten af de forbandede udenlandske Reyser.
> *Jeronimus.*
> Jeg er lige saa Orthodox, som jeg altid har været, og den samme troe
> som jeg bragte med mig til Tydskland, bringer jeg med mig tilbage.
> *Henrich.*
> Troer da Herren endnu Giengangere, Nisser og Underjordiske.
> *Jeronimus.*
> Ja vist. Ingen ærlig Mand skal sige mig paa at jeg er veegen en
> Fodbred fra min gamle reene Troe: men – – – (II, 3)

Det er altså ikke slik at komediene gir en entydig moral om forholdet mellom det danske og det utenlandske i lys av reisen. Nasjonalpatriarken Jeronimus representerer også den forstokkede danske overtro, noe som her tydeliggjøres i forhold til Jeronimus i *Jean de France*, som enkelte kommentatorer har sett som bærer av stykkets norm. Et annet ekko fra *Jean de France* er at faren vil fornekte sønnen, hvilket også skjer her (III, 9). En ytterligere likhet er det tragikomiske motivet mot slutten, når Jeronimus planlegger å henge Henrich. Dette voldelige dødsmotivet er i *Huus-Spøgelse* utvidet med påfallende trusler om torturinstrumenter, som understreker Jeronimus' sanne, demoniske karakter, samtidig som det er en arv fra det antikke forholdet mellom herre og slave i Plautus' komedie. I København på 1720-tallet blir

hengingsmotivet mer påfallende, og dødsstraffen kan gi andre assosiasjoner, som i *Mascarade*. Det er faktisk mistanken om en synd med dødsstraff som ligger under skildringene av denne ytterste lidderlighet, selv om denne synden må forbli unevnt i komedien.

Jeronimus holder Octavius skyldfri; det er ikke skjørlevnet i seg selv som er problemet. Faktisk løser Octavius floken gjennom sine penger.

> *Jeronimus.*
> Jeg har med ham intet at bestille Monsr. Octavius: han kand drikke, smautze, cortisere lige saa meget som han lyster: Han har Penge nok dertil, han haver ogsaa ingen at giøre Regnskab for sin Opførsel, efterdi han er sin egen Herre. (III, 8)

Her lar Holberg kynismen og dobbeltmoralen seire: Er du rik nok, kan du uansett gjøre som du vil. Moralen er betinget av klasse og økonomi. Kjernen i det homososiale spillet som forhandles gjennom komedien, er forholdet mellom Leander og hans lakei Henrich. I patriarkatets fravær har de hengitt seg til hedonisme. I denne teksten overlever vennene krisen i kraft av Octavius' pengemakt. Det absolutte bånd inntil selvutslettelse er poenget i Henrichs forsvarstale i siste akt: «… Min Herre Leander, som jeg har lovet Huldskab og Troeskab, var geraaden udi en Uleylighed, hvoraf han ikke uden ved mit Middel kunde redde sig. Jeg haver for hans Frelse opoffret mig selv: …» (III, 9). Ved hjelp av penger kan den intime homososialiteten fortsette utenfor borgerlighetens begrensninger.

Stykket ender altså med en åpenbar «mock moral», her til og med uttalt av Henrich, som handler om hva man kan få til uten kvinner, som omtales på linje med spøkelser. Publikum inviteres til slutt til å reflektere over «at mange viktige ting kand forrettes uden Fruentimmerets Hielp». Her, understreker Henrich, har det bare handlet om menn. Denne komedien, som utspiller seg innenfor en ren homososialitet, trekker linjene fra *Jean de France* og *Mascarade* frem til slutten av forfatterskapet, og er også en parallell-komedie til den senere *Den forvandlede Brudgom*, komedien med utelukkende kvinnelige aktører. Før vi kommer til denne komedien, skal vi gå tilbake til en av de tidlige komediene, *Det arabiske Pulver*, der også Henrich spiller en sentral rolle, og hvor de seksuelle overtonene kommer til uttrykk i enkelte skeive øyeblikk.

Det arabiske Pulver (1724)

Holberg-komedien *Det arabiske Pulver* (1724) er en lettbent svindelkomedie om gullmakeri i én akt og tretten scener. I siste scene opptrer to poeter som ikke spiller noen vesentlig del i handlingen. Følgende ordskifte utspiller seg når de møter den ressurssterke tjeneren Henrich:

> *Poet.*
> Vi ere Poeter.
> *Henrich.*
> Got, I kommer ret beleiligt. En Kat døde for mig i Gaar, som jeg vil have giort nogle smukke Vers over.
> *Poet.*
> Monsieur har at befale over vore ringe Venas.
> *Henrich [sagte].*
> Gid I faar en Ulykke I liderlige Hunde! *[Højt].* Hvad er ellers jer Begiering? (I, 13)

Resepsjonen har ulike forklaringer på hvorfor Henrich kaller poetene «liderlige Hunde», når de vitterlig bare har sagt «Monsieur har at befale over vore ringe Venas». Kommentaren på Holbergsskrifter påpeker at «Venas» er latin for blodårer. Poetene sikter til sine dikterårer, som Henrich (metaforisk) skal befale over, siden poetene er betalte leilighetsdiktere. Men dette er verken særlig morsomt eller dristig, så hva med Henrichs sjokkerte reaksjon, henvendt «sagte», det vil si lavt, til publikum? Her viser kommentaren til Jansen, som har laget en nokså vidløftig fortolkning: «Venas» står for «Venus», og Henrich tenker muligens, ifølge Jansen, at poetene tilbyr ham sine kvinnelige kjærester til fri avbenyttelse. Jansens fortolkning er den etablerte i Holbergtradisjonen, og fantes også i Carl Roos' jubileumsutgave av komediene fra 1922 (Roos 1922 I, s. 581).

Kommentaren i *Holbergsskrifter* lar seg med rette ikke overbevise av Jansen, og foreslår at det ganske enkelt kan dreie seg om en generell forakt for «spytslikkende poeter». «Ordet «liderlige» må da tolkes i en ikke-kjønnslig betydning.» Dette er en mulighet, men at dette utbruddet skulle komme akkurat her, etter at de sier at han kan befale over deres kreativitet, virker malplassert. Det er dessuten ikke særlig komisk, og selv om «lidderlig» kanskje, i visse

sammenhenger, kan ha en ikke-kjønnslig betydningsnyanse, vil det alltid ha en slik assosiasjon knyttet til seg. Litteratur, komedie og humor handler ikke om språklig entydighet – snarere tvert imot. Både Jansens søkte forklaring og forsøket på oppklaring fra *Holbergsskrifter* er symptomer på at Holberg her igjen har skapt et skeivt øyeblikk; den svimlende forvirringen og usikkerheten omkring noe muligens kjønnslig er følbar i de famlende forklaringene til Jansen, Roos og Holbergsskrifter. Særlig Jansens fantasifulle innførsel av to helt uvedkommende kvinner, der vi faktisk er presentert for et par av to menn, kan kalles et påfallende tilfelle av heteronormativt fortolkningstrykk.

Det finnes ingen fasit for dette tekststedet. Om Jansen har rett i at Henrich misoppfatter «venas» som «Venus», er det likevel tvilsomt at det her skal introduseres to kvinner som man verken har hørt om før eller får høre om senere. Det vi ser, er et mannlig par som underkaster seg en tredje mann, som «har at befale over deres ringe kjærlighet». En alternativ fortolkning er at Henrich slett ikke oppfatter latinen her, men tolker poetenes merkelige begrep «venas» ut fra siste stavelse «-as», oftere omtalt som «ars», som at det er deres rumper han har å befale over – eventuelt «vene», vakre rumper. Formen «Ars» spiller en rolle enkelte andre steder i Holbergs komedier (jf kapittel 7). Men som vanlig hos Holberg levner den sparsomme dialogen mye til regi og skuespillernes valg. Assosiasjonene vil avhenge av hvordan skuespillerne lar disse to mennene fremtre, deres kroppsspråk og deres uttale av dette ordet, som da ikke bør være helt den korrekte, latinske stavelsesfordeling tung-lett. Lidderlige? Plutselig, i et lite glimt, antydes det at de to poetene er et par unge menn som frembyr seg seksuelt. Skuespilleren vifter litt med rumpen, noen i publikum ler.

Et argument for at denne anale betydningsmuligheten ligger i teksten som assosiasjonsmulighet, er den påfølgende replikkvekslingen, der Henrich setter poetene på prøve: «Henrich: Kand I sætte mig et Riim paa det Ord Henrich Larsen?» Ingen andre steder hos Holberg fremgår det at Henrik har «Larsen» som etternavn. Men hva rimer egentlig på «Larsen» – særlig om man nettopp har dette «as/ars» i bakhodet? Poeten påstår at han ikke kommer på noe som rimer på «Larsen», og dette pussige intermessoet følges deretter ikke opp i teksten. Det var en flyktig spøk for de innvidde, et plutselig glimt inn i noe helt uventet og tabuisert, den sodomittiske avgrunn, før dialogen ruller videre i en annen retning. I stedet avviser poetene Henriks forespørsel om dikt på solut stil, frie vers, som «mod Naturen» – igjen uten foranledning.

Skulle altså bunden metrikk være natur og fri stil «contra naturam»? Her finnes det en underliggende assosiasjonsrekke som skaper forvirring rundt det homoerotiske og spørsmålet om hva som er naturlig og unaturlig – en kobling som er fundamental i det holbergske univers, her manifestert i en tilsynelatende absurd dialog. Overflaten er fragmentert, men sammenhengen i den tabubelagte meningen ligger like under, i tvetydighetene. Slik fungerer Holbergs humor. Slik bringer han det unevnelige inn i komediens verden. Slik flørter han med tabuene og med sitt publikum. Hva var det som skjedde? Helt mot slutten blir poetenes antydede sodomittiske dimensjon nok en gang understreket i en scenehenvisning, dersom leseren ennå ikke har fått det med seg: «De gaar alle ud leende, Poeterne giør bagvente Complementer, saa at de vende Rumpen til Polidor.» (scene 13) Heller ikke dette er en tilfeldighet i Holbergs tekst; en slik hilsningsform gjentas senere, i Niels Klims møte med martinianerne – noe det skal gjøres et stort poeng av i kapittel 7. Mens alkymist-svindelen fullføres på tekstens overflate, ender *Det arabiske Pulver* med at både Polidor og publikum får en assosiativ anelse om forholdet mellom det kunstlede og det som eventuelt er «mot naturen».

Noen vil kanskje finne denne utleggingen noe presset, men på den annen side gir den full mening til Henrichs reaksjon og gir scenen den forventede komikken. Den trekkes frem her som argument for at formen «as» kan uttales slik at den gir anale assosiasjoner. Det kan også tilføyes at et annet motiv i samme semantiske felt, det mannlige kyss, tematiseres i et annet skeivt øyeblikk rett før sitatet ovenfor. Det mannlige kyss er, på samme måte som utenlandsreiser og sengedeling, former for homososialitet som kunne komme i mistankens lys utover 1700-tallet, noe vi har sett demonstrert i engelsk restaurasjonskomedie. Holberg spiller på dette når han lar Henrich bli kysset av to herrer i (I, 13):

> *Pernille.*
> Gaar ikke det skiønt til Henrich! alle disse 3 Fruer kyssede mig paa Haanden.
> *Henrich.*
> Da fikst du endda meere Højtid end jeg, thi Herrene kyssede mig kun paa Munden.
> *Pernille.*
> Man kand i denne Historie tilstrekkelig speigle sig paa Verden.

> *Henrich.*
> Ja hvem skulde have tænkt at slig en gemeen Kisselinke, som du est, skulde faa Haandkys af fornemme Fruer.
> *Pernille.*
> Ja det maa du vel sige, og at saadan Grovbrødsmund som din er skulde blive kyssed af slige fornemme Herrer: Men der standser en Hob Vogner, vi faar nok flere Opvartninger. (I, 13)

Damer kysser damer og herrer kysser herrer, og teksten stopper opp ved dette. Pernilles velrettede og visuelle fokus på Henriks «grovbrødsmunn» som kysses av fornemme herrer, gir det mannlige kysset en anskuelig og utfordrende konkret form. Det er ingen grunn til å tro at Holberg har et naivt forhold til slike kyss; han peker selv på den uavklarte erotikken i det tilsynelatende vennskapelige kyss (se diskusjonen av epistel 199 om kyssing nedenfor). Tjeneren Henrich er her utvetydig gjenstand for høye herrers erotiske interesse. Skandaløst begjær mellom menn var altså allerede aktivert i publikums bevissthet idet de to poetene gjorde sin entré på scenen som par og underkastet seg Henrich, – slik han allerede var underkastet og utnyttet av herrene.

Henrik havner altså stadig i situasjoner preget av uavklart og komisk seksualitet i Holbergs komedier. Det hierarkiske forholdet mellom ham og hans herre, som ofte fremstår som en fjernere og svakere personlighet, påvirkes og brytes ned av ulike grader av intimitet. Dette gir stort rom for både skuespillere og regissør. Holberg kjente til lignende øyeblikk i antikke komedier av Aristofanes, Plautus og andre,[91] men det kan også være inspirasjon fra europeisk komedie, særlig engelsk restaurasjonskomedie, hvor denne komiske teknikken også er utbredt. Likevel er Holberg særegen sammenlignet med disse kildene, både fordi København skiller seg fra Athen, Roma og London, og på grunn av hans egen offentlige person, som daglig var synlig for publikum og lesere i Københavns gater og på det kongelige universitet. Holberg vandret rundt i den københavnske virkeligheten han beskrev i sine komedier. At han bevisst la inn slike dristige, seksualiserte, skeive øyeblikk, er vanskelig å bestride. Hvordan man i dag skal forstå et slikt grep, er mer diskutabelt.

---

91 I Hubbards antologi *Homosexuality in Greece and Rome. A sourcebook of basic documents* er det av antikke komediediktere særlig grekeren Aristofanes og romeren Plautus som får bidra med eksempler på innslag av homoerotiske motiver og vitser i komedier.

Forslaget her er at de ikke representerer ekskluderende latterliggjøring, men tvert imot passer inn i et større mønster der Holberg peker på og opprettholder tilstedeværelsen av det tabuiserte i kulturen. Han gjør det fortrengte synlig og, så godt han kan, ufarlig. Han nevner det unevnelige – og han knytter det til sitt offentlige selv. Det skandaløst pikante, den åpne hemmeligheten, er en del av hans selvfremstilling.

Det mannlige kyss

Vi har tidligere vært inne på hvordan Henrik forfører Studenstrup i *Den 11. junii*, og at denne forførelsen blant annet skildres ved at de kysser hverandre. Den drømmende Henrich kysser Jeronimus på hånden i *Mascarade*. I *Det arabiske Pulver* blir Henrik kysset på munnen av herrene. Hva ligger i et kyss? Hva innebærer et kyss mellom to menn på en scene? I den tidligere nevnte polemiske, engelske pamfletten «Plain Reasons for the Growth of Sodomy» (1728) er dette en del av uønsket oppførsel:

> But of all the Customs Effeminacy has produc'd, none more hateful, predominant, and pernicious, than that of the Men's Kissing each other. This Fashion was brought over from Italy, (the Mother and Nurse of Sodomy); where the Master is oftner Intriguing with his Page, than a fair Lady (Anon 1728).

Ikke bare bemerkes det at menn kysser hverandre på italiensk manér, det knyttes også direkte til herrens erotiske preferanse for sin mannlige tjener. Restaurasjonskomediene hadde eksempler på dette og på omgivelsenes kritiske blikk på slike kyss. Holberg spiller på etablerte europeiske stereotypier og på en kulturell atferd som i økende grad ble demonisert. To menn som kysser på scenen er slett ikke uskyldig, og sceneanvisninger som angir dette, er langt fra tilfeldige.

I Epistel 199 diskuterer Holberg kyssing. Han tar utgangspunkt i en anekdote om en mann som snek seg inn på og overraskende kysset en kvinne på et ball. Kvinnen ga mannen en ørefik, og mannen reagerte da med å kysse hennes hånd. Dette fant de fleste tilstedeværende svært belevent, mens Holberg hevder at han selv heller ville gitt en ørefik tilbake,

> … ikke af Vrede og Hævngierighed, men for at lade see den Respect man bør have for Fruentimmer; thi at kysse paa en Jomfrues Haand, af hvilken man faaer et Ørefigen, er det samme, som man vil sige: Efterdi I er et skrøbeligt Creature, af ingen Betydelse, og som ingen Tort kand giøre mig, saa fortiener eders Gierning heller Latter end Hævn og Vreede. Intet fornuftigt Fruentimmer kand finde Behag udi saadan Compliment, saasom intet er haanligere, end at blive tracteret som en Marionete; (Holberg 1748–1754 III, s. 69)

Dette er, skriver Holberg videre, «en Prøve paa den Justice, jeg stedse haver ladet see mod Fruentimmer, i det at jeg haver altiid taget dem for fulde». Poenget er den kulturelle sidestillingen av kjønnene, som Holberg stadig vender tilbake til. Bakgrunnen for denne likerettsideen er ikke bare, slik man ofte har påpekt, at kvinnen kan være like god som mannen, men i Holbergs forfatterskap like mye det motsatte: at mannen kan være som kvinnen. Dette er et eksempel på at Holbergs kjønnspolitikk ikke først og fremst handler om kvinners rettigheter, men om individets rett på bakgrunn av kjønnsrolleglidning begge veier. Kjønnsspørsmålet gjelder, for å sitere hans elev Henrik Ibsen omtrent 200 år etter Holbergs død, menneskesak, ikke kvinnesak.[92]

Videre i epistelen går Holberg inn på kyssets skiftende kulturelle betydning. Han slår fast at kyssets betydning avhenger av «Tidernes og Landenes Moder». Holberg har tidligere vært innom kyssets kulturrelative betydning i Just Justesens fortale til satirene og i *Tredje Levnetsbrev*. Dette er altså ikke en ny refleksjon, men temaet utdypes nå. Holberg hevder at man i gamle dager hadde tre typer kyss: det vennskapelige kyss, det hellige kyss og elskovskysset:

> Udi gamle Dage deelede man Kys udi trende Classer: Udi den første Classe regnedes de, som Venner og Slægtinge gave hinanden; saadanne Kys kaldtes gemeenligen Basia: Det andet slags, som devote Christne gave hinanden til Forsikkring om indbyrdes Kiærlighed og Foreening, kaldtes hellige Kys, … Det tredie slags kaldtes, Savia, og bleve lastede som Elskovs-Kys. Men mig synes, det kunde have

92 Jf. Ibsens kommentar til resepsjonen av *Et Dukkehjem* i en tale i Kvindesaksforeningen (Ibsen 1898).

> været best at have ladet dem være udeelte, helst saasom man ikke kand vide, af hvilken Intention de devote og saa kaldne Christelige Kys gives. (Epistel 199, s. 70f)

Venners kyss, hellige kyss og elskovskyss – slik var den gamle inndelingen. Slik kan man imidlertid ikke lenger tenke, for hvem vet hva som kan ligge i venners eller kristnes kyss? Begjæret lurer overalt, også i venners kyss. Alle kyss er ubestemmelige og flertydige uttrykk med en potensiell sanselighet i seg. Et holbergsk kyss er aldri hevet over erotisk mistanke – og slett ikke i komediene, der forfatteren åpenbart bruker kyssing med stor bevissthet.

Diskusjonen i epistel 199 har så langt handlet om kyss mellom kvinner og menn, men så skyter Holberg inn: «Kysse, som en Mands-Person uddeler til en anden af samme Kiøn, have stedse været i Brug, men ikke stedse paa een Maade; thi Moden forandres derudi, som i alt andet: Og mærker jeg, at nu er den højeste Mode, at kysse tre Gange». (s. 71) Mer sier han ikke om det. Men hva ble da konklusjonen? På hvilke forskjellige måter har kyss mellom menn artet seg? Det har endret seg med moten, sier forfatteren, og blir deretter stille. Men dette er en talende stillhet. Hva for eksempel med kyssende menn i det gamle Hellas? Det unevnte er høylytt til stede. Han sier heller intet om kyss mellom to kvinner, og han kommer ikke tilbake til den ifølge ham selv ubrukelige distinksjonen mellom vennekyss, hellige kyss og elskovskyss. Om Holberg skulle ha forfulgt dette temaet, gått inn på hvordan normene for det mannlige kyss har utviklet seg fra antikken og fremover, og sammenblandingen av vennskap og elskov der, ville han hatt mye å skrive om. Likevel nevner han ikke det sokratiske vennskap eller noe av den antikke klangbunn som den klassisk skolerte leser vil høre buldre og drønne i bakgrunnen av denne fortolkningen av kyssets iboende erotiske potensial og kulturelt skiftende innhold. Han har gått akkurat så langt som han har mulighet til å gå; resten får være opp til leseren – og skuespillerne og tilskuerne. Det er, som Sedgwick siterer Foucault på (Sedgwick 1990, s. 3), ingen dikotomisk todeling mulig mellom tale og taushet. Tausheten, utelatelsen, kan være ladet med innhold og det finnes mange typer taushet innenfor ulike diskurser.[93] Taushet kan

93 «But, in the vicinity of the closet, even what counts as a speech act is problematized on a perfectly routine basis. As Foucault says: «there is no binary division to be made between what one says and what one does not say; we must try to determine the different ways of

være en talehandling og en måte å si noe på. Den varierte kretsingen rundt det uutsigelige begjæret og den tabuiserte seksualiteten er en slik strategisk, talende og gjennomgående taushet i Holbergs komedier, en taushet som får sin betydning av den konteksten han skriver frem innenfor samtidens kulturelle koder.

Holberg ble kjent med Christian Brix under oppholdet i Kristiansand 1704–5. De to unge mennene reiste sammen til England og fikk en rekke engelske venner ved universitetet og i Oxfords musikkforening, hvor de vil ha kunnet gjøre seg godt kjent med de engelske normene for mannlige kyss, slik Holberg etter hvert også kan ha fått både russiske, franske og italienske kyss på sine reiser. Hva lå i dem? Om han, som vi går ut fra, har kjent til den engelske restaurasjonskomedien, vil han ikke ha kunnet unngå å legge merke til at her er det mannlige kyss nettopp ett av de vesentlige motivene som brukes i diskusjonen om kjønnsroller og seksualitet. Menn i komediene kysser stadig, eller de snakker om å kysse. Dette kommenteres av personer i stykket, og lastes ofte som noe tvilsomt. Vi har vært innom et eksempel på dette ovenfor fra *The Man of Mode or Sir Fopling Flutter*: «Lord, what filthy trick these Men have Got of kissing one another! she spits» (I,1). Et annet eksempel er fra komedien *The Recruiting Officier*, en tekst Holberg selv viser til i *Peder Paars*: «*Silvia*. What! Men kiss one another! *Kite*. We Officers do, 'tis our way; we live together like Man and Wife, always either kissing or fighting» (Farquhar 1709 [1706], s. 36). Eksemplene finnes overalt; Holberg griper i eksemplene ovenfor til et velkjent motiv i sine sceniske behandlinger av intim homososialitet og sodomittiske mistanker. I en engelsk kontekst kan man altså tillate seg en åpen henvisning til militær homoerotikk i forbindelse med det mannlige kysset, mens det hos Holberg har stått ukommentert, eller bortforklart, i tre hundre år.

Når konvensjoner for kyssing stadig dukker opp som motiv i Holbergs komedier, dreier det seg hovedsakelig om når det er anstendig for en mann å kysse en kvinne på hånden eller andre steder. Mannlige kyss forekommer

not saying such things. … There is not one but many silences , and they are an integral part of the strategies that underlie and permeate discourses.» «Closetedness» itself is a performance initiated as such by the speech act of a silence – not a particular silence, but a silence that accrues particularity by fits and starts, in relation to the discourse that surrounds and differentially constitutes it» (Sedgewick 1990, s. 3)

enkelte ganger tilsynelatende nøytralt, men er ofte tydelig preget av erotisk tvetydighet. Motivet finnes gjennom hele forfatterskapet. Det mest obskøne og folkelige kysset hos Holberg dukket allerede opp i *Peder Paars* (4. bog, 2. sang): «Hand, som mod Eders Suck og Bøn var gandske Døv, /Thi hand ej fastende vil – – –[kysse jer i Røv]». Riktignok er det i trykt form bare gjengitt som tre streker. Denne retorisk utelatte, men likevel tydelige grovisen, er en parallell til utelatelsen av rimet på «Larsen» i *Det arabiske Pulver*, men det finnes også en annen klangbunn i den folkelige komikken som blander seg med antikke motiver hos Holberg. Dette mannlige, anale kysset er ifølge kommentaren i Holbergsskrifter en allusjon til folkeboken *Ugelspil*, der kysset riktignok ikke er uttrykk for seksuelt begjær, men snarere for makt og ydmykelse – en motsetning som for øvrig vel ikke er absolutt. Bruken av folkebøker og folkespråk som komisk, ofte seksualisert, klangbakgrunn gjenspeiler Holbergs filologiske og kulturelle interesse for folkelighet. Samtidig har denne interessen for folkelig språk også sin tilknytning til antikke referanser, særlig Holbergs beundring for Petronius, som vi kommer tilbake til i flere kapitler nedenfor.

Philosophus udi egen Indbildning (1754)

Holbergs komedie *Philosophus udi egen Indbildning* er blant de mer kommenterte i Holberg-resepsjonen. I senere tid har Bent Holm lest stykket som en allegori over pietistene (Holm 2013), mens Thomas Slettebø (2017) har vektlagt Holbergs fremstilling av filosofrollen. Denne sene komedien skriver seg imidlertid også inn i Holbergs kjønnsdiskurs, blant annet fordi hovedpersonen Cosmoligoreus kan plasseres i rekken av friere uten egentlig erotisk interesse for kvinnen. Omgivelsene, særlig Pernille, kritiserer ham for å være uærlig om sine intensjoner; hun mener han egentlig bare er ute etter brudens penger. Cosmoligoreus hevder på sin side at han kun vil undervise bruden i filosofi – og som komediens tittel forklarer: Han tror det også selv. Pernille tar altså delvis feil: Cosmoligoreus er en selvbedrager, en mann som ikke vedkjenner seg sine dypeste beveggrunner, en som lever i en løgn.

Cosmoligoreus' kjønnsløse frieri har sine paralleller mange steder i Holbergs komedieunivers. Verken Jean eller Erasmus har noen erotisk inter-

esse for sin forlovede. Den overfladiske, gjennomskuede heterofili er et typisk motiv i datidens komedier. I sin diskusjon om kjønnsforhandlinger i restaurasjonsdramaet sammenligner King forfatteren Garricks «fribbles» med Cibbers «fops». Begge disse dramatiske typene har en tilsynelatende heteronormativ agenda, men utviser et manglende begjær som i tilfellet Garrick blir kodet som sodomittisk gjennom hentydninger i stykket: «While David Garrick's fribbles, like Cibber's fops, were ostensibly heterosexual in the action of the farces, their failed or impotent heteroeroticism was coded as sodomitical through rather explicit allusions to the mollies» (King 2004, s. 239). Cibber, derimot, lot sine fops bli mer heteroseksuelle i sine senere komedier – i tråd med tidens moralistiske utvikling. Men kan man lese Holbergs Cosmoligoreus på lignende måte som en «fribble»? Finnes det allusjoner i stykket som påkaller den sodomittiske mistanke?

Det er åpenbart at Cosmoligoreus representerer en «failed or impotent heteroeroticism», og her skal det argumenteres for at han like fullt fremviser et begjær, og at dette kan knyttes til sodomittisk kode. Riktignok beiler han ivrig til Leonora, men hans motivasjon er, som nevnt, ikke erotisk, noe han selv understreker: «mit Forsæt er alleene, at forbinde mig med hende udi Ægteskab, for at underviise hende i Philosophie» (II, 3). Han hevder, og tror, selv å drives av kjærlighet til filosofien, mens Pernille og de andre mener han drives av grådighet. Uansett er det ingen som tenker at hans ønske om ekteskap kunne skyldes erotisk interesse.

Den mest åpenbare allusjonen til det sodomittiske er at Cosmoligoreus' tjener, som i utgangspunktet har samme navn som Jean de Frances tjener Pierre, nemlig «Per», her rett og slett får navnet «Petronius» – samme navn som den romerske forfatteren av romanen *Satyricon*. *Satyricon* var berømt og beryktet for sine skildringer av sex mellom menn, og Holberg berømmer Petronius, om enn på et annet grunnlag (se nedenfor en diskusjon om Petronius som referanse på Holbergs tid). For den som fanger opp Petroniusreferansen, vil en kommentar som dette lett få et tvetydig preg:

> *Petronius:* … Tid paa hvilken jeg kom udi Hr. Cosmoligorei Tieneste; thi jeg er af hans lærde Taler bleven forvandlet af et Dyr til et Menneske: og hvis jeg, som alleene har nydt hans Omgiengelse om Dagen, saa meget har kundet profitere, hvad vil da den ikke forfremmes i Philosophie, der har hans Omgiengelse baade Nat og Dag? (I, 4)

Det bokstavelige innholdet er riktignok at Petronius ikke har ligget hos Cosmoligoreus om natten, slik Leonora vil få anledning til. Likevel er det både en påfallende blanding av seksualitet og intellektualitet i Petronius' perspektiv, og en nærliggende lengsel etter også det nattlige samværet. I bakgrunnen aner man Alkibiades' tale til Sokrates i Platons *Symposion*; den unge mannens ønske om å tilbringe natten med sitt filosofiske forbilde. Med andre ord skjer det i Petronius' replikk en glidning fra det homososiale til en hårfin antydning av det homoerotiske. Om tilskueren ikke oppfatter denne tvetydigheten, understreker Pernille poenget i neste scene med en anal grovhet: «Han siger jo selv, at han er Doctorens Famulus eller Rumpen af Philosophien» (I, 5). «Rumpen av filosofien» – her møtes det høye og det lave i Pernilles beleste polemikk. Som Holbergsskrifter kysk kommenterer, kan dette forstås uskyldig nok som den som henger bak på filosofien; rumpen er halen. Samtidig er ikke halen så uskyldig i den seksualiserte konteksten der «sodomitten» stadig kalles en «ape», og nå er uansett en rumpe også en rumpe, og replikken er mulig å lese – og fremføre – som en frekk sodomittisk hentydning fra Pernille om at Petronius er rumpen til Cosmoligoreus. Ordbruken spiller på en viss tvetydighet i ordet «rumpe» i eldre dansk; det er både en hale og et menneskes «bakdel». Senere kommer Pernille tilbake til dette når hun ser for seg hvor ekkelt det ville være å kysse Petronius: «*Pernille*: Fy for en Ulykke! han er jo Philosophiens Famulus – at kysse Philosophiens Famulus er jo det samme som at kysse Philosophiens nok sagt.» (III, 5). Altså å kysse filosofiens rumpe. Denne tråden plukkes opp i siste akt, der Pernille får Cosmoligoreus med på at Petronius er helt lik kokkepiken bakfra:

> *Pernille.*
> Hun ligner min troe Doctorens Famulus saa livagtig som de kunde være støbte i en Form: sær udi Ryggen og bag til.
> *Cosmoligoreus.*
> Ja vi ere hinanden alle lige i den Ende ha, ha, ha! (V, 3)

Kokkepiken og kammertjeneren: En rumpe er en rumpe – ha ha ha! Denne seksualiserte, sodomittiske motivkretsen forsterkes ytterligere i Pernilles kommentar: «Thi, naar een, som hedder Peer, lader sig kalde Petronius, er det Beviis nok paa, at han er en Abekat» (I, 6). Tjeneren kaller seg Petronius, og det er beviset på at han er dyrisk likevel, selv om han tidligere har hevdet at

Cosmoligoreus har forvandlet ham motsatt, fra dyr til menneske. For Pernille er han apekatt, altså en tullebukk som tar latinisert navn, men også en potensiell sodomitt – når han altså spesifikt kaller seg «Petronius».

Pernille er den som driver frem den seksuelle mistenkeliggjøringen i dette stykket i et forsøk på å få fruen Leonora til å velge den heteroseksuelle Leander. Stykkets underliggende, skeive kjønnstematikk kommer også til syne ved at Pernille kler seg ut som mann, filosofen Bombastus, og henviser til «den pragiske Doctor Hermaphroditianus» (IV, 4) og utvikler en diskusjon om seksualitet og moral med utgangspunkt i at hun (forkledd som han) ligger med sin kammerpike to ganger i uken. Cosmoligoreus stusser:

> *Cosmoligoreus.*
> Men det er jo syndigt?
> *Pernille.*
> Aldeles ikke min Herre! naar Intentionen derved er reedelig, og Siælen er reen. Hvis det er en Synd, saa er det alleene Legemet, som Synder; hvilket egentligen ikke kand kaldes Synd. Man maa ellers giøre Forskiel imellem Venskab og Begierlighed: hvad jeg herudi giør, reyser sig alleene af oprigtigt Venskab som er en Hoved Dyd, og ikke formeget kand recommenderes et Menneske.
> *Cosmoligoreus.*
> Den Philosophie begriber jeg ikke. (IV, 4)

Dette argumentet har en langt mer radikal kjerne enn den foregående diskusjonen om å ligge med sin tjenestepike to ganger i uken. Den filosofiske bakgrunnen er diskusjonen hos Augustin om sjelens uavhengighet av kroppen.[94] Holberg hadde tatt opp dette både i naturretten og i *Epistler*. I *Naturretten* knytter han det til et homoerotisk motiv fra antikken: «Derfore berømmes Cajus Marius der udi, at han ikke alleene løsgav, men endog zirede med en krone den Soldat, som havde ihielslaget hans egen Officeer, efterdi hand vilde krænke ham». En soldat dreper en offiser som ville forgripe seg på ham seksuelt, hvilket er illegitimt om man skulle mene at «Legemets puurhed kand … ikke mistes saa lenge som Siælen er reen, og at det er allene villien som

94 Jf. kommentar til tekststedet i *Holbergsskrifter*.

giør een besmittet» (Holberg 1716, s. 51). Homoerotisk voldtekt er altså ikke så syndig at det rettferdiggjør drap, fordi mennesket ikke besmittes om ikke sjelen eller viljen er med på denne sodomittiske dødssynden – om man altså følger Augustins tanker om det uavhengige forholdet mellom sjel og kropp. Dette motivet dukker opp i ironisk form i epistel 158, der det handler om å legitimere elskov generelt ved å si at «man ved Legemet ikke kand synde, naar Siælen er reen». I den siterte passasjen beveger dette argumentet seg fra å handle om hierarkisk heteronormativitet (herren som ligger med tjenestepiken) til å legitimere erotikk ut fra «oprigtig Venskab». Så lenge begjæret bunner i det rene vennskap, er det greit, hevder Bombastus. Men vennskap handler jo sjelden om en filosofs forhold til sin tjenestepike? Spørsmålet er altså om ikke Augustins refleksjon får en fornyet aktualitet i en vennskapskontekst der kroppen unnskyldes sitt begjær i lys av vennskapets renhet. Fra naturrettens seriøse moralfilosofiske diskusjon, via epistelens klart ironiske unnskyldning, dukker Augustin-referansen opp med en ny betydning som Cosmoligoreus riktig nok ikke helt klarer å begripe.

Nå kan man si at dette i dramaets rammer er en forkledt tjenestepike som snakker om å gå til sengs med en annen tjenestepike, som venner og kjærester. Men for Cosmoligoreus er det en pragisk filosof og hoffråd som hevder som prinsipp at erotikk mellom venner er moralsk i orden så lenge intensjonen er redelig. Det er bare snakk om en kroppslig utøvelse av det rene vennskap, og dermed greit; om det skulle kalles en synd, er det bare kroppen som synder, sjelen er ren. Resonnementet tok utgangspunkt i en (fingert) filosofs forhold til kammerpiken, men den prinsipielle diskusjonen handler plutselig om sex mellom venner og er langt mer relevant for et sammekjønnsforhold enn for filosofens forhold til kammerpiken. Scenen er utspekulert: Cosmoligoreus, som har sin maskulinitet undergravd ellers i stykket og er mistenkelig i sitt blikk på sin tjener, presenteres uforvarende for en legitimering av homoerotikk forkledd som heteronormativitet presentert av en tjenestekvinne forkledd som europeisk filosof, henvisende til en viss «Hermaphroditianus». Kjønn og seksualitet flyter i alle retninger her. Cosmoligoreus begriper det ikke, og er ute av stand til å gjennomskue Pernilles forkledning, som alle andre straks avslører. For Cosmoligoreus er en selvbedrager; han vil ikke gjennomskue Pernille, han vil se Bombastus og drømme seg til den filosofiske homososialitet med Hermafroditus i det fjerne Prag.

Det erotiske motivet forsterkes ved at Pernille fortsetter med å henvise til kulturforholdene ellers i Europa. Den kjønnsmoralen man finner der, er ifølge Pernilles satiriske tale langt mer fremskreden enn i Danmark, og dessuten er moral, når det gjelder slike ting, foranderlig:

> Det kommer deraf, at man her i Landet endnu hænger ved den gamle Philosophie, som allereede er forkastet over det heele hellige Romerske Rige. Det er med Morale beskaffet, som med de fleeste andre Videnskabe, at de hvert hundrede Aar faae en nye Skikkelse. (IV, 4)

Holberg vender stadig tilbake til et hovedmoment i sin kjønnsdiskurs: at normene for kjønn varierer mellom ulike land og til ulike tider. Refleksjonene hans om kjønn, begjær og seksualitet er nært knyttet til en grunnleggende kulturrelativistisk holdning, som også preger hans naturrettslige perspektiv. Dette er i realiteten én og samme diskusjon. Til slutt fremfører Pernille et ønske om at ungdommen bør reise til mer kultiverte land for å lære av normene der. Leseren må her huske at det fortsatt handler om seksualitet mellom venner. Ifølge Pernille kan man lære om dette i polerte land:

> Det var at ønske, at man her lod aarligen nogle philosophiske Studentere reyse, for at forfremmes udi det rette Morale, som nu udi de meest polerede Lande florerer, og som alle honete Folk nu omstunder følge. (IV, 4)

I mer polerte land, som Italia eller England, er kjønnsnormene annerledes enn i Danmark. Allerede i *Skiemte-Digte* lot Holberg Hans Mikkelsen omtale Roma som et «polered sted» der sodomittisk «Uteerlighed» fant sted – utrolig nok (se kapittel 6 om «Democritus og Heraclitus»). Den forkledte Pernille hevder at man bør reise og lære av dette. Dette er et i høyeste grad skeivt resonnement, som en kvinne i mannsklær får fremføre for den måpende Cosmoligoreus – mannen som ikke kjenner seg selv.

Dette dristige argumentet for seksualitet og vennskap er innhyllet i flere lag av ironi, men Holberg får her artikulert en radikal refleksjon over erotisk variasjon innenfor skiftende kulturelle rammer. Han blir vel aldri mer eksplisitt i sin diskusjon av vennskap og erotikk enn i denne replikken, fremsatt av en

transkjønnet rollefigur – en kvinne i mannsklær, sannsynligvis med skjegg, en detalj som riktig nok ikke fremgår direkte av teksten.

Argumentet fra Bombastus, den forkledte Pernille, glir over i et spørsmål om rang; denne figurens frie moral henger sammen med hans status som «Hof-Rath». Rang står sentralt, og stykkets plot handler først og fremst om å lure Cosmoligoreus til å søke høyere rang og slik gjøre seg latterlig i øynene til den rike enken Leonora. Innenfor Holbergs kjønnstematikk handler denne rangsyken – en svakhet Holberg selv var underlagt da han kjøpte seg barontittel – også om lengselen etter en elitekultur hevet over det stadig mer dominerende borgerskapet. I denne opphøyde kulturen, fri fra borgerstandens krav til familie og forplantning, kunne Cosmoligoreus leve i et homososialt fellesskap av kappekledte filosofer. Bombastus antyder i et glimt muligheten til å ta farvel med det stadig mer dominerende heteronormative borgerskapet, som han av materielle årsaker desperat forsøker å tilpasse seg. I mange av Holbergs komedier knyttes klasseperspektivet til kjønnsperspektivet, ved at borgerskapets kjernefamilielogikk og kjønnsnormer tvinger typer som Cosmoligoreus (og Holberg selv) til isolasjon og eksil. Det er psykologisk konsekvent at Cosmoligoreus lar seg lokke av denne adelsfilosofen, som får en merkelig makt over ham.

Forholdet mellom Cosmoligoreus og Petronius har klare paralleller til forholdet mellom Jean de France og Pierre. Petronius' hengivenhet er stor; Herren har forvandlet ham fra dyr til menneske, sier han, og de har en fortrolighet som tenderer mot å sette klasseforskjellen til side. Det homososiale klasseperspektivet blir særlig tydelig i eksperimentet i akt III, scene 1, der Petronius skal gjøre alt for å rakke ned på Cosmoligoreus for å sette hans selvbeherskelse på prøve. Denne intense utvekslingen ender i en eksplosjon av affekt og berøring som på overflaten kun er voldelig, men som lett kan leses som en erotisk allegori:

> *Cosmoligoreus efter nogen Taushed.*
> O Sancte Pythagora! ora pro nobis. Dette gaaer for vit: nu kand jeg ikke tvinge mine Affecter længere. Thi … O tota Philosophorum cohors ora pro nobis. Staae Karl Cosmoligoree! jeg maa tvinge mine Affecter: jeg kand tvinge dem: de ere alt tvungne. Veni, vidi, vici. Bliv kun ved Petroni!
> *Petronius. Med hatten under armen.*

> Ach gunstige Herre! Jeg skiælver og bæver, naar jeg tænker derpaa. Men det er Herrens egen befaling.
> *Cosmoligoreus.*
> Perge, perge! Bliv ved, bliv ved!
> *Petronius med sin bittre Mine igien.*
> Du mener vel at din person er saa hellig at man ikke torde røre derved.
> *Cosmoligoreus.*
> Jeg holder eders velbaarenhed ikke capable til saadan Gierning.
> *Petronius.*
> Da holder jeg mg selv capable dertil.
> *(Han giver ham et dygtigt Ørefigen, hvorpaa Cosmoligoreus taber sin Philosophie, tager ham i Haaret, slaaer ham ned paa Gulvet, og træder paa ham. Petronius reyser sig op, og tager Flugten. Cosmoligoreus forfølger ham, og han skriger Himmel-høyt.)* (III, 1)

To menn bryter ut i en form for ukontrollert lekeslossing og forfølgelse. I denne minneverdige scenen får tilnærmelsene mellom herren og hans tjener en endelig utløsning, der oppdemmet spenning og begjær bryter gjennom en hardt prøvet stoisk selvkontroll. I kapittel 6 skal vi komme inn på at Holberg substituerer begjær med vrede når han snakker om Sokrates' affekter. Når Petronius senere tenker tilbake på denne fysiske konfrontasjonen, er det nærliggende å kalle det et skeivt øyeblikk – særlig med tanke på at det er en person med nettopp navnet «Petronius» som minner seg selv om at det som hendte, må holdes skjult:

> Men dette var ikke vrede, men raseri; hvilket jeg siden har forestilt ham med saadan Eftertryk, at han med Taarene i øynene har bedet mig om forlatelse, og formaaet mig til taushet, at jeg ikke skulde røbe ham: det har jeg lovet; jeg skal ogsaa tie dermed, saa vidt mig mueligt er. (III, 3)

Rørt av sin gråtende herres anger har tjeneren lovet å ikke avsløre at herren i et svakt øyeblikk ga etter for sine affekter og gikk til fysiske håndgripeligheter.

Komedien slutter ikke, som *Jean de France*, med utstøtelse og mulig tragedie. Tvert imot innser Cosmoligoreus at han ikke har kjent seg selv, og

han ønsker å normalisere seg. Samtidig er sluttscenen en forsonet og avklart dialog med Petronius, som får siste ord idet han viser til Ovids *Metamorfoser*. Komedien toner rolig ut i en antikk referanse til porøs identitet og til sist kjønnsskifte, der en pragisk doktor blir stuepike:

> *Petronius.*
> Hvis Ovidius nu stod op igien, vilde han finde rig materie til forvandlinger: han vilde udi en time finde to Philosophos forvandlede til mennesker, og en pragisk doctor til en Stue-Pige.

Ender komedien med den heteronormative foreningen av Leander og Leonora? Nei, den heteronormative siden av intrigen interesserer som vanlig overhodet ikke Holberg. Det hele avsluttes med en referanse til Ovids *Metamorfoser*, datidens nøkkeltekst for flytende kjønn og seksualitet. Det er Petronius og Cosmoligoreus som finner sammen i de siste scenene – som to mennesker, utenfor kjønn og utenfor rang. Her formulerer Holberg noe han har behandlet allerede i sine første komedier, ikke minst *Jean de France*. Denne siste scenen åpnet med et ekko av fortrolighetsscenene mellom Jean og Pierre:

> *Cosmoligoreus. Petronius.*
> *(De staae længe stiltiende, med nedslagne Hoveder.)*
> *Cosmoligoreus.*
> Petroni!
> *Petronius.*
> Herre!
> *Cosmoligoreus.*
> Jeg haver forløbet mig. Jeg beder dig om forladelse. (V. 8)

Så snakker de ut som likemenn og fortrolige. Det er ikke lenger den gale Jean, men en Cosmoligoreus med større selvinnsikt, en som nå kjenner seg selv, som vet hva han er og ber sin tjener om forlatelse. Cosmo og Per er venner som endelig forstår hverandre. Omgivelsene har forsvunnet, forkledningsintrigen har hjulpet hovedpersonen til selvinnsikt, ikke sendt ham vekk i vill galskap. Den feilslåtte og uverdige kampen for Leonora er lagt til side. Pernille får uttale seg konstruktivistisk om identitet: «Jeg meener, at enhver kand baade skabe og vanskabe sig selv.» (IV, 3). Har de skapt seg eller vanskapt seg? Herren

fortsetter med sin tro tjener, nærmere og i større forståelse enn før. Det er Jean og Pierre på nytt, 32 år etter at Holberg første gang skildret dette motivet, men nå har tilskueren eller leseren enda tydeligere enn i *Jean de France* blitt presentert for en rekke allusjoner til seksualitet og sodomi som understøtter hovedpersonens manglende heteroseksuelle begjær. Holberg turnerer kodene med større frihet, mer åpent, direkte formulert og samtidig pakket inn i komediens mange lag av forstillelse og forkledning; han har forbedret sin teknikk der den impotente heteroseksualiteten blir kodet i retning av homososialitet og den «sodomittiske» mulighet.

I sin helhet er *Philosophus udi egen Indbildning* først og fremst en humoristisk diskusjon av hva en filosof er. Samtidig fungerer stykket som en allegori over pietistene, noe som blir tydelig i Jeronimus' tale (III, 2). Lisbeth Nyborg (2015) fremhever disse to lesemåtene i sin innledning til *Holbergs skrifter*, men nevner ikke kjønn, begjær eller seksualitet. Slik føyer hennes innledning seg inn i rekken av omtaler som overser dette gjennomgående trekket i forfatterskapet – også her, hvor den gamle Holberg tillater seg å være sjokkerende eksplisitt. Innenfor rammen av Holbergs forfatterskap og de kodene han benytter for kjønn og seksualitet, fremstår denne komedien som en av nøkkeltekstene. Cosmoligoreus er riktignok bare i begrenset grad en holbergsk selvfremstilling, men han deler et par viktige karaktertrekk med sin forfatter: Han mislykkes i å styre sine affekter til tross for sin interesse for stoisismen, han er erotisk uinteressert i kvinnen, og han er opptatt av hva en filosof er. Han når dessuten frem til en viss grad av selvinnsikt – om enn ikke på det grunnleggende, kjønnslige felt. Hans tjener, Petronius, utgjør kulminasjonen av en lang rekke lakeier fra Jeans Pierre og diverse Henrik'er, men først med navnet «Petronius» kan man si at Holberg identifiserer den homoerotiske begjærsstrukturen som i varierende grad har preget herre-tjener-forholdet gjennom hele forfatterskapet, gjennom denne direkte allusjonen til mannen bak det beryktede homoerotiske verket *Satyricon*. Som vi skal se under, var dette en allusjon som ble stadig mer gjenkjennelig på Holbergs tid. I Frankrike på tidlig 1700-tall ble navnet til den unge tjeneren eller slaven Giton i *Satyricon* «a synonym for a handsome young homosexual» (Crompton 2003, s. 513). Holberg skaper en dristig tvetydighet ved å kalle sin tjener «Petronius»; den litterære allusjonen forsterkes ved stykkets forskjellige skeive øyeblikk, men samtidig kan den lett bortforklares som en latinisering av det danske navnet «Per».

Cross-dressing – særlig i *Barselstuen* (1724) og *Den forvandlede Brudgom* (1753)

Det er ikke bare gjennom tjenerskikkelsen at komedieforfatteren Holberg arbeider med flytende og tabubelagt kjønn og begjær. En annen innfallsvinkel til dette finner vi i klærne, kostymene og hvordan mannlige og kvinnelige skuespillere og karakterer i stykkene ifører seg klær ment for det motsatte kjønn – altså cross-dressing. Også dette grepet er gjennomgående, men blir særlig tydelig i den sene delen av forfatterskapet. Mens *Jean de France* er blant de første komediene Holberg skrev, er den korte og fyndige enakteren *Den forvandlede Brudgom* blant de siste – ifølge Suhm den aller siste – komedien til Holberg (jf. Holbergsskrifter). Komedien er en replikk til den rent maskuline *Huus Spøgelse,* og det er en tekst som vender tilbake til og setter kjønnsroller og seksualitet helt på spissen, nok en gang. Kjønningen er her selve premisset for forestillingen; det er en komedie som tilsynelatende skal spilles av bare kvinner – noe Holberg selv understreker. Her finner man imidlertid ikke bare en bukserolle, altså en kvinne utkledd som mann, men også en «kjolerolle», en mann utkledd som kvinne. Det er en komedie som iscenesetter transseksualitet og kjønnsforvandling – signalisert allerede i tittelen. Det handler nok en gang om metamorfose: Slik Ovid i historien om Ifis og Iante forutsatte at leseren skulle akseptere en forvandling fra jente til gutt (jf. kapittel 1), skal hovedpersonen Terentia akseptere en forvandling fra mann til kvinne – og publikum skal akseptere at hun aksepterer noe slikt.

Finn Hirshals hevder i innledningen til *Den forvandlede Brudgom* (Holbergsskrifter.no) at det var relativt sjelden med dramatikk der kvinner kledde seg ut som menn. Denne påpekningen kan være riktig i dansk kontekst, men det samme kan ikke sies om engelsk restaurasjonskomedie, hvor dette tvert imot var et svært utbredt grep. Det motsatte, menn utkledd som kvinner, var en helt vanlig og tradisjonell del av dramatikken på 1500-tallet og fremover, og man finner en rekke eksempler hos Holberg, både skrevet inn i teksten og som praksis i oppsetningene.

Allerede i Holbergs første komedie, *Den politiske Kandestøber* (1722), kunne man finne en kvinnefigur som ifølge sceneanvisningen skulle spilles av en mann (V, 2: «en Kielling»). Kommentatorer helt frem til vår tid har forklart dette grepet med begrensninger i bemanningen ved teateret, men Holberg har altså skrevet inn disse små rollene, som for øvrig er helt uvesentlige for

handlingen, men som henleder oppmerksomheten på kjønnsidentitet. Et mer interessant eksempel er Magdelone i *De Usynlige*,[95] som Holberg skrev i 1726 i forbindelse med Parisreisen. Denne komedien er fra samme tidsrom som *Metamorphosis* og *Første levnetsbrev*, altså slutten av 1720-tallet, da Holbergs sanselighet kom tydeligst til uttrykk. *De Usynlige* er et slående abstrakt og symbolsk dobbeltgjengerdrama som tematiserer fantasi og utsatt begjær. Handlingen kulminerer i et sjokkerende øyeblikk når det tilslørte begjærsobjektet avsløres og viser seg å være en heslig kvinne – i Holbergs oppsetning fra 1750 spilt av en mann! I dette tilfellet forutsetter sideteksten (III,4) at to menn kysset på scenen, den ene riktignok utkledd som en eldre kvinne, den andre som Harlequin. Holberg lot en kvinnekledd skuespiller, Christopher Hartmann Ørsted, beryktet for sine plumpe narrestreker, kysse sin motspiller Gert Londemann, forfølge ham rundt scenen tre ganger, for så å la dem falle ned sammen. Scenen vakte ikke begeistring (jf. Epistel 374). Både Rahbek og, i vår tid, Sørensen bemerker den moralske indignasjonen komedien ble møtt med, men ingen av dem fester seg ved dette åpenbart grenseoverskridende opptrinnet. Den homoerotiske sammenhengen har vært unevnelig, også for moralistene. Det er ikke vanskelig å forestille seg at det nettopp i et slikt øyeblikk skjedde det Jens Baggesen noen år senere satte ord på: «Hæslige til Ækkel modbydeligt» (Baggesens etter Rahbek 1812, s. 20). Du ser plutselig

95 Takk til Nicolay Pettersen, som i sin masteroppgave (2025) påviser mimetisk begjær i flere av Holbergs komedier, blant annet *De Usynlige*. Han har gjort meg oppmerksom på dette viktige eksempelet. Det er en tradisjon for at Magdelone, som en grov kvinneskikkelse i flere av Holbergs komedier, gjerne ble spilt av en mann (jf. Dunker ovenfor). Det går ikke direkte frem av teksten, men det er nærliggende å anta at Harlequins «Usynlige» er Magdelone, en skikkelse som det ser ut til ofte ble spilt av menn i ulike stykker. Opplysningen om at denne rollen på Holbergs tid ble spilt av en mann, finnes i innledningen til Ivan Z. Sørensen (Holbergsskrifter.no), som i sin innholdsrike utgreiing legger stor vekt på lyst og erotikk i stykket, men ikke stanser opp ved dette skeive elementet. Det var Rahbek (1815–17 III, s. 210) som i forbifarten nevnte at i besetningen på Holbergs tid var «Arlequin Londemann, hans Usynlige [ble spilt av] Ørsted». Rollen som Magdelone/den Usynlige nevnes ikke i artikkelen om Ørsted i *DBL*. Heller ikke Rahbek dveler ved det uforlignelige queermomentet som må ha oppstått når en kvinnekledt Ørsted ble avslørt og kysset Londemann begjærlig for så å forfølge ham rundt scenen. Man sluttet raskt med dette etter Holbergs død; allerede i oppsetningen i 1789 er Arlequins Usynlige blitt fremstilt av jomfru Fogh, en kvinne (Rahbek 1815–17 III, s. 211). Men deler av tradisjonen lever, i Den Nationale Scenes oppsetning av *Den Stundesløse* i 2025 ble også Magdelone spilt av en mann. Ørsted spilte for øvrig også en kvinnelig birolle i *Mascarade* (Normann 1919, s. 23).

det unevnelige. I senere oppsetninger har Harlequins usynlige, tildekkede begjærsobjekt vært spilt av en kvinne, og det sublime, queer-øyeblikket er dermed redusert til noe ytterst banalt – hun var styggere enn hva han hadde fantasert om.

Hvor mye skal man legge i at menn kler seg i kvinneklær på teaterscenen? Hvilken kulturell betydning ligger i det? Det blir ofte påpekt at mannlige skuespillere i kvinneroller var det normale i Shakespeare-tradisjonen. Samtidig ble denne praksisen allerede i samtiden møtt med skepsis fra religiøst moraliserende hold. J.W. Binns (1974) beskriver en hissig debatt om menn i kvinneroller i universitetsmiljøet i Oxford på 1590-tallet.[96] Her uttrykte den puritanske teologen John Rainolds bekymring for hva slags begjær som kunne vekkes ved synet av mannlige skuespillere i kvinneklær. Binns viser til flere eksempler på at denne debatten går langt tilbake og bunner i Femte Mosebok 22.5: «En kvinne skal ikke bære mannsklær, og en mann skal ikke kle seg i kvinneklær. For Herren din Gud har avsky for hver den som gjør dette». Binns gjengir en detaljert og lærd diskusjon mellom Rainolds og italieneren Gentili om hvorvidt dette forbudet også skulle gjelde scenen, en diskusjon som også tok opp hvorvidt kvinner overhodet kunne være skuespillere (Binns 1974, s. 111). Diskusjonen foregikk i brev som ble trykket på 1600-tallet, og Rainolds' argumentasjon mot mannlige skuespillere i kvinneklær viste til «Biblical and classical examples of sodomy, homosexuality, homosexuality coupled with sadistic flagellation, cross-dressing and male marriage» (s. 102).

Flere forskere har i kjølvannet av Binns påpekt at cross-dressing, selv om det var vanlig, slett ikke ble oppfattet som moralsk og seksuelt uproblematisk i europeisk og engelsk 1600-tallsteater. Den moralske kritikken av teatrene var tung, og i 1642 stengte puritanerne de engelske teatrene. Etter at disse igjen

96 Heise (1992) viser at denne diskusjonen også fantes på kontinentet. Cross-dressing fortsatte på scenen selv om man også hadde kvinnelige skuespillere tilgjengelig. Heises eksempel er Spania, der kvinner var tillatt på scenen fra 1580, men der det fremdeles var en opphetet debatt om cross-dressing gjennom 1600-tallet. Unge menn i kvinneklær på scenen var mer kontroversielt i Spania enn i England på 1500-tallet, og Heise knytter dette til at langt flere ble straffet for sodomi i Spania enn i England på denne tiden. Det vil være i tråd med Heises perspektiv at etter hvert som sodomi i økende grad ble omtalt som et samfunnsproblem i Nord-Europa fra rundt år 1700, får man en tilsvarende moralsk reaksjon på menn i kvinneklær på scenen. I kapittel 8 drøftes en debatt om cross-dressing i Holberg-tradisjonen i Danmark-Norge inn på 1800-tallet.

ble åpnet på 1660-tallet, ble det vanlig at kvinnelige skuespillere bekledte kvinneroller, selv om det var særlige utfordringer knyttet til fremstillingen av amoralske eller rå kvinnelige karakterer; slike roller kunne fremdeles menn måtte ta. I restaurasjonsdramaet ble det dessuten et vanlig grep at kvinnelige skuespillere hadde roller der handlingen krevde at de kledde seg ut som menn (breeches parts/bukseroller). Gjennom denne utviklingen ble kjønnsidentitet, forholdet mellom biologisk og kulturelt kjønn, og begjær på kryss og tvers av kjønn et særlig motiv som stadig dukket opp i forestillingene. Selv om det gjennom hele den tidligmoderne perioden var en utbredt interesse for cross-dressing som synes å reflektere et mer porøst syn på kjønnsidentitet, var det også en vedvarende og gjennomgående moralsk kritikk av dette. Da Holberg skrev og instruerte inn cross-dressing i sine komedier på 1700-tallet, hadde dette i over hundre år vært gjenstand for moraldebatt mellom europeiske teologer og teaterfolk.[97]

Cross-dressing, menn i kvinneroller, har vært en særskilt tradisjon i Holberg-oppsetninger som var høyst levende inn mot 1800-tallet. Et eksempel er Conradine Dunkers skildring av at amatørskuespillerne i teateret i Grændsehaven i Kristiania rundt 1799 spilte Holberg med menn i kvinneroller. Hun erindrer: «Jeg saae min forrige Skolemester Kinck som Magdelone i 'Maskeraden', og Christopher Weidemann som Nille i 'Jeppe paa Bjerget'» (Dunker 1871, s. 192f). Nille og Magdelone er på hver sin måte rå kvinneroller som nettopp kunne passe for menn, men de er også seksualiserte (Nille slår sin mann, men ligger med ridefogden). Dunker beskriver rollebesetningen i en rekke stykker, men denne cross-dressingen figurerer bare i Holberg-stykkene,

97 David Cressy (1996) er skeptisk til å trekke vidtrekkende konklusjoner om kjønnsidentitet, men innrømmer at «inner and outer signs of gender identity formed a topic of continuing concern, at least among playwrights and playgoers». (Cressy 1996, s. 458) Det metodiske hovedpoenget hos Cressy er imidlertid sammenhengen mellom 1600-tallsdramatikken og eksempler på kulturell praksis. Konklusjonen er nøktern historieskriving med motvilje mot kulturell fortolkning: «the evidence suggests that cross-dressing in practice was neither the subversive abomination nor the eroticized transgression that some scholars have claimed. Neither the records of ecclesiastical justice nor the London comedies reveal, in my reading, a sex-gender system in crisis» (s. 464). Dette er et alternativ til diskusjonen i for eksempel Wahrman (2004). Holbergs komedier er et argument mot Cressy og for sammenhengen mellom scenisk fremstilling av kjønnsoverskridelse, forfatterens kjønnsoverskridelse og en tidstypisk kamp med et «sex-gender system» i moralistisk tilstramming på midten av 1700-tallet.

uten at hun går nærmere inn på dette særegne trekket – hun har åpenbart satt pris på det. Selv opptrådte hun i gutteroller. Hvordan påvirker det opplevelsen dersom Nille spilles av en mann? Eller når Jeronimus' kåte og festglade kone Magdelone er en mann? På slutten av 1700-tallet har det høyere borgerskap fremdeles brukt Holberg til å leke seg med pikante kjønnsrolleoverskridelser. Dette var skuespillere fra det mest borgerlige av de to amatørgruppene som satte opp stykker i Christianias teaterbygning Gevæxthuset. Allerede i 1800 ble dette offisielt hus for Det dramatiske Selskab, det første teaterbygget i Oslo. Det ser ut til å ha vært sedvane, men ikke ukontroversielt, med disse mennene i kvinneklær i Holbergs stykker.

Barselstuen (1724) – en resepsjonshistorie

Den tidligmoderne teatrale cross-dressingen er en tradisjon Holberg griper tak i, og som preger hans dramatikk fra begynnelse til slutt. I Holbergresepsjonen fra sent 1700-tall og inn i begynnelsen av 1800-tallet kommer det frem at det var en særegen tradisjon for at mannlige skuespillere bekledte flere av kvinnerollene i Holbergs komedier, en tradisjon som gikk tilbake til Holbergs egne instruksjoner. Rundt 1800 var denne praksisen imidlertid i ferd med å bli utålelig. Dette kommer særlig tydelig frem i en diskusjon om *Barselstuen* (1724), der den kvinnelige hovedrollen, Barselqvinden, tradisjonelt ble spilt av en mann – i den originale rollelisten er «Monsr. Piloj»[98] satt opp i denne rollen. Ole Thomsen (s. 549 og note 7.65) påpeker at denne rollen vekslet mellom å bli spilt av kvinner og menn frem til 1827, men etter dette bare av kvinner. I.C. Normann antar for øvrig at kjønnsfordelingen i teatertruppen forutsatte at på Holbergs tid var mange av de kvinnelige birollene spilt av menn. (Normann 1919, s. 13) I oppsetninger på Holbergs

98 Frederik Daniel de Pilloy (1702–1755), den første «barselqvinde» og den første «Jeppe», var en sentral skuespiller ved teateret i Lille Grønnegade fra 1722 og senere, som Holberg, sentral i ledelsen av det nyopprettede teateret i København fra 1748 (jf. artikkel av Robert Neiiendam i *Dansk biografisk leksikon*). I *Dansk biografisk leksikon* knytter Neiiendam ham særlig til franskifiserte «fop-roller»: «de holbergske roller han kreerede: Leander bl.a. i Mascarade, Jean de France, baron Nilus i Jeppe paa Bjerget, en køn og beleven elskertype, en elegantier med fransk verve som han havde taget i arv fra sine fædre, og som dannede baggrunden for traditionen om, at han spillede sine roller med hidsig livfuldhed.» (DBL: «Frederik Daniel de Pilloy»)

tid var det også en scene i stykket der kvinnene kom i slagsmål på scenen, og «De kællingeforklædte Skuespillere kom det naturligvis slet ikke an paa et mer eller mindre blaat Øje, bare Publicum lo af Hjærtens Lyst» (s. 13). To slike slåsskampscener mellom kvinnekledte menn måtte Holberg skrive ut av senere versjoner. *Barselstuen* kunne på Holbergs tid altså være fylt av cross-dressing, hvilket ville gitt stykket et ganske annet preg enn i senere oppsetninger med konform kjønnsfordeling. Også for andre av kvinnerollene hos Holberg var det tradisjon tilbake til Holbergs tid at de ble spilt av menn; et annet eksempel er Harlequins Usynlige i *De Usynlige* (jf. nedenfor). Ifølge Rahbek var det «deels gammel Tradition, deels ældre Tiders mere indskrænkede qvindelige Personale» (Rahbek 1815, s. 19) som lå bak denne formen for teatral cross-dressing. Denne eldre tradisjonen kunne skyldes at de komiske kvinnerollene var så grove og lavkulturelle at ingen ærbar kvinne kunne fremstille en slik rolle. Men at det også handler om lek med kjønnsroller og provoserende transseksualitet, blir tydelig i hvordan 1800-tallets kritikk reagerer på denne tradisjonen for cross-dressing.

K.L. Rahbek var riktignok født i 1760, etter Holbergs død, men han hadde førstehåndskilder i skuespillere som hadde mottatt kommentarer direkte fra Holberg. Rahbek diskuterer bruken av mannlige aktører i kvinneroller i Holbergs stykker, og siterer en samtidig kritikk i *Søndagsbladet* av Jens Baggesen,[99] som avslører den vemmelsen den holbergske tradisjonen med menn i kvinneklær kunne vekke rundt år 1800:

> … at denne Udførelse af Fruentimmerroller ved forklædte Mandfolk aldeles fornedrer Lystspillet til grov Farce, gjør selv det Skjønne hæsligt, og det Hæslige til Ækkel modbydeligt, da en Fruentimmerrolle spilt af Mandfolk ikke bliver latterligere, men blot gemenere derved (Baggesens kritikk i *Søndagsbladet* etter Rahbek 1812, s. 20).

Dette er sterke ord: «det Hæslige til Ækkel modbydeligt». Det klinger som et ekko av Rainolds' kritikk fra 1590-tallet og demonstrerer hvor dyp vemmelse kjønnsoverskridelsen kunne vekke femti år etter Holbergs død. For enkelte

99 Rahbek nevner ikke Baggesens navn i den sammenhengen. Om Baggesens kritikk av *Barselstuen*, se også Normann 1919, s. 75.

var det blitt utålelig unaturlig å se menn i kvinneklær, selv om Holberg selv hadde ønsket dette grepet i sine komedier og for eksempel benyttet det i oppføringen av *De Usynlige* i 1750 (jf. ovenfor). Rahbeks og særlig Baggesens reaksjoner motbeviser påstanden om at cross-dressing på scenen ikke utfordret kjønnskonvensjoner (jf. Cressy 1996). I.C. Normann gjorde i 1919 et forsøk på å tolke det kjønnede begjærsspillet som kunne oppstå når samme skuespiller fremstilte både barselkvinnen og til sist løytnanten i *Barselstuen* – en rollekombinasjon som gikk tilbake til Pilloy og Holbergs tid:

> Og hvilken kildrende Nydelse beredte den smukke Musted ikke de unge Piger, naar han som Barselkonen havde bedaaret dem med sin charmerende Fistelstemme og saa spankede elegant og spænstig ind i Officerens stramtsiddende Uniform i sidste Akt og fjærnede sig med det gedulte Smil, der foraadte, at Corfitz' Enehane-i-Kurven-Tilværelse var i Fare? (Normann 1919, s. 25)

Riktignok setter Normann begjæret inn i en heteronormativ ramme, men det er ingen grunn til å tro at bare unge piker skulle føle kildrende nytelse ved det kjønnsoverskridende begjæret som oppsto i disse cross-dressingsgrepene på scenen. I fortsettelsen påpeker han at det var anstendighetshensyn som krevde en mannlig skuespiller rundt 1800, mens det på Holbergs tid var kjønnsfordelingen i personalet som lå til grunn. Men slike praktiske forhold utelukker ikke at cross-dressingen hadde en ganske spesiell effekt på publikum – en effekt Holberg elsket og etterstrebet, men som forsvant fra scenen på 1800-tallet. Er det ikke nettopp den kildrende nytelsen som er utgangspunktet for Normanns refleksjon, som hele tiden har vært den vesentlige grunnen til dette påfallende grepet?

Rahbek og Baggesen reagerte altså begge på grovheter hos Holberg generelt, og særlig på at en mann spilte hovedrollen i *Barselstuen*. Rahbek er indirekte i sin moralske reaksjon, men hos Baggesen kommer det relativt klart frem at denne vemmelsen har med kjønnssammenblandingen å gjøre; en mannlig skuespiller i en kvinnerolle er, med hans ord, å spille «paa Græsk». Denne kritikken formulerer Baggesen på en måte som er typisk for det sene 1700-tallet, i en dramatisk iscenesatt diskusjon mellom de tre gratier, som har sett oppføringen av *Barselstuen* i 1814:

Euphrosyne.
O! hvor ønskede jeg at see Barselstuen engang feiet og afstøvet – og Barselkonen, med et mindre Mandagtigt Udseende, i en mere fruentimmerlig Stilling! Stykket er dog egentlig et huusligt dansk Fruentimmerselskabsmaleri. Jeg begriber ikke, hvorfor det bliver spillet paa Græsk.
Aglaja.
Hvad vil du sige med dit Græsk! Det er Latin, de Lærde snakke deri.
Euphrosyne.
Det veed jeg nok; men det er ikke det, jeg mener. Søster Thalia har sagt mig, at Barselkonens Rolle bliver spillet af en Mand; og det finder jeg paa et Theater, hvor det kommer baade Frøkener og Fruer, meget uanstændigt.
Thalia.
Der gjør Euphrosyne mig opmærksom paa Noget, der hidtil aldrig er faldet mig ind.
Aglaja.
Mig ligesaa – og hun har upaatvivlelig Ret. Der er ingen Grund, hvorfor den fruentimmerligste Rolle, der kan tænkes, og ovenikjøbet den elskværdigste i hele Stykket, skal spilles af et Mandfolk.
Thalia.
Blev dette fuldkommen danske Lystspil endnu engang omarbeidet af Holbergs Aand for Theatret i vor nærværende Tidsalder, gad jeg selv gjerne spille denne Rolle – tusinde Gange heller, end den elskværdigste i noget nyt Drama. Kun maatte jeg frabede mig Besøg af Mandfolk i Fruentimmerklæder, og af Fruentimmere med Skjæg.
(Baggesen 1814 i Baggesen 1845–1857 XI, s. 337f)

Spørsmålet om hva som menes med dette «paa Græsk», får ingen egentlig forklaring hos Baggesen – selv om Aglaja får stille spørsmålet. Svaret er naturligvis det unevnelige igjen: «gresk kjærlighet» er «sokratisk kjærlighet» med sin assosiasjon til «sodomi». Det handler om de betydningsmuligheter som oppstår når en mann iført kvinneklær går inn i erotiske forviklinger med de andre mennene på scenen. Den antikke, greske seksualiteten dukker opp. Disse seksualiserte kjønnsoverskridelsene blir for mye for Baggesen; da får heller en

kvinnelig skuespiller orke å ta på seg en så sanselig rolle. At cross-dressingen er i tråd med Holbergs intensjon, betyr ikke lenger noe i denne nye tid:

> En Fruentimmerrolle, spillet af et Mandfolk, bliver ikke derved latterligere, men blot gemenere. … At Holberg selv her maaskee har givet Anviisning … beviser Intet for vor nærværende Tidsalder; og selv for hans egen kunde han her have taget Feil (Baggesen s. 342).

Dessuten har problemet for Baggesen nå også blitt utvidet; det handler ikke først og fremst om den kvinnelige skuespillers feminine ærbarhet, men om den mannlige skuespillers maskulinitet. En ordentlig mann kan ikke lenger la seg se i kvinneklær uten å få maskuliniteten ødelagt:

> Et Fruentimmer kan, som Konstnerinde, alt andet ubeskadiget, vise sig fordeelagtigen i en Ynglings [ung manns] Rolle; men en Mand kan og bør aldrig kunne glimre i et Fruentimmers, i det mindste ikke, hvis han nogensinde skal være brugelig til en Helts (Baggesen s. 342).

En mannlig skuespiller som viser seg å mestre en kvinnerolle, å «glimre» i en slik posisjon, kan aldri mer spille en helterolle. Han er avslørt, hans maskulinitet vil være undergravet. En slik kommentar fra Baggesen ville ikke minst ramme den første «Barselkvinne», skuespilleren Frederik Daniel de Pilloy, som også hadde vært den første Jean de France, og den tradisjonen som fulgte etter ham frem til den sodomi-mistenkte Schwartz på Baggesens tid (se kapittel 8).[100]

Både Rahbek og Baggesen vektlegger at *Barselstuen* i utgangspunktet er det københavnske borgerskap tatt på kornet: «Det indeholder i en simpel, men ægte theatralsk Indfatning et i den dramatiske Litteratur mageløst fuldstændig Maleri af den Tids borgerlige Sæder, og det egentlige indfødte Kjøbenhavn seer sig selv deri,» (Baggesen 1814, s. 339). For Baggesen er dette Holbergs

100 Teaterhistorikeren I.C. Normann (1919, s. 75f) refererer grundig diskusjonen om mannlige skuespillere i kvinneroller i Holberg-tradisjonen, uten å nevne den støtende kjønningen som er så tydelig i Baggesens kritikk av å spille «på gresk». For Normann er Holberg-tradisjonen med cross-dressing diktert av praktiske hensyn, stilt opp mot et moderne ønske om å se ekte kvinnelig følsomhet på scenen. Dette er utvilsomt en forenkling.

mesterstykke, fordi det tegner ikke bare København dengang, men «det egentlige Folk, som det er endnu», og «saalænge Danmark altsaa vedbliver at være dansk, … maa dette eiendommelige Mesterstykke … blive Fædrelandet … mere og mere helligt» (ib.). Nettopp derfor, fordi dette er det nye borgerskap grepet i dets tilblivelse, selve essensen i det moderne danske folk, blir denne transkjønningen utålelig for Baggesen. Flytende kjønn opptrer midt i det københavnske borgerskap. For oss moderne lesere demonstrerer Baggesen derimot hvorfor denne cross-dressing-tradisjonen fra Holbergs egen tid er avgjørende viktig for stykkets effekt. Det blir jo selve poenget. Holberg assosierte seg ikke med det nye borgerskapet, han søkte seg vekk fra det – og kom seg vekk fra det. Hans tvetydige forhold til det borgerlige danske publikum viser seg i at han plasserer en provokasjon i skildringen av dette københavnske borgerskap anno 1723: Akkurat i ektesengen, i den private kjernen i det nye borgerskapets indre liv, monterer Holberg en skeivhet. Den franskættede herr Pilloy, Jean de France selv, dukker opp som kone i ektesengen. Det er naturligvis avgjørende for tilskueropplevelsen at denne unge, pene damen, hun som nettopp har født, som ektemannen forguder, som skravler med andre borgerfruer, som offiseren flørter med, som blir innviklet i et sjalusidrama – at alt dette skjer med en mann i kvinnekjole. Dette innblikket i kjernen av det københavnske borgerskap, der selve sengen er dratt inn på scenen (i seg selv et for datiden dristig grep), i denne borgerlige familiekjernen oppstår en kjønnsforstyrrelse. Stykket *Barselstuen* endrer ved dette karakter, og man ser linjen tilbake til *Metamorfoser* og frem til *Den forvandlede Brudgom*.

Holbergbeundreren K.L. Rahbek tar forbehold overfor Baggesens sterke formuleringer, men er «af Hiertet» enig i at «nu, da vor Skueplads har et saa talrigt Fruentimmerpersonale, samtlige qvindlige comiske Caracterscener heri maatte udføres af deres eget Kjøn» (Rahbek 1812, s. 20). Han legger til at han forutsetter at disse kvinnelige skuespillerne kler seg og oppfører seg tekkelig, og kutter ut «alle indflikkede Eder, og andet deslige». Dessuten tar Rahbek forbehold når det gjelder selve rollen som barselkone; hun bør fremdeles kunne spilles av en mann. Ikke, som han sier, «af Ærbødighed af gammel Observants, om denne endog torde synes hjemlet af Holbergs egen Autoritet» (ib.), men fordi Rahbek mener at et 1800-tallspublikum og også en skuespillerinne vil betakke seg for å se en kvinne i denne rollen. En mann i kvinneklær var altså likevel, for Rahbek, fremdeles mindre støtende enn en fremmelig kvinne i nattøyet spilt av en virkelig kvinne i en seng på scenen.

Men Rahbeks posisjon er en overgangsholdning; Baggesens strenghet representerer fremtiden, og snart blir kvinnekledde menn noe langt mer utålelig enn kvinner i grove kvinneroller. Sementeringen av mannens maskulinitet blir nå viktigere enn den feminine sedeligheten. Av en note (Rahbek 1812, s. 34) går det for øvrig frem at man på denne tiden eksperimenterte med både kvinner og menn i denne rollen som sengeliggende kvinne.

Rahbek og Baggesen diskuterer etter Holbergs død, men Holberg hadde selv rukket å føle på hvordan endrede moralnormer blir utfordret av stykkene hans. Han følte den moralske reaksjonen, og han søkte – en begrenset – konfrontasjon med sitt pertentlige publikum. Kanskje er det derfor Holberg i sitt siste stykke *Den forvandlede Brudgom* protesterer mot en ny, sementert kjønnskultur ved at han både tematiserer kjønnsforvandling i overskriften og eksplisitt har nedfelt ukommentert cross-dressing i rollelisten.

Den forvandlede Brudgom (1753)

Den forvandlede Brudgom er lite kommentert i Holberg-resepsjonen, ettersom flere Holberg-forskere har betakket seg for hele stykket med dets obskøniteter og kjønnstematikk. Selv den forståelsesfulle Holberg-elskeren A.E. Boye uttrykker at

> det uheldigste af alt hvad Holberg har skrevet, eller rettere det eneste uheldige, er: «Den forvandlede Brudgom», et Lystspil i een Act, hvilket kun bærer faa Spor af den fordum saa store Comiker, men som ogsaa er den alderstegne Digters sidste poetiske Værk, skrevet ikke af en indre Drivt, men efter fremmed Opfordring (Boye 1832, s. VI).

Boyes motforestillinger var ikke de første. Allerede N.L. Rahbek ønsket i 1805 at Holberg ikke hadde skrevet *Den forvandlede Brudgom*:

> Skulde Undertegnede været fristet til at udlade noget Holbergs Lystspil, tilstaaer han, dette at være det allereneste, der kunde have bragt ham i denne Fristelse, da det hverken fra Æmnets, Caracterenes, Intriguens eller Dialogens Side har Noget, der berettiger det til at sættes ved Siden af sine øvrige Sødskende (Rahbek 1805, V s. 198)

Det er i omtalen av dette stykket at Rahbek også viser til en uttalelse av Schiller om Holberg, som har hatt en viss tyngde i tysk Holberg-resepsjon: «I hvilket Dynd drager Holberg os ikke ned» (ib.).[101] Denne bemerkningen fra Schiller hadde falt i det berømte essayet «Über naive und Sentimentrale Dichtung» (1795), i sammenheng med en diskusjon om den *virkelige* natur – som inneholder en rekke plattheter komediediktere lett slipper inn – og den *sanne* natur, som alltid er opphøyet og kunstens egentlige anliggende. Schiller plasserer her Holberg som et særlig lavpunkt i komedietradisjonen etter Aristofanes og Plautus. Lest i sin sammenheng er sitatet likevel ikke så fordømmende; Holberg kommer tross alt i ganske fint selskap av genier:

> Komediedikternes geni næres mest av det virkelige liv, og de er nettopp derfor mest utsatt for plattheter, hvilket vi også lærer av eksemplene til Aristofanes og Plautus og nesten alle de senere diktere som trer i deres fotspor. Hvor dypt lar ikke den opphøyde Shakespeare oss synke, med hvilke trivialiteter kveles vi ikke av Lope de Vega, Molière, Regnard, Goldoni, i hvilket slam trekker ikke Holberg oss ned? (Schiller 1838[1795], s. 250. Min overs.)[102]

Det var altså i forhold til sex- og kjønnsskiftekomedien *Den forvandlede Brudgom* at denne schillerske holbergkarakteristikken rant Rahbek i hu, selv om verken han eller Schiller satt ord på de uanstendighetene de fordømte. Det var noe seksuelt overskridende, noe skeivt, i Holbergs forfatterskap som den umiddelbare ettertiden fant utålelig, som den måtte ta avstand fra, uten å spesifisere eller artikulere hva det konkret handler om.

---

101 Holberg var et sentralt referansepunkt i tysk estetisk diskusjon frem til 1800-tallet. I en tysk Holberg-utgave med grundige innledninger fra 1888 diskuterer Paul Schleuter blant annet Tiecks, Schleges, Schiller og Goethes forhold til Holbergs komedier i kapitlet «Holberg und Deutschland».

102 «Der Komödiendichter, dessen Genie sich am meisten von dem wirklichen Leben nährt, ist eben daher auch am meisten der Plattheit ausgesetzt, wie auch das Beispiel des Aristophanes und Plautus und fast aller der spätern Dichter lehret, die in die Fußstapfen derselben getreten sind. Wie tief läßt uns nicht der erhabene Shakespeare zuweilen sinken, mit welchen Trivialitäten quälen uns nicht Lope de Vega, Molière, Regnard, Goldoni, in welchen Schlamm zieht uns nicht Holberg hinab?» (Schiller 1795)

På Holbergsskrifter.no finner man en instruktiv innføring til stykket skrevet av Finn Hirshals. Han slår fast at stykkets tema er «den aldrende kvinde, hvis seksualitet og livsappetit vågner ved mødet med mandlig ungdom» (Hirshals 2015). Dette er selvsagt også en del av tematikken, kanskje også den åpenbare tematikken i stykket sett som komedie. Hirshals skriver også at stykket har «en udelukkende kvindelig rolleliste», selv om han også opplyser om en oppføring i 1953 der «Asbjørn Andersen fyldte rollen ud som Kirsten Giftekniv, idet man fulgte originalens regiangivelse, der giver denne rolle til en 'forklæd Acteur'». Denne observasjonen bringes imidlertid ikke i kontakt med den øvrige omtalen av stykkets innhold og tendens. Tvert imot fremstiller Hirshals interessen for dette som en avsporing i forhold til hva stykket egentlig handler om: «Det er interessant at se, hvordan intrigens kønsskifte, fremfor stykkets hovedperson og tema, har påkaldt sig senere tiders opmærksomhed». (Hirshals 2015) Her er poenget tvert imot at kjønnsskiftet nettopp er poenget i stykket, en vellykket, siste kjønnsprovokasjon fra Holbergs side. For øvrig viser Hirshals til at det på begynnelsen av 1700-tallet fremdeles fantes en folkelig tradisjon for at spontane kjønnsskifter faktisk kunne forekomme i ungdommen. Han konkluderer med en viss rett med at «hvad senere udgivere har anset for usømmelige emner, har ikke været det for Holberg» (2015), og påpeker hvordan en rekke sentrale Holberg-fortolkere har holdt seg for nesen mens de kommenterer dette stykket.

Komediens hovedperson er Terentia, en velhavende kvinne i 50-årene som ønsker å gifte seg. Hennes motivasjon er tydelig: Hun er kåt og vil absolutt ha seg en ung brudgom, en «lekkerbisken», som hun selv uttrykker det. Døtrene hennes er sterkt imot dette og setter i gang en intrige. De får en kvinne til å kle seg ut som kaptein, altså en bukserolle eller «breeches part», flørte med Terentia og avtale bryllup. Før bryllupet kan finne sted, blir det avlyst med den begrunnelse at kapteinen plutselig skal ha skiftet kjønn; den unge kapteinen har rett og slett blitt en kvinne. Terentia mottar naturlig nok denne nyheten med sjokk, men blir samtidig kurert for sin utidige giftesyke.

Det er altså to motiver, begge knyttet til kjønn. Det ene er begjæret som fremdeles raser i en aldrende kropp, det andre er det vi i dag ville kalle transseksualitet, den ovidianske, flytende overgangen mellom det kvinnelige og det mannlige. Komedien viser også at et skifte av ytre fremtoning, av klær, er nok til at begjæret kan rette seg mot et individ av samme kjønn. Det er den ytre fremtreden som er avgjørende, ikke det iboende kjønn, kunne man si.

I komedier med kvinner i bukseroller, ser man ofte denne forkledte kvinnen i en begjærsrelasjon med en mann, altså et tilsynelatende homoerotisk forhold som får sin forløsning ved at forkledningen avsløres, slik at heteronormativiteten gjenoppstår mirakuløst. Underveis har publikum likevel sett to personer av samme kjønn flørte og begjære hverandre. I *Den forvandlede brudgom* ser man imidlertid ikke to mannlige fremtoninger flørte, men tvert imot en flørt som på overflaten er heteronormativ. Heteronormativiteten er imidlertid en illusjon, for publikum vet at både i stykkets virkelighet og i komediens grunnfortelling er det to kvinner som forhandler om sex. Bak det hele svever ideen om å transcendere sitt biologiske kjønn.

Dette motivet, kvinner som utga seg for å være menn, var ikke ukjent på tidlig 1700-tall også utenfor teatrene. I europeisk offentlighet fantes det en rekke kjente eksempler på kvinner som levde som menn, som kunne gjøre karriere som menn eller leve i ekteskap med andre kvinner. Dror Wahrman (2004) trekker frem flere slike skjebner og mener at det i en kort periode på første del av 1700-tallet var mer porøse kjønnskategorier og større toleranse for kjønnsoverskridende atferd. Eksempler finnes også fra dansk offentlighet. Oluf Nielsen forteller at man i København i 1728 opplevde den sensasjon at «en Skræddersvend, der havde været gift i flere Aar og før dette som Skibskok havde ligget paa Orlog og været med i Søslag, ble avsløret som en Kvinde» (Nielsen sitert etter Brix s. 403). Holbergforskningen har lenge sett denne skandalen som en mulig inspirasjonskilde for Holberg. Rahbek, som ser komedien som en plump uverdighet i Holbergs produksjon, nevner en kjønnsskiftehistorie fra Leibniz som mulig inspirasjon, og assosierer videre til «Captain og Ridder Mademoiselle d'Eon» (Rahbek 1817, s. 421), en berømt kvinnelig militær som Wahrman også trekker frem blant 1700-tallets transkjønnede berømtheter. Rahbek bemerker selv at denne 1700-tallsamasonens karriere lå etter Holbergs stykke i tid, så hun kan altså ikke være Holbergs kilde. Han reflekterer likevel ikke videre over at man her kan stå overfor et mer kulturelt akseptert fenomen.

Også andre i den eldre Holberg-resepsjonen finner ulike kuriøse eksempler som man mener kan ha inspirert Holberg, men Holberg-forskningen har ikke festet seg ved at denne typen kjønnsoverskridende motiver var mer akseptert på 1700-tallet enn i deres egen tid, 1800- og 1900-tallet, da slike ikke-binære personer fremstod som mer provoserende. Tilsynelatende var Rahbek ikke oppmerksom på at det forelå en lang rekke lignende skikkelser

og skjebner i Europa, og at europeisk teater for lengst hadde reflektert inn denne typen transseksualitet. Bak disse motivene lå Montaigne og hans essay om innbilningskraften, og bak ham igjen Ovid og myten om Iphis, og i det hele tatt en lang tradisjon for transseksuelle eksempler i liv og litteratur som – et stykke på vei – forklarer hvordan Holberg kunne la sin Terentia så lett akseptere dette tilfellet av umiddelbart kjønnsskifte.

Holberg bruker altså sin siste kreative skaperkraft til å fremstille flytende kjønnskategorier, et for ham eksistensielt motiv han har lekt med fra *Jean de France* og *Første levnetsbrev*, men som her settes på spissen – i komediens form. Holberg avslutter sitt forfatterskap med en komedie der intrigen forutsetter at en kvinne kler seg i mannsklær, og der en av hovedpersonene tilsynelatende skifter kjønn fra mann til kvinne, etter at skuespillerinnen først har skiftet fra kvinne til mann. Ikke nok med dette: Komedien forutsetter også at en mann kler seg i kvinneklær. Rollelisten instruerer at Kirsten Giftekniv, koblersken som arrangerer ekteskapet, skal spilles av en «Acteur», altså en mannlig skuespiller. Dette blir påfallende nok aldri eksplisitt tematisert i stykket; publikum sitter altså og ser på en kvinnerolle stilltiende spilt av en mann, mens en annen rolle skifter kjønnsidentitet frem og tilbake etter intrigens løp. For publikum vil det være et stadig poeng at den skikkelsen som representerer kjærlighet, kjønn og pardannelser, altså koblersken, selv er en hermafroditisk figur, samtidig både kvinne og mann. Den kjønnsoverskridende dimensjonen i rollebesetning og tematikk forsterkes ved at den kvinnelige hovedpersonen Terentia, som vi skal se, nærmer seg det «mandige».

Men vi begynner med begynnelsen: Det er Kirsten Giftekniv som får ideen om at de kan kle en kvinne ut som mann.

> *Kirsten Gifte-Kniv, som er en forklædt Acteur, Terentia.*
> *Kirsten.*
> Pernille fortalte mig paa Veyen en forbandet Historie. Jeg kommer til at hielpe paa disse stakkels Jomfruer. De har lovet mig en anseelig Recompence for min Umage. Jeg har allereede en intrigue udi mit Hoved, som maae i Verksættes. Pernille har en Søster, som har et smukt Ansigt, og som er vel skabt. Jeg har sagt hende, at samme Søster i en Hast maa forklædes som en Officier og Frier; Det øvrige skal Jeg have Omsorg for; Men der seer Jeg Fruen staaende at speyle sig: Hillemænd hvor fuld af Sminke og skiønnings Plaster

> er hun ikke: Jeg maa holde gode Miiner, og styrke hende udi hendes Forsæt, for desbedre at kunde udføre mit Anslag. Velkommen tilbage min kiere Frue. Hvorledes har hun befundet sig paa denne Reyse? (Scene 5)

Kirsten står Pernille nær og overtar Pernille-skikkelsens typiske funksjon som komediens intrigemaker. Samtidig er det Pernilles søster som kles ut til mann. Pernille er en karakter som gjennom hele forfatterskapet har utfordret kjønnsskillene fra den kvinnelige siden. Her speiler Holberg henne dobbelt i de to kjønnsoverskridende figurene søsteren og Kirsten. Helt til slutt i moralen insisterer så Pernille på at komedien er oppført med bare «actricer», noe som altså ikke er riktig.

> Et Skue-Spill fremstilled er
> Alleene med Actricer,
> Af det og meget andet meer
> Man klarligen beviser,
> At mange Ting udi et Land,
> Foruden Mands Personer,
> Udføres og forrettes kand
> Af Piger og Matroner. (Scene 12)

Dette er et svar til Henriks avslutningskommentar i *Huus-Spøgelse*, og stykkene var egnet til å settes opp i sammenheng. Ettersom det aldri blir adressert i stykket at Kirsten er en forkledt «acteur», etterlates både lesere og publikum i en usikkerhet med hensyn til kjønnsidentitet og rollespill ut over stykkets avslutning. Holberg kommenterer for øvrig selv feilaktig, som Pernille i stykket, at komedien er satt opp for bare «actricer». I omtalen av stykket, som det siste, i epistel 477, er han imidlertid mer tvetydig: «Det siette Stykke bestaaer udi een Act, kaldet den forvandlede Brudgom, som jeg var ombeden at giøre saaledes, at der udi skulde ingen Acteurs være.» (Holberg 1748–1754 V, s. 122).

Det finnes flere eksempler på at Holberg griper til cross-dressing på ulike nivåer i komediene, men i *Den forvandlede Brudgom* er dette selve hovedmomentet i teksten. Kjønnsoverskridelsen skjer fra begge sider, både innenfor og utenfor plottet, og midt i det hele står forestillingen om selve overskridelsen, det ovidianske kjønnsskiftet, som likevel er en teatral fantasi.

Plottet hviler på at Terentia faktisk tror på denne muligheten. Det oppfattes ikke som realistisk, men det tvinger likevel frem refleksjonen: Kan det være mulig? Hva er grensene for kjønnsidentitet og kroppslighet?

Det er neppe realistisk at en overklassekvinne på 1700 ville gått på denne limpinnen, men Terentia har noen trekk som gjør henne mer til abstrakt begjærsallegori enn realistisk portrett. Riktignok var aldrende menneskers kåtskap et velkjent komediemotiv, og Holberg hadde også tidligere latt en aldrende Jeronimus opptre som latterlig beiler, men Terentias kommentarer er ofte provoserende kjønnsoverskridende:

> Du leer deraf Pernille. Da jeg var sidst udi Staden, kom jeg i Sælskab med 3 unge Strutz-feerede Cavallierer; De samme have ved deres yndige Omgiengelse sadt mig udi saadan Bevægelse, at om det var tilladt, saa giftede jeg mig med dem alle tree. Dog stod den eene af dem mig allerbest an; thi jeg kand sige, at det var en Læcker-Bidsken; Han havde et Ansigt som en deylig Jomfrue. (Scene 1)

Terentias begjær er så sterkt at hun gjerne, som en ibsensk Peer Gynt, ville tatt seg av dem alle tre, men hennes blikk glir samtidig over i det maskulint objektiverende. Den siste kommentaren, at den unge mannen som var aller mest tiltrekkende i den aldrende kvinnens øyne, hadde ansikt «som en deylig Jomfrue», demonstrerer denne komediens konsekvente transseksualitet. Her blir Terentia særlig tent på det feminine i det mannlige begjærsobjektet. Terentia er altså ikke bare en aldrende kvinne med et sterkt begjær, men også med et kjønnsoverskridende begjær; hun begjærer slik en heterofil mann ville forutsettes å begjære en «deylig Jomfrue». Kavalerene og deres «yndige Omgiengelse» plasserer dem som feminine, og Terentia dermed som maskulin, i et absolutt skeivt øyeblikk.

Terentias egen transseksualitet kommer også i fokus når Kirsten Giftekniv, altså en kvinnerolle spilt av en mann, sier at en rynke får Terentias ansikt til å se «mandig og majestetisk» ut: «Tvertimod jeg andseer den heller som en Ziirat; thi den foraarsager, at Ansigtet seer mandigt og majestetisk ud» (I,5). Holberg påpeker hvordan kvinnen i 50-årene tillegger seg mannhaftige trekk; en form for kjønnsskifte er i ferd med å inntreffe i Terentia selv – i hvert fall et flytende kjønn. Som Brix påpeker, hadde Holberg selv en slik påfallende rynke i ansiktet, noe som tilfører stykket enda et betydningslag: Er vi vitne

til den gamle dikterens siste komiske selvfremstilling, hans dommedag over seg selv og sitt ukuelige, ukontrollerbare begjær?

Hans Brix' korte omtale av stykket tar utgangspunkt i at det var imponerende at det fremdeles var humør igjen i Holberg til en siste kraftanstrengelse: «Mærkeligt, at der i den mod Døden stundende, legemligt affældige Gamling med det glubske, tandløse Hoved endnu skulde flakke en Gnist av hans fordums Munterhed» (Brix 1942, s. 402). Brix har ikke særlig tålmodighet for intrigen, men antyder at den aldrende, begjærsdrevne fru Terentia har streker av et selvportrett:

> Fru Terentia finder sit Ydre fordelagtigt, kun at hun har en forbandet stor Fure i Panden. Pudsigt nok, Holberg selv havde en markeret Fure nedover til Næseroden. Den findes på Stikket fra 1731, og paa Stikket efter Roslins Maleri» (Brix s. 403).

Om man skulle ta denne observasjonen på alvor, stilles leseren i så fall overfor en tredje cross-dressing, i det forfatteren etablerer et siste alter ego, en siste selvfremstilling av den fremdeles erotiske, fremdeles begjærende olding i en siste maskeradedans av kjønn, sex og rollespill. Holberg legger inn et hint om dette i angjeldende scene. Denne rynken gjør nemlig ansiktet «mandig og majestetisk». Her skal man huske at koplersken «Kirsten» er en mannlig skuespiller i kvinneklær (uten at dette er ledd i handlingen), og at Terentias begjær skal rettes mot en kvinne kledd ut som mann. Kjønnet flyter mellom personene. Man kan se for seg at Holberg selv sitter i teateret og bivåner det hele, som sedvanlig kledd på grensen av det jålete, i fløyelsjakke og boblende, brodert halsklut, lang parykk og med sin gammelkonete kropp og med sin karakteristiske rynke i pannen. Mange i salen vil kjenne ham personlig, gjenkjenne hans kropp og ansikt fra Københavns gater. Noen vil fange opp forfatterens selvironi når den selvbeskuende Terentia utbryter:

> *Terentia*.
> Men meener hun, at den Rynke udi Panden kand Vanhelde mig?
> *Kirsten*.
> Tvertimod jeg andseer den heller som en Ziirat; thi den foraarsager, at Ansigtet seer mandigt og majestetisk ud.
> *Terentia*.
> Min Taillie [fransk for midje] meener jeg at kunne passere. (Scene 5)

Her følger et kanskje noe søkt tilleggsargument for den mulige selvfremstillingen i denne passasjen: Etter å ha kommentert rynken, ber Kirsten Terentia om å vise ikke bare sin andre, men også sin tredje side:

> *Kirsten.*
> Fruen behager at vende sig.
> *(hun vender sig om til høyre side)*
> *Kirsten.*
> Hillemænd, hvilken Taillie! hun behager at vende sig om til den anden side.
> *(hun vender sig om til den venstre side)*
> *Kirsten.*
> Det kalder jeg en complet Taille, man skulde tænke at Fruen var snøret, vend sig nu om til den 3die Side.
> *Terentia.*
> Jeg har jo ikke meer end to Sider.
> *Kirsten.*
> Det er sandt nok; men det var at ønske, at hun havde fleere: thi man kand ikke have for meget af det som smukt er.
> *Terentia.*
> Hør Madame! Jeg har merket at adskillige unge Cavaliers have Øyne paa mig. I fald jeg nu skulle falde paa de Tanker at giøre en af dem lykkelig, kunde vel derpaa være noget Ondt at sige?
> *Kirsten.*
> Aldeeles intet; Oh! Langt fra at raade hende derfra! Jeg raader hende langt hellere dertil.

Terentias tredje side er, vil jeg antyde, Holberg selv. Det er forfatteren. Den berømte Holberg, der han kanskje satt i salen og betraktet oppsetningen av sitt aller siste stykke, denne dristige farsen der han endelig satte kjønn og seksualitet på spissen. Eller – om det nå ikke skjedde slik – så har han i hvert fall skrevet et slikt mulig scenario inn i teksten: Vis din tredje side, Terentia, vis oss Holberg selv! Slik antyder Holberg på finurlig vis at det er hans ansikt, med sin feminine mykhet og sin maskuline fure, som skjuler seg bak de ulike maskene med deres skiftende kjønnsuttrykk. Er det ikke maskespillet i tredje

potens Holberg her viser oss? Brix har fornemmet dette, men han kan ikke annet enn å la det bli liggende som en vag antydning.

Det blir for omfattende å skulle legge frem en fullstendig lesning av den interessante, korte komedien *Den forvandlede Brudgom*, men jeg vil bruke den til å avslutte denne rekken av skeive øyeblikk i Holbergs komedier ved å peke på at han til slutt våger å slippe seg løs med en tekst som fullt og helt, på flere nivåer, handler om det porøse skillet mellom kjønnene og om begjæret som virker på tvers av dette skillet. Dette er ikke, slik man kan få inntrykk av i Holberg-resepsjonen, et tilfeldig feilskjær fra en gammel, forvirret mann. Det er tvert imot en tydelig beskjed, et signal fra en aldrende skribent som på tampen av karrieren og livet strekker seg så langt han kan for å demonstrere det som har vært et underliggende og kodet motiv gjennom store deler av forfatterskapet og livet. Fremdeles må han pakke det inn i kode og komedie, men motivet er ikke tilfeldig, og provokasjonen er tydelig – og effektiv.

Den forvandlede Brudgom hører til Holbergs alderdomskomedier, skrevet i forbindelse med gjenåpningen av teateret i København (1748, jf. ovenfor). Holberg skriver selv at han ved denne anledningen gjennomgikk en rekke engelske komedier, men fant at de var for omstendelige og for moralsk utfordrende. De egnet seg ikke for den danske scenen. Det han ikke sier, er at han i stedet satte sammen sin egen lille variant av restaurasjonskomediens erotiske kjønnsleker; *Den forvandlede Brudgom* speiler restaurasjonskomediens frivole omgang med begjær. Derfor vender vi nå tilbake til denne tradisjonen og først til den teksten vi med sikkerhet vet at Holberg kjente til: Farquhars *The recruiting Officer*. Tidligere har Holberg-resepsjonen nøyd seg med å kommentere at rekrutteringsmotivet som ligger i tittelen på dette engelske stykket, kan ha inspirert tilsvarende skildringer i *Peder Paars* og *Erasmus Montanus.* En viktigere parallell enn dette vervingsmotivet er likevel de skeive øyeblikk som Holbergs komedier har til felles med Farquhars komedie, og som preger denne moralsk utfordrende tradisjonen.

Crossdressing og kyssing i *The recruiting Officer*

Dror Wahrman trekker frem hvordan restaurasjonsdramaet i England lot kvinnelige skuespillere gestalte menn, eller omvendt, uten at det ble gjort oppmerksom på, og uten at det var en del av stykkets handling:

> … women were cast in male roles – and occasionally (though not under the same label) men in female roles – throughout a play; not as a requirement of the narrative, as was the case for some Shakespearean heroines we have met, but as a casting choice neither required by the plot nor explicitly revealed during the action. Such gender-crossings on stage were a famous selling point for eighteenth-century audiences. (Wahrman 2004, s. 48)

Wahrman viser til komedien *The constant couple*, som fremdeles ble spilt på 1770- og 1780-tallet. Her ble den mannlige rollen som «Harry Wildair» på 1770-tallet spilt av skuespillerinnen Peg Woffington. Dette var et tradisjonelt regigrep, for det står ikke i rollelisten (verken i versjon fra 1720 eller 1750) at Wildair skulle spilles av en skuespillerinne. Wahrman skriver at på 1770- og 1780-tallet var det seks ulike kvinnelige skuespillere i denne rollen. Dette var neppe den opprinnelige intensjonen, for i en utgave fra 1704 er det eksplisitt at han skal spilles av «Mr. Wilks». Wahrman siterer samtidig kritikk som viser at dette grepet, der en kvinne spiller Wildair, utfordret publikums kjønnssensibilitet, og at kvinner i mannsroller ga opphav til kjønnsrefleksjon: «it was a most nice point to decide between the gentlemen and the ladies, whether she was the finest woman, or the prettiest fellow» (Wahrman s. 49). Hovedpoenget hos Wahrman er at slik «skjult» cross-dressing fører til en diskusjon blant tilskuerne om forholdet mellom det biologiske kjønn (acteur eller actrice) og en kulturbestemt sosial rolle. Det er et rollespill der «sex» og «gender» settes opp mot hverandre på en særlig tilspisset måte. Det er et konvensjonelt grep i 1700-tallets dramaturgi for å sette forskjellen mellom kjønnene på spill og utforske i hvilken forstand denne er absolutt eller porøs.

Ved siden av den skjulte cross-dressingen (Koblersken) stiller Holberg den teatrale crossdresssingen til kapteinen. En kvinnelig skuespiller som gir seg ut for å være mann som en del av handlingen. Dette hadde Holberg sett mange eksempler på i samtiden, blant annet i en av de få engelske komediene han nevner, Farquharts *The recruiting Officer*. I denne komedien har en sentral karakter, Silvia, som i høy grad utfordrer kjønnsrollene, og som blant annet kler seg ut som mann og roter seg opp i erotiske komplikasjoner. For å forstå den kjønnsdiskursen som skapes rundt Silvia i Farquhars komedie, og hvordan denne spiller opp til Holberg, er det nødvendig å sitere stykket i noe detalj.

Silvia har en sterk fascinasjon for stykkets helt, den kyniske kvinnebedåreren Plume, som gjengjelder følelsene hennes, men er bundet til sin militære karriere. Han har kommet til byen for å rekruttere soldater til krigen mot Frankrike. En vesentlig del av intrigen er hvordan disse to sterke og uavhengige personlighetene finner sammen gjennom en rekke komplikasjoner. Allerede i første scene slår Plume fast at det er det kjønnsoverskridende som fascinerer ham hos Silvia: «I love Silvia, I admire her frank, generous Disposition; there's something in that Girl more than Woman, her Sex is but a foil to her» (I,1). Når vi møter Silvia, er hun i dialog med den mer tradisjonelt feminine Melinda. Det kommer frem at de har samme utdanning, men ulik fysikk; Silvia er robust og har maskuline kvaliteter:

> *Melinda*.
> Our Education, Cosin, was the same, but our Temperaments had nothing alike; you have the Constitution of a Horse –
> *Silvia*.
> So far as to be troubled with neither spleen, Cholick, nor Vapours, I need no Salt for my complexion; I can gallop all the Morning after the Hunting Horn, and all the Evening after a Fiddle: In short, I can do every thing with my Father but drink and shoot flying; and I'm sure I can do every thing my Mother cou'd, were I put to the Tryal. (I, 2, s. 11)

Melinda mener Silvia er gal, og Silvia svarer selvbevisst med et sitat fra et stykke av Dryden:

> *Melinda*.
> You're certainly mad, Cousin.
> *Silvia*.
> And there's a Pleasure sure, in being mad, Which none but the Mad-men know. (I, 2)

Litt senere utbryter hun: «I'm heartily tir'd of my Sex.» Hvorpå Melinda repliserer: «had'st thou been a Man, thou hadst been the greatest Rake in Christendom». «Rake» er betegnelsen på en maskulin kvinnebedårer, en gjennomgående karakter i restaurasjonskomedien og motsetningen til en Fop/

Coxcomb. Når Silvia senere dukker opp igjen i stykket, er det utkledd som mann under navnet Jack Wilfull. Wilfull vil la seg rekruttere av enten Plume eller hans rival, Brazen, en skrytende kaptein av von Tyboe-typen. Budkrigen mellom de to rekrutterende kapteinene tar en overraskende vending:

> *Sil.* … Look'e, Gentlemen, he that bids me fairest shall have me.
> *Braz*. Sir, I'll prefer you, I'll make you my Corporal this Minute.
> *Plume*. A Corporal! I'll make you my Companion, you shall eat with me.
> *Braz*. You shall drink with me.
> *Plume*. You shall lie with me, you young Rogue [Kisses her.
> *Braz*. You shall receive your Pay, and do no Duty.

Det er verdt å merke seg at det ikke finnes tegn i teksten til at Plume her gjenkjenner Silvia bak forkledningen som Jack, selv om tilskuerne og leseren selvsagt gjør det. Vi presenteres for kysset som et ledd i en ikke-moraliserende, komisk fremstilling av åpenbar homoerotikk i det militære, men selve scenen viser tross alt en mann som begjærer det publikum vet egentlig er en kvinne (om enn forkledd). Den homoerotiske dimensjonen blir sannsynligvis bare mulig nettopp fordi det er en utkledd kvinne, men den blir hengende i en uavklart flertydighet med hensyn til om et tabu her blir overskredet eller ikke. Senere vil også Plumes sersjant Kite kysse Jack med en henvisning til det homoerotiske militærlivet. Silvia, derimot, representerer de som ser med mistanke og avsmak på soldatenes kyssing:

> *Sil*. What! Men kiss one another!
> *Kite*. We Officers do, 'tis our way; we live together like Man and Wife, always either kissing or fighting

Senere går Silvia, fortsatt forkledd som Jack, inn i Plumes tjeneste, og han utbryter begeistret: «Your Friend –[kisses her.] 'Sdeath! There's something in this Fellow that charms me.» Diskusjonen går videre inn i «bedfellow»-motivet: «*Plume*. Will you lodge at my Quarters in the mean Time? You shall have part of my Bed. *Sil*. O fie, lye with a common Soldier! – wou'd not you rather lye with a common Woman?» Denne komedien er i det hele tatt en grundig innføring i de typiske situasjoner og motiver der homososialitet glir

over i homoerotikk innenfor komediens ramme. Så eksplisitte tekster kjente Holberg til fra europeiske scener.

Thomas A. King diskuterer hva som skjedde i overgangen i engelsk teater etter at kvinnelige skuespillere inntok kvinnerollene i løpet av 1660-tallet. Ifølge King kunne unge menn i kvinneroller være objekter for både kvinnelig og mannlig begjær, mens skuespillerinnene, også når de var kledd som menn, i bukser, kun var objekt for mannlig begjær. Men når kvinnene spilte kvinner utkledd som menn, kunne de, ifølge King, bidra til at muligheten for det homoerotiske begjæret også ble spilt ut på scenen.

> The comic action in which a male lover, failing to recognize his mistress beneath the boy's clothes, comes close to being seduced by the boy both summoned and displaced a desire that while still thinkable could then only be expressed through the bodies of women (King 2004, s. 95).

Det er altså ikke det at en kvinne spiller en mann, men at hun spiller en kvinne som spiller en mann, som muliggjør fremstillingen av forelskelse mellom menn. Det samme skjer i Hopkins' *Friendship Improv'd*, en fremstilling av begjær og forelskelse mellom to av samme kjønn, muliggjort av at det er en kvinnelig skuespiller som i fiksjonen er utkledd som mann. King påpeker: «Breeches roles revived and problematized aristocratic libertinism». I Holbergs *Den forvandlede brudgom* skrur Holberg det til ytterligere et knepp når Terentia tildeles maskuline trekk, og spillet på kjønnskategorier blir enda mer fasettert enn i de engelske komediene.

Hverken det overordnede plottet eller den sentrale tematikken i *The Recruiting Officer* dreier seg om den militære rekrutteringen, som forblir et bakgrunnsmotiv, men om den kjønnsoverskridende Silvias forvandling til mann og tilbake til kvinne, som underveis åpner for en rekke mer eller mindre eksplisitte fremvisninger av homoerotiske konstellasjoner. Denne utfordrende balansegangen mot overskridende begjær er helt i tråd med Petronius-innflytelsen Barbara Murray påpeker i tilknytning til restaurasjonskomediens generelle ikke-moraliserende tendens (se nedenfor). Til slutt kommer sammenhengene for en dag hos Farquhar, og Silvia og Plume kan få hverandre. Hos Holberg kan begjæret ikke innfris; Terentia forblir ensom.

The Recruiting Officier hadde premiere i London i april 1706, rundt de tider Holberg var der. Det er mulig at Holberg kjente til stykket allerede da, men uansett refererer han til det senere. Selvsagt er det vervingsmotivet som dukker opp i *Peder Paars* og *Erasmus Montanus* som fremstår som det opplagte fellesmotivet, men sentralmotivet i Farquhars komedie, med kvinnen utkledd som mann, vil ha tiltalt Holberg minst like mye som sidemotivet med rekruttering. Når Holberg vender tilbake til lignende motiver og sceniske teknikker i *Den forvandlede Brudgom*, er det som en tematisering av begjær i en forvirrende verden av glidende kjønn og transseksualitet, der menn og kvinner, spill og virkelighet, skifter frem og tilbake i flere vendinger.

Wessels resepsjon av Holbergs cross-dressing

Som et appendiks til resepsjonen av Holbergs bruk av cross-dressing og tematisering av transkjønnethet i *Den forvandlede Brudgom*, kan man peke på J.H. Wessels (1742–1785) satiriske komedie *Anno 7603* fra 1781. Denne komedien åpner med klare referanser til Holbergs syn på kjønn som kulturelt bestemt, et perspektiv hovedpersonene Julie og Leander har tatt til seg. Leander ønsker seg Julie mer maskulin, «en martialsk Person», og Julie vil ha Leander til «een forfiinet Kiæledegge». Feen sender dem da fremover i tid, til år 7603, der kjønnskodene er omvendt. Her er kvinnene soldater som trakasserer de myke mennene, og mennene møter vi som feminine poeter og rådsherrer. I tillegg til kjæresteparets kjønnsideologi dukker navnet «Melampe» opp som en direkte Holberg-allusjon (Holbergs komedie *Melampe* fra 1725 er ikke kommentert her, «Melampe» er et hundenavn). Komedien er naturligvis en satire over Holbergs kjønnsideologi, og sikkert også over den kommende romantiske periodens følsomme poetiske mannstype, personifisert av Ewald i Danmark, som Wessel og hele Norske Selskap sto i opposisjon til.

Samtidig forutsetter *Anno 7603* at nesten alle skuespillerne bærer kostymer som er motsatt kjønnet; en oppføring vil på scenen ta seg ut som en massiv demonstrasjon av cross-dressing, med kvinnelige skuespillere i uniform som kysser uhemmet på svake menn og krever erotikk i ganske klare vendinger. Selv som Holberg-parodi ville dette uttrykket ha subversiv effekt. Det er derfor kanskje ikke til å undre seg over at *Anno 7603* ble utelukket i den første utgaven av Wessels *Samlede Skrifter*, der Jens Baggesen var en av redaktørene. Redaktørene skriver i fortalen at de har tatt med bare det de er sikre på at

er Wessels arbeid, men utelatt «det, som han selv i Live forbød at bære hans Navn, saasom et i Fior udkommet, ham tillagt Skuespil, under Navn Aar 7603». («Fortale» i Monrad m.fl. (red.) 1787) Stykkets forfatter var imidlertid ikke mer skjult enn at utgivelsen oppgir forfatteren «Johann Wessel», og i neste utgave av Wessels verker er det tatt med. Boye, som tar med skuespillet i sin utgave av *Wessels Samtlige Digte* fra 1832, skriver at det ikke er tvil i samtidens kilder om Wessels forfatterskap, men at Boye selv vil holde det «for et Ungdomsarbeide». Boye har en interessant drøfting av diskusjonen rundt stykket, der alle er mer eller mindre kritiske, men ikke i tvil om at det er Wessels. Boye skriver feilaktig at det først kom ut anonymt i 1785. På Nasjonalbiblioteket ligger det en utgave fra 1781 med forfatternavn «Hermann Wessel». Denne utgaven er et «Skuespil i sex Acter», mens Boye viser til en utgave fra 1785 som «Et Skuespil i syv Acter». Wessel (1742–1785) publiserte komedien som 39-åring, men bearbeidet det før sin død. Uansett må *Anno 7603* ses som et interessant eksempel på litterær Holberg-resepsjon, der Holbergs kjønnsideologi nok latterliggjøres, men der samtidig det kjønnsutfordrende grepet med scenisk cross-dressing løftes til et nytt nivå som fremdeles er provoserende. Wessel hadde imidlertid verken Holbergs kvalitet eller kulturelle tyngde, det ser ikke ut til at Wessels komedie har vært satt opp på1700-tallet.

Dramatiske obskøniteter og Petronius' *Satyricon*

Holberg elsket å flette inn grovheter, begjær og seksualitet i sine tekster, om enn mer eller mindre tildekket. For hvordan omgås obskøniteter i høylitterære tekster? Dette var ikke en ukjent problemstilling for Holberg eller hans samtid, og det ble selvsagt diskutert. Pierre Bayle (1647–1706), som Holberg leste med stor interesse, ble blant annet anklaget for obskøniteter i sin berømte *Dictionnaire*. I en senere utgave fra 1702 forsvarte Bayle seg mot denne anklagen med en relativt moraliserende refleksjon over hvilke former for tekstlige obskøniteter som kan tenkes å forekomme (jf. Bayle «Fourth Clarification: On Obscenities»). Her tok han avstand fra flere former for obskønitet, og kom naturligvis straks inn på forholdet til de antikke forbildene – de obskøne klassikerne. Muligens var dette en ironisk strategi – med Bayle vet man aldri

helt. I hvert fall Bayle plasserte Ovid «to the first category of obscene authors» (Bayle 2000 [1702], s. 322), og han fordømte tilsynelatende «the lewdness of Catullus and that of his imitators». Bayle tok også opp epigram-sjangeren, der grovheter er et sjangertrekk. Han hevdet at argumentene for å ha obskøniteter i epigrammer er svakere enn argumentene mot, og når det gjelder dramatikk, la han til: «as for the obscenities of the theatre I am strongly of the opinion that magistrates should treat them severely» (s. 324).

Disse formene for obskønitet som Bayle trakk frem, kanskje med et ironisk smil, kan man nok si at Holberg gjorde seg skyldig i: Han gjendiktet Ovid, hadde grovheter i epigrammene, og han ble i det hele tatt regnet blant de groveste innenfor seriøst tysk teater i samtiden. Et hovedeksempel på obskønitet hos Bayle var imidlertid at en mann ved navn Theodore de Juges i 1629 hadde publisert en utgave av Petronius – uten at det skapte skandale. Selveste Petronius og hans *Satyricon* var altså akseptert blant de lærde! Bayle foregir å være moralsk sjokkert. *Satyricon* er preget av eksplisitt homoerotikk. Men den utgaven han besværer seg over, var på originalspråket latin – så hvilken overskridelse ville det ikke være, kunne man spørre, dersom Petronius ble introdusert for et bredere publikum som referanse i morsmålskulturene? Holbergs samtid opplevde de første forsøkene på nettopp dette, og Holbergs stemme tok del i denne utviklingen.

Få år før Holberg ankom England, hadde en forfatter ved navn William Burnaby (1673–1706) publisert den første engelskspråklige versjonen av Petronius' notoriske *Satyricon*. Burnaby var også dramatiker. Barbara Murray trekker frem hvordan Burnaby i dramaet *Love Betraye'd* (1703) tydeliggjorde følelseskonflikter med bakgrunn i kjønnsforvirring. Burnaby skrev flere komedier rundt år 1700. På 1690-tallet hadde han tilhørt det samme Magdalen College i Oxford som Holberg skulle ha tilknytning til fra 1706, men Burnaby døde det året Holberg ankom England. I likhet med Holberg levde han sitt liv som ugift. Burnaby lot riktignok de saftigste passasjene hos Petronius forbli på latin i sin oversettelse, men utgivelsen hadde innflytelse på engelsk dramatikk i samtiden, særlig restaurasjonskomedien. Murray siterer en kilde (redaktøren F.E. Budd) på at: «the Satyricon has an 'undiluted Restoration flavour … in translating it, Burnaby was giving the society of his time a description of itself'» (Murray 2013, s. 177). En beskrivelse av seg selv – det er en ganske sterk påstand med tanke på både erotikken og fråtseriet som skildres i *Satyricon*. Murray poengterer imidlertid også at denne frilynte seksualite-

ten, som Petronius-interessen rundt år 1700 var uttrykk for, var under sterk kritikk i samtiden: «Burnaby – with the translation, as with his slightly later plays – was not addressing them to a precisely Restoration audience; much had changed by the last decade of the seventeenth century» (s. 178). Det var en tid for moralsk polarisering, og 1700-tallet skulle bli mer moralistisk enn 1600-tallet på dette spesifikke feltet. Burnaby utga sine stykker i en periode da det pågikk en hard debatt om dramatikkens moral eller amoral, og Murray hevder at han anvendte skjulte strategier for å skildre følelsesmessige realiteter bak kjønnsforvirringen i skuespillene sine – kjønnsforvirring som blant annet oppstod gjennom cross-dressing og erotisk forvirring. I bakgrunnen lå Petronius-oversettelsen som en dyp dissonans fra antikken.

Burnaby var del av en trend. Ifølge Murray blusset det opp en økt interesse for erotiske komedier: «in the final few years of the century [1600-tallet], the playhouses were putting on what Derek Hughes has described as 'a mini-resurgence of sex-comedy' following Cibber's *Love's Last Shift* of January 1696» (s. 179). En mer kjent representant for denne bølgen var dramatikeren William Congreve (1670–1729), som Holberg kjente til og leste, i hvert fall rundt 1750. Det er også kjent at Congreve eide Burnabys Satyricon-utgave (McKenzie 2011 II, s. 589). Karakteren «Lady Wishfort» i Congreves berømte komedie *The way of the world* er et mulig – og sannsynlig – forbilde for Terentia i Holbergs *Den forvandlede Brudgom*. Samtidig møtte den uanstendige komedien hard kritikk, blant annet fra teologen Jeremy Collier. Dramatikken, særlig komedien, spilte en vesentlig rolle i en opphetet forhandling om kjønnsroller og seksualitet, og de engelske dramatikerne utviklet sine strategier og koder for å fremstille motsetningene og tabuene i dette stoffet. Dette gjaldt også Holberg.

Den kjønnsoverskridende sexkomedien var altså for lengst på vikende front også i England da Holberg ga den et siste forsøk med *Den forvandlede Brudgom*. Som vanlig gikk Holberg mot strømmen, kontrær i sin grunnholdning. Dette gjelder i hvert fall hvis vi tolker *Den forvandlede Brudgom* som Holbergs groveste stykke og ser det i lys av utviklingen i engelsk teater. «By the mid-eighteenth century, … the stage was trying to conciliate moralists and achieve an honorable status by disavowing its earlier bohemianism and sexual polymorphism. Those who clung to the older, looser ways tended to become marginal». (Senelick 1990, s. 43). Slik marginalisering truet også Holberg, men hans nasjonalkulturelle tyngde har vært for stor til at han kunne forvises fra kanon, dog har han til en viss grad kunnet omfortolkes og ufarliggjøres.

Moralsk sensur var på fremmarsj overalt rundt den aldrende Holberg. Hans livslange strev med å balansere overskridelse med konvensjon, hans forsøk på å utvide samfunnets moralske rom, var fånyttes, i alle fall på kort sikt. Tendensen var overalt motsatt. Den berømte kritikeren Samuel Johnson var blant dem som var kritiske til Congreve og det (a)moralske budskapet i engelsk restaurasjonsdrama. Johnson oppsummerte Congreve og restaurasjonskomedien som amoralsk «pleasure in alliance with vice» som førte til en undergraving av «those obligations by which life ought to be regulated». Congreves estetiske prosjekt kunne ikke opprettholdes i lys av 1700-tallets krav til moralsk oppbyggelighet:

> The cause of Congreve was not tenable: whatever glosses he might use for the defence or palliation of single passages, the general tenour and tendency of his plays must always be condemned. It is acknowledged, with universal conviction, that the perusal of his works will make no man better; and that their ultimate effect is to represent pleasure in alliance with vice, and to relax those obligations by which life ought to be regulated. The stage found other advocates, and the dispute was protracted through ten years; but at last Comedy grew more modest, and Collier lived to see the reward of his labour in the reformation of the theatre. (Johnson 1779–1781, 743f)

Også i engelsk estetikk vant moralismen frem i løpet av hundreåret. Jeremy Collier (1650–1726), som Johnson her viser til, var den mest kjente kritikeren av engelsk restaurasjonskomedie. Det var et overordnet poeng hos Collier at den engelske komedien på hans tid var verre enn alle andre, både samtidige europeiske og antikke. Collier så Shakespeare som et ganske smakløst forbilde, Ben Johnson som noe bedre i moralsk henseende, men dramatikken fra sent 1600-tall generelt som i fullt moralsk forfall.

Colliers rasende moralske angrep på «restoration comedy», *Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage*, ble publisert i 1698, åtte år før Holberg ankom England. Debatten om moral på scenen gikk altså høyt og vil ha fanget hans interesse. Colliers tekst var et tidlig eksempel på den moralistiske indignasjonen som etter hvert kuet denne frilynte teatertradisjonen. Den halvt danske Colley Cibber var en av skyteskivene og blant

dem som tok til motmæle. Colliers innvendinger var mange og konkrete. Når det gjelder amoralsk framvisning av kvinner, mener han at «the Stage is faulty to a Scandalous degree of Nauseousness and Aggravation» (Collier 1698, s. 8). Collier reagerte sterkt på scenisk fremstilling av rå kvinner, noe Holberg definitivt har mange eksempler på – selv om disse ofte vil ha blitt fremstilt av mannlige skuespillere. Collier var klar på at «The present English Stage is superlatively Scandalous» (s. 54) og verre enn noen sammenliknbar europeisk tradisjon – han er for eksempel langt mer positiv til Molière enn til sine samtidige i England. Dypt skeptisk var Collier også til den antikke påvirkningen på engelsk komedie. Aristofanes er, ifølge ham, en umoralsk ateist, og vi kan merke oss at han understreker at i engelske gjendiktninger av klassiske tekster blir amoralen rent ut sagt utålelig: «The Christian Translation is more nauseous than the Pagan Original: Such Stuff I believe was never seen, and suffer'd before» (s. 54). I en kristen morsmålskontekst blir antikkens tekster moralsk utålelige. Den kulturelle affekten av antikkens moralnormer oversatt til morsmål i en kristen-protestantisk kultur er både et motiv og et hovedgrep i Holbergs diktning. Den moralske diskusjonen rundt engelsk dramatikk viser spenninger som Holberg visste å utnytte med sitt spill på antikk seksualitet; hva skjedde med de antikke grovheter når de ble gjengitt, eller i hvert fall antydet, på dansk for et bredt, borgerlig publikum? Mye av det Collier hadde kritisert av amoral i restaurasjonsdramaet, var til stede hos Holberg – også fremdeles i hans siste stykker.

Riktig nok er Holberg forsiktig med enkelte av de elementene som provoserte Collier i engelsk samtidsdrama, som å sette prester og høyere adel på scenen som latterlige figurer. Her var Holberg allerede dristig nok med svindlersjarmøren Per Degn i *Erasmus Montanus.* På den annen side advarte Collier generelt mot iscenesettelsen av moralsk skeptisisme, en holdning som må sies å gjennomsyre de holbergske komediene med deres demonstrative liksom-moraler («mock moral») og de ulike amoralske universene han tegner i enkelte tekster, som *Den 11. Junii* og *Julestue*, samt i hans gjenbruk av antikkens humor, også dens overskridende seksualitet. Når det gjaldt fremstillingen av kvinner, var Holberg særlig på kollisjonskurs med den engelske moralisten, både i fremstillingen av kvinner som Terentia, Pernille og Marthe. Collier ville aldri kunnet gi Holberg det samme moralske godkjenningsstempelet som han tildelte Molière; snarere ville Collier uten tvil sett et forsinket uttrykk for de fleste av restaurasjonsdramaets feil hos den danske dramatikeren.

Men hva med homoerotikken? Collier var forsiktig med å konkretisere hva som var problemet med seksualiteten i disse stykkene; det unevnelige forble stort sett unevnt hos ham. Thomas A. King ser dette fraværet av eksplisitt fordømmelse som et uttrykk for at Collier, helt på tampen av 1600-tallet, så pederasti og sex mellom menn som såpass lite oppsiktsvekkende at det ikke fortjente særlig omtale, selv om han trekker det inn som del av den generelle usømmeligheten i disse stykkene. (King 2004, s. 101) En annen mulighet er at han rett og slett ikke vil nevne dette unevnelige. Collier er uansett et godt eksempel på at den moralske kritikken knyttet teaterets amoralske underholdning til det dyriske i mennesket, at mennesker ble til «aper». Nettopp denne metaforiske koplingen mellom det moralsk mistilpassede mennesket og det dyriske gir gjenklang mange steder i Holbergs tekster. Colliers moralske indignasjon var sjangertypisk og normdannende i engelsk kontekst for kritikken av restaurasjonskomedien; hans formulering om hvordan underholdningen degraderer mennesket til det dyriske, er representativ for hva Holberg sto overfor på første halvdel av 1700-tallet:

> But the danger of such an Entertainment is but part of the Objection: 'Tis all Scandal and Meanness into the Bargain: It does in effect degrade Humane Nature, sinks Reason into Appetite, and breaks down the Distinctions between Man and Beast. Goats and Monkeys if they could speak, would express their Brutality in such Language as This («The Immodesty» i Collier 1698, s. 6)

Det som ikke holder seg innenfor moralnormene, er dyrisk; mennesket blir en ape. Apen som en moralsk og seksuelt ladet nedsettende metafor klinger i bakgrunnen også de gangene Holberg bruker apebildet i sine skrifter – aller mest i skildringen av martinianerne i *Niels Klim* (se kapittel 7). Det klinger også med når Holbergs venn Scheibe i sin biografi reflekterer over det dyriske i Holberg selv (jf. kapittel 5). Karakteristikker av det dyriske er henvisninger til det tabuiserte i det menneskelige begjær bakenfor og bortenfor fornuftens styring.

En motvekt til Colliers moralske kritikk var altså kjønnsskildringene og seksualiteten i den antikke tradisjonen, formulert på sitt mest provoserende i Petronius' *Satyricon*, det skandaløse skriftet som figurerte i oversatt form i engelske dramatikkmiljøer rundt år 1700. Vi vet at Holberg leste Petronius grundig og med stor begeistring på midten av 1720-tallet, men han kan meget

vel ha blitt kjent med den sjokkerende Petronius allerede under sitt opphold i England, nesten tyve år før, og der kan han også ha sett hvordan innflytelsen fra dette verket inspirerte homoerotiske antydninger i engelsk komedie.

Den danske klassisisten og Holberg-forskeren Aage Kragelund (1894–1985) er den som filologisk har redegjort for Petronius-innflytelsen på Holberg, og han åpner også for en tidligere Petronius-påvirkning gjennom å peke på noen få, riktig nok ganske løse, Petronius-elementer i Holbergs tidligste tekster, blant annet i *Peder Paars*. Danskspråklige spor er usikre, og Kragelunds metode hviler i hovedsak på direkte gjenbruk av latinske fraser og vendinger i Holbergs latinske tekster (*Levnetsbrev* I–III og *Niels Klim*). Nedenfor, i omtalen av *Første levnetsbrev*, skal vi komme inn på hvordan Holberg brakte Petronius inn i sine skrifter. Denne metoden med latinske allusjoner myntet på den lærde leser fungerer jo ikke for de danskspråklige komediene og satirene, og særlig ikke om man på forhånd har bestemt seg for at Holberg ikke kan ha hatt noen interesse for det «obskøne» hos Petronius, en posisjon Kragelund selv (og Jansen) inntok, men som i nyere tid med rette er korrigert av Ole Thomsen (2024).

Det kan neppe være tvil om at Holberg systematisk utnyttet det seksualiserte potensialet som lå i den antikke kulturen. Flere steder iscenesatte han også hvordan en danskspråklig offentlighet med sjokk møtte denne siden av den opphøyde antikken. Oversettelse av en annen kultur kan by på uventede moralske utfordringer. Demokratisering av høykultur medfører paradoksalt nok også sterkere sensurering. I epistel 425 tar Holberg selv opp at man kan tillate seg mer grovheter på latin enn på dansk. Foranledningen er enkelte passasjer i hans epigrammer, en sjanger som tradisjonelt har groviser blant sine definerende trekk:

> Nogle, som have lignet mine Epigrammata med Martialis, laste dette, at jeg ogsaa haver fult ham udi visse fri og ublue Talemaader. Men de Epigrammata, som i den Henseende kand censureres, ere ikkun gandske faa: De samme ere ogsaa aldeeles ikke af den Natur som den Romerske Poëts. Man regner ellers saadant ikke saa nøje med Poëter, der skrive udi et dødt Sprog, som visse lærde Mænd alleene kand læse. (Holberg 1748–1754 IV, s. 438)

Latin er et språk som bare kan leses av «visse, lærde Mænd». Derfor er man også friere til å uttrykke seg der. På latin, blant lærde menn, er moralsk sen-

sur ikke nødvendig; det er kvinner og ungdom som må beskyttes. Holberg benytter anledningen til å slå fast et annet viktig poeng, dersom noen skulle mistenke ham selv: Det er nemlig slik at de som er grovest i munnen, ofte er de dydigste i gjerningen:

> Hvorom alting ellers er, saa kand man sige, at de tage mærkeligen Fejl, som efter saadanne fri Vers dømme om Poëternes Tilbøjeligheder. Juvenalis Satyræ ere ikke meget kydske, dog holder man for, at han haver været en heel ærbar Mand. Ingen Fruentimmer ere meere frittalende, og undseer sig mindre udi offentlige Selskabe ved at nævne en Ting med rette Navn end Hollandske og West-Frisiske, og dog ere udi Gierningen ingen kydskere (Holberg 1748–1754 IV, s. 439)

Man kan ikke slutte fra verk til liv, insisterer Holberg. Han måtte stadig forsvare sine grovheter, og både i samtiden og etter hans død ble det holdt mot ham at hans skrifter var umoralske. Samtidig stikker han stadig sitt frekke hode frem igjen. I *Tredje levnetsbrev* (1743) erklærte Holberg at av alle de antikke dikterne satte han Petronius høyest:

> I de latinske forfatteres skare anser jeg Petronius Arbiter for den største kunstner. Han forekommer mig nemlig at have ydet det ypperste i alle genrer: Hvad der findes af historisk stof i Petronius' værk, er anskueligt og rent, og det strømmer med en sådan mælkehvid frodighed, at han gør selve Livius rangen stridig. De digte, der er strøet ud over det hele, står for mig som lige så geniale som Vergils. Det satiriske i værket er på én gang sylespidst og muntert, og alle vegne funkler en så overdådig humor frem, at han overgår samtlige komiske forfattere. Desuden er det kun Petronius, der efterligner proletarernes jargon og reproducerer tomhjernet talestrøm. Man skulle tro, at han frem til sin høje alderdom havde levet imellem matroser og tyve og bortrømte slaver, rakkerknægte og dem, der fattigfolks ligbårer laver, når man hører ham gengive de vitser, Trimalchios middagsgæster fyrer af. Da Petronius imidlertid er en anstødelig forfatter, må han slås ungdommen af hænde. (Holberg 1743, s. 31 overs. Thomsen)

Dette har mang en Holbergforsker stusset over. Riktig nok kaller Holberg Petronius «anstødelig», men det må sies å være en temmelig dempet kritikk med tanke på Petronius' skandaløse overskridelser. Også kommentaren om at ungdommen derfor ikke bør lese ham, fremstår som en ganske mild form for sensurering.

Hvor dristig er denne holbergske erklæringen om Petronius? Hva betyr den? Ovenfor er det godtgjort at det eksisterte en Petronius-kontekst både i engelsk dramatikk, hos Bayle, og referanse til dette fantes også hos Voltaire, så det skandaløse innholdet var i ferd med å bli allment kjent. Bak dette lå en lang fortolkningstradisjon. Anthony Grafton (1990) har beskrevet hvordan lærde latinister gjennom 1500- og 1600-tallet gradvis, gjennom ulike fragmenter, etablerte en troverdig Satyricon-tekst, som gjerne ble tolket allegorisk som et satirisk angrep på Nero. De språklige særtrekkene ble etter hvert forstått og verdsatt som et innblikk i romersk folkelighet og slang, etter at de på 1500-tallet hadde blitt oppfattet som kontaminasjoner og tegn på falskneri. Oskønitetene ble satt i parentes, og stilen ble rost, som hos Holberg.[103] Gjennom 1600-tallet ble verket etablert som en satirisk klassiker:

> For once the editors had worked out Petronius' date and intent, they set about the real task for which the Latin literature they knew best had prepared them: turning his work into a Neo Latin classic, … They read Petronius's Satyricon as a heavy-handed political allegory (Grafton 1990, s. 245).

På 1690-tallet var en versjon etablert, og oversettelser til engelsk og fransk fulgte. Det er altså snakk om en etablert klassiker med en lang og lærd resepsjonshistorie, men også en del av den høylærde latinkulturen som rundt 1700 gradvis ble kjent på de europeiske morsmålene, med sitt skandaløse innhold som gikk inn i tidens kjønnsdebatt. Holberg avslører gjennom en referanse i *Heltindehistorier* til dronning Christinas Petronius-lesning at han også knytter Petronius' roman til amoralske, kjønnsoverskridende romerske konvertitt-

103 «Admirers of Petronius … insisted above all on the purity of Petronius' style. At the end of the century [1500-tallet] Lipsius deplored Petronius' obscenity – though claiming it left no more mark on him than a boat did on the water it passed through – but praised his stylistic 'purissima impuritas'» (Grafton 1990, s. 245).

miljøer. Her kommenterer han Petronius-lesning for et bredt, danskspråklig publikum, men selvsagt med moraliserende distanse – til forskjell fra den latinspråklige hyllesten i tredje levnetsbrev:

> Man merkede en slags Usømmelighed udi hendes Omgiængelse, saa at hun opførte sig hverken efter hendes Kiøn eller hendes Stand. De, som forstode Latin, merkede, at hun med Fliid havde læset Petronium og Martialem (Holberg 1745b, s. 137f)

Holbergs bevissthet om *Satyricon*s kulturelle betydning og tyngden av en *Satyricon*-allusjon kommer tydelig frem i denne bemerkningen. Han visste godt hva det innebar å alludere til Petronius. Som Kragelund har påvist, har Holberg selv, i likhet med Christina, med flid lest Petronius og Martial, noe latinkyndige med Petronius-kjennskap godt har kunnet merke i hans verker – om enn kanskje ikke i hans omgjengelse. Han koblet kjønnsoverskridende amoral, som han forbandt med dronning Christina, til det å krydre språket med sine Petronius-referanser – og dessuten Martial, som han selv hadde etterliknet i sine epigrammer. De som forsto latin, har jo kunnet merke at Holberg selv med flid har lest Petronius og Martial. Her spiller Holberg på den kulturelle offentligheten delt mellom de latinkyndige, som plukker opp antikke koder, og de andre, som ikke aner noe om den usømmeligheten de innvidde kunne flire innforstått over. Holberg uttrykker slett ikke beundring for Christina, tvert imot – hun er jo blant annet konvertitt – men han er fascinert av denne ukonvensjonelle personen, og hun gir ham dessuten anledning til å skrive om det kjønnsoverskridende – om seg selv. Hun er ett av de speilbildene av seg selv han viser leseren.

Men også levnetsbrevene ble raskt oversatt fra latin til dansk, og hva innebar det at Holberg erklærte sin beundring for Petronius i dansk kontekst (riktignok først på latin)? I *Holberg som epigrammatiker og essayist* kommenterte Jansen for 85 år siden at «Overhovedet trenger Holbergs forhold til Petronius til at blive undersøgt» (Jansen 1939 II, s. 70). Jansens utgangspunkt var at Holberg imiterte folkespråk i komedien *Gert Westphaler*, noe han kan ha blitt inspirert til av Petronius, som anvendte folkelig latin i *Satyricon*. Det er dette trekket ved *Satyricon* Holberg trekker frem som forbilledlig, og det er viktig nok, men det homoerotiske er en selvsagt og vesentlig del av *Satyricon*-interessen, selv om de lærde er mer diffuse i hvordan de forstår det.

Det er først og fremst latinisten og Holberg-kjenneren Aage Kragelund som har fulgt opp Jansens etterlyste Petronius-undersøkelse ved å kartlegge og kommentere Holbergs forhold til *Satyricon* i studien *Holberg og Petronius*' Satyrica (1977). Han finner blant annet at Holbergs selvbiografiske *Første levnetsbrev* og senere *Niels Klim* er gjennomsyret av allusjoner til *Satyricon*. Kragelund tydeliggjør at når Holberg kaller Petronius «anstødelig», viser det til «de mange homosexuelle fortællinger og udtryk» (Kragelund 1977, s. 17) man kan finne hos den romerske forfatteren. For Kragelund er imidlertid poenget at både Holberg og Petronius først og fremst er realistiske forfattere som skildrer folkelivet direkte gjennom karakterer, miljø og språk, og han nedtoner det overskridende i det seksuelle innholdet: «Man må iøvrigt ikke glemme, at hele den sexuelle utfoldelse, som Satyrica er så rig på, ikke er blevet bedømt på samme måde i Syden, som indtil for nylig nord for Alperne. Petronius var ikke pornograf» (s. 65). Kragelund går altså ikke inn for den allegoriske fortolkningen av Petronius' sexskildringer, og heller ikke den satiriske, der dette er et oppgjør med Neros amoral; snarere antyder han at homoerotikk var normalt i datidens romerske kultur, og at antikken ikke så noe anstøtelig i Petronius. Men uansett om den seksuelle toleransen gjennom historien har vært større sør for Alpene – hva betyr det for Holberg og hans samtidige i Danmark, som i ulik grad merket seg disse allusjonene? Kragelund forsikrer leseren om at «Man mærker intetsteds i Holbergs skrifter noget spor af petronianske uanstændigheder» (s. 17). Denne uttalelsen får stå for Kragelunds egen, kyske regning – den er for øvrig symptomatisk for holdningen til en rekke sentrale Holberg-forskere, som strever for å gjøre Holberg til en vokter av den alminnelige moralske anstendighet. Thomsen (2024, s. 535) kommenterer lakonisk: «Nogle vil mene at dermed er alt fornødent sagt om den sag; andre ikke».

Kragelunds kommentar tar i liten grad hensyn til hvordan allusjoner oppstår, og hvordan de – eller mer spesifikke referanser – fungerer litterært. For det første røper slike systematiske allusjoner at det alluderte verket er levende til stede i forfatterens bevissthet; han har studert det, husker passasjer og ser verden og sitt eget liv i lys av dette kildeverket. Slik har Holbergs forhold til Petronius' verk vært mens han har skrevet Første levnetsbrev, og slik ville det fremdeles spille med når han senere skulle skrive *Niels Klim*. Den som blar gjennom Petronius' *Satyricon*, vil umiddelbart bli slått av at homoerotikken må ha stått helt sentralt i den holbergske bevisstheten mens han skrev om sitt livs første fase.

For det andre underspiller Kragelund allusjonens effekt på leseren som oppfatter den: Allusjonen vekker hele den alluderte tekstens meningsunivers til live i den observante leseren og tilfører klangbunn og mening til hovedteksten. Det er nettopp hvordan hele meningsuniverset utvides med nye elementer som er poenget med allusjoner. Denne meningsutvidelsen er ikke kontrollerbar eller begrenset, men avhengig av leserens kjennskap til den alluderte teksten. En allusjon er et sterkt litterært grep som kommuniserer til de allerede innvidde – Holberg visste dette godt, og han kommenterte hvordan dronning Christina hadde benyttet seg av liknende strategier. Etter all sannsynlighet kjente han det også fra engelsk dramatikk og litteratur. Han gjorde det selv.

I Kragelunds mange gode og opplysende påvisninger av Petronius-sitater finnes ingen antydning om at det ligger noen intenderte pikanterier fra Holbergs side. Men hvilke betydningsnyanser «man mærker», kan ofte ha å gjøre med hva man ønsker å merke. Det er klart at Holberg på ingen måte kunne skildre seksuell aktivitet på en så likefrem måte som Petronius. Likevel må det sies at bare den systematiske innflettingen av en slik tekst i Holbergs selvfremstilling i *Første levnetsbrev* er et vitnesbyrd om forfatterens interesser og referanser, og en betydningstung åpning mot det grenseoverskridende for den leseren som kunne forstå det – ikke minst fordi det homoerotiske (og pederastiske) innholdet i *Satyricon* uten tvil er det mest forbløffende og sensasjonelle trekket ved verket, nå som den gang. En systematisk alludering til *Satyricon* er i seg selv nok til å lade en rekke tilsynelatende uskyldige scener med erotisk dobbeltbunn. Holberg tar heller ikke avstand fra disse uanstendighetene i det anførte Petronius-sitatet; han viser bare til at de må holdes borte fra ungdommen.

Petronius-referansen som litterær kode

Om man skulle behøve ytterligere argumenter for den kulturelle betydningen av Petronius-referanser i Holbergs samtid, kan man ta en kikk på den engelske, satiriske romanen *The Adventures of Roderick Random* av Tobias Smollett fra 1748.[104] Her forsøker en jarl ved navn Strutwell å erklære sine seksuelle hensikter overfor hovedpersonen Roderick ved å spørre hva han mener om Petronius

104 Flere kjønnsforskere diskuterer denne passasjen hos Smollett, f.eks. King (2004, s. 110f), Robinson (2017) og McFarlane (1997).

Arbiter. Når Roderick nølende påpeker det amoralske i romanen *Satyricon*, svarer jarlen med et forsvar som også omhandler relevansen av antikkens seksuelle normer og vurdering av en generell europeisk trend i samtiden. Vi må koste på oss et lengre sitat der Roderick ser tilbake på møtet med jarlen:

> Among other topicks of discourse, that of the Belle Lettre was introduced, upon which his lordship held forth with great taste and erudition, and discovered an intimate knowledge of the authors of antiquity – «Here's a book (said he, taking one from his bosom) written with great elegance and spirit, and though the subject may give offence to some narrow-minded people, the author will always be held in esteem by every person of wit and learning» – So saying, he put into my hand Petronius Arbiter, and asked my opinion of his wit and manner. – I told him, that in my opinion, he wrote with great ease and vivacity, but was withal so lewd and indecent, that he ought to find no quarter or protection among people of morals and taste. – «I own (replied the Earl) that his taste in love is generally decried, and indeed condemned by our laws; but perhaps that may be more owing to prejudice and misapprehension, than to true reason and deliberation. – The best man among the antients is said to have entertained that passion; one of the wisest of their legislators has permitted the indulgence of it in his common-wealth; the most celebrated poets have not scrupled to avow it at this day; it prevails not only all over the east, but in most parts of Europe; in our own country it gains ground a-pace» (Smollett 2008 (1748), kap. 51, s. 309f.)

Smollett utpensler denne forførerscenen i detalj. Kritikken av jarlen rommer en levende skildring av hvordan to menn føler seg fram omkring den forbudte seksualiteten. Jarlens forføreriske tale fokuserer først og fremst på Petronius, som omtales på en måte svært lik Holbergs formuleringer i Tredje levnetsbrev; man roser hans stil, men alle som kjenner Petronius' tekst, tenker selvsagt på den skandaløse erotikken. Jarlens perspektiv utvides også til andre deler av den antikke kulturen: poeter, filosofer og samfunnsnormer. Poetene jarlen viser til, kan være både Ovid, Catull og andre. Samfunnet der homoerotikk var skrevet inn i lovene, kan være en referanse til Theben og Epaminondas (jf. kapittel 6). Det grunnleggende er relativiseringen av tabuet gjennom henvisning til kulturer

der dette er uproblematisk, en argumentasjon som finnes allerede hos Ovids Byblis og som antydes i Holbergs egen Naturrett når han påpeker at «sodomi» var utbredt i det antikke Hellas. Jarlens henvisninger til andre stater i Europa og i Østen peker også mot det naturrettslige argumentet at bredt aksepterte praksiser vanskelig kan sies å være «mot naturen». Dessuten er dette en praksis som sprer seg i samtidens Europa, en påstand som ofte ble gjentatt i den engelske polemikken mot «sodomy». Alle disse argumentene og referansene som opptrer komprimert i jarlens monolog, hele koden, finnes igjen på ulike plasser i Holbergs forfatterskap, mer eller mindre tilslørt.[105] I likhet med Thomas Bakers Mr Maiden (jf kapittel 2) er lord Strutwell en litterær figur som personifiserer en kjønnskode Holberg spiller systematisk på i sin litterære selvfremstilling.

Jeg-fortelleren, den noe naive Roderick, oppfatter riktignok til å begynne med dette forsvaret for sex mellom menn som en felle. Det foresvever ham at jarlen kanskje mistenker at Roderick har plukket opp slike tilbøyeligheter på sine reiser. Slik amoralsk påvirkning var nemlig en velkjent fare ved å ferdes i disse andre europeiske landene der slikt, ifølge jarlen, var helt alminnelig. Foreløpig har Roderick ikke gjennomskuet at det er jarlen selv som dyrker slike tilbøyeligheter:

> From this discourse, I began to be apprehensive that his lordship finding I had travelled, was afraid I might have been infected with this spurious and sordid desire abroad, and took his method of sounding my sentiments on the subject. – Fired at this supposed suspicion, I argued against it with great warmth, as an appetite unnatural, absurd, and of pernicious consequence; and declared my utter detestation and abhorrence of it … (Smollett 1777 (1748), s. 310)

Det handler altså her om mistanker og angst; han er redd for at jarlen mistenker ham. Jarlen smiler og sier at dette var akkurat hans egen mening, og at lovtalen over Petronius hadde vært en test. Slik stopper denne flørten i gjensidig angst og sosiale strategier. Det kommer senere frem at jarlens interesse

105 Unntaket er påstanden om at sodomi var et voksende fenomen i Europa; mange i samtiden påsto dette, men det hevdes ikke av Holberg.

absolutt hadde vært reell; han var «notorious for a passion for his own sex». Til slutt innser Roderick sin naivitet:

> … upon recollection, I found every circumstance of Strutwell's behaviour, exactly tallying with the character [my friend] had described: his hugs, embraces, squeezes, and eager looks, were now no longer a mystery; no more than his defence of Petronius, and the jealous frown of his *valet de chambre*, who, it seems was at present the favourite pathic of his lord. (Smollett 1777 (1748), s. 133)

Dette mønsteret av vennskapelige kjærtegn, omfavnelser, øyekast og Petronius, koblet til den sjalu, franskifiserte tjeneren, hans «valet de chambre», demonstrerer den koden Smollett rundt 1740 lekte seg med. Noen fortolkere har ment at Smollett med slike satiriske avsnitt ville avsløre og demonisere «sodomi» i moralens tjeneste, som ledd i en «lesson how to recognize the signs of this deviant sexuality» (Robinson 2017, s. 64).[106] Cameron McFarlane har en annen tolkning av Smollett i forhold til datidens seksualitetsdiskusjon; den tilsynelatende aversjonen skjuler en dypere begjærsstruktur som gjør at Smollett stadig vender tilbake til dette motivet.[107] Det forbudte kan bare bli representert i en

106 Paul Hammond sitert etter Robinson (64). Robinson (s. 52ff og 66ff) trekker frem Tobias Smollett som eksempel på en «homofobisk» forfatter. Robinson baserer denne karakteristikken også på en annen roman av Smollett som skildrer homoerotikk i en kritisk kontekst, *The Adventures of Peregrine Pickle* (1751). Smolletts skildringer ses som del av agitasjonen mot «sodomi» rundt 1750. Samtidig antyder Robinson at dette er en kompensatorisk strategi fra forfatteren Smollett for å sikre seg mot mistanker om «sodomi», mistanker som ikke minst var knyttet til hans karriere i engelsk marine (67ff). Ifølge Robinsons lesning etablerer Smollett homoseksuelle stereotypier som en form for avledning fra hans halvveis selvbiografiske skildringer av nære mannlige vennskap der kjærlighet mellom menn må avgrenses mot sodomi.

107 Cameron McFarlane refererer hvordan den tradisjonelle Smollett-forskningen ser på ham som en typisk representant for et maskulint og heteronormativt verdisett, mens McFarlane selv mener at det sodomittiske får en tvetydig funksjon hos Smollett som «at once an overt locus of disgust and a covert locus of desire» (McFarlane 1997, s. 116). Polemiske fremstillinger røper fascinasjon. Ettersom fortielsen er sterkere i dansk offentlighet, vil en slik positiv synliggjøringseffekt være sterkere i Holbergs skrifter enn i tilsvarende engelske. Hovedpoenget her er imidlertid at Smolletts tekst viser hvor tydelig kodet Holbergs selvfremstilling faktisk er når det gjelder Petronius og videre forholdet til Italiaturer, femininitet, lakeier, teater og andre typiske markører.

negativ form, men da er det tross alt representert. Fortolkningen må forholde seg til *hvordan* det er representert, og Smolletts tekster fremviser en homososial kontinuitet der «den andre», den karikerte sodomitten, gjennom ulike skikkelser og varianter blir noe nær Roderick selv. Et argument for en slik lesning vil være Roderick Randoms forhold til den nære vennen og tjeneren Strap, som åpenbart er forelsket i Roderick uten at dette egentlig blir tematisert i teksten og uten at det skjer noen åpenbare seksuelle overskridelser mellom disse to, selv om de både kysser og er sengekamerater.

Holbergs åpne bekjennelse til Petronius inngår i en rekke av den selvutleveringen som kjennetegner Holbergs selvfremstilling og gjør den påfallende og modig. Én ting skiller imidlertid Holberg fra Strutwell: Noen nærstående «valet de chambre» som kunne kaste sjalu blikk på nye, potensielle elskere, noe slikt ville Holberg på død og liv ikke ha i sin nærhet (se kapittel 3 og 5). At slike tjenerfigurer med et mer eller mindre tydelig intimt forhold til sin herre derimot kan skimtes i flere av hans komedier, har vi vært inne på ovenfor. Men Holberg, denne ugifte, umandige musikanten og Petronius-elskeren, måtte på dette ene punktet ta avstand fra den mistenkelige stereotypien han på så mange andre måter levde opp til – og framviste. I forhold til Smolletts skildring kan man merke seg at også den store utenlandsreisen er en del av dette stereotype mønsteret – det at Holberg selv 1714–1716 hadde vært på en lang utenlandsreise til Italia, og det under pseudonym, ville ha vært akkurat det datiden forventet av en potensiell «sodomitt» og gefundenes Fressen for eventuelle ryktespredere. I Smolletts roman fra 1748 hører jarl Strutwell fortiden til, ryktene går om ham, og han er uten reell innflytelse på grunn av sin last. Den aldrende Holberg sto midt oppe i disse dilemmaene da han dristig proklamerte sin Petronius-begeistring.

Dette eksempelet, hentet fra en engelsk roman fra 1748, er ikke noe endelig bevis for en kodet melding i Holbergs Petronius-interesse, men det er en indikasjon på hvor godt kjent Petronius var i engelsk og europeisk åndsliv på denne tiden, hva han var kjent for og hvilken funksjon en Petronius-begeistring kunne ha i dannet diskusjon om de latinske mesterne. Det er en avsløring av en kode Holberg benytter i sin selvfremstilling, og som altså må oppfattes som typisk for datidens kjønnsdiskurs. Langt inn på 1800-tallet har referanser til Petronius denne funksjonen. Louis Crompton skriver i *Byron and Greek Love: Homophobia in 19th-Century England* om hvordan dikteren lord Byron og hans krets kommenterte og diskuterte homoerotikk på en indirekte måte gjennom

antikke referanser. Ifølge Crompton hadde ikke minst referanser til Petronius en helt klar funksjon – og denne gikk tilbake til 1700-tallet: «Petronius was a byword for homosexuality in the eighteenth century» (Crompton 1995, s. 93). Et tidlig eksempel på *Satyricons* rolle i polemikken som Crompton peker på, er Voltaires polemiske dikt «Anti-Giton» fra 1714. Tittlen er en Petronius-allusjon. Giton er navnet på den unge mannlige slaven og begjærsobjektet i *Satyricon*.[108]

Det var ganske frimodig, men også utvilsomt gjennomtenkt, av Holberg å bekjenne seg slik til Petronius for lærde lesere av *Tredje levnetsbrev*. Dette er en erklæring. Men denne fant jo sted senere, i 1743. Da *Første levnetsbrev* kom ut i 1728, måtte leseren selv kjenne igjen Petronius-referansene, dersom vedkommende kunne det. Det ville ha vært en nokså skjult kode. Kanskje for skjult, ettersom Holberg altså gir et tydelig hint senere i forfatterskapet – når han utålmodig og rett ut erklærer Petronius som «den største Kunstner» blant antikke forfattere. Slik navigerer Holberg i sin selvfremstilling hårfint mellom tilsløring og avsløring. Det er en hemmelighet, men det er en åpen hemmelighet, en kommunisert hemmelighet.

Holberg balanserte hårfint. Videre i studien kommenteres en rekke tekststeder der Holberg fyller ut elementene i Strutwells forførelsestale. Ja, jeg er feminin og ugift, ja, jeg elsker musikk og teater, og jeg koste meg i England, Frankrike og Italia – og ikke synes jeg det var så farlig hva antikke homoerotikere som Sokrates og Alkibiades holdt på med, og ja, jeg elsker Petronius! Gi det hva navn dere vil! Inspirasjonen til Holbergs dristighet kan godt ha kommet fra den engelske komedien rundt år 1700. I det kultursjiktet Holberg opererer i, er seksuelle følelser og handlinger mellom menn et pikant og omdiskutert, men velkjent fenomen, overalt til stede i den europeiske og antikke elitekulturen. Det er like reelt som det er forbudt; det kan riktignok ikke dyrkes eller nevnes åpenlyst, men det kan alluderes til for komisk eller eksistensiell effekt. Én ting er å la dette spille seg ut i en eksklusiv latintekst, slik *Første levnetsbrev* opprinnelig var, en annen ting er å skulle artikulere dette på dansk for et bredt, borgerlig publikum. Men det fantes ingen dansk utgave av *Satyricon* slik det fantes en engelsk, og Petronius forsvinner jo fullstendig

108 Jf. Crompton 2003, s. 513ff. Her diskuterer Crompton Voltaires tvetydige forhold til homoseksualitet og forholdet til «the non-conformist» Fredrik den store av Preussen, hvis homoerotiske praksis var godt kjent, blant annet gjennom Voltaire selv.

som allusjonsgrunnlag når *Første levnetsbrev* får dansk språkdrakt, første gang allerede 1741, så i ny utgave 1745. I en morsmålskontekst, med et potensielt bredt borgerlig publikum, er normene strengere og tabuene mer påtrengende. Det er derfor ikke å vente at man finner noen helt åpenlyse homoerotiske elementer, men om man tar *Satyricon* på alvor som pretekst for levnetsbrevet, er det mange scener som påkaller oppmerksomhet.

Sejersted, J. M. (2025). *Nonkonformisten: Ludvig Holbergs skeive selvfremstilling*.
Fagbokforlaget. DOI: https://doi.org/10.55669/oa6308

4

Homososialiteten i *Første levnetsbrev*

Holbergs *Første evnetsbrev* ble skrevet på latin rundt 1726 og utgitt i 1727. Verket gjengir en rekke anekdotiske hendelser, særlig fra Holbergs tre første reiser rundt i Europa, slik han som 42-åring erindrer dem. Til sammen kom Holberg til å skrive sin biografiske selvfremstilling i fire deler: *Første levnetsbrev* (latin, 1728), *Andre levnetsbrev* (latin, 1737) og *Tredje levnetsbrev* (latin, 1743). Til slutt, posthumt i 1754, kom den danskspråklige epistel 447 som en selvbiografisk avrunding. Alle er brev adressert til en fremstående herre, i levnetsbrevene en «vir perillustris», og illusjonen om den private, intime fortrolighetskonteksten er viktig for teksten (jf. Skovgaard-Petersen 2017). Identiteten til denne vennen har vært omdiskutert i eldre Holberg-resepsjon, men dagens Holberg-forskere tar for gitt at det dreier seg om en fiktiv adressat. Nedenfor skal vi argumentere for at selv om denne vennen nok kan ha vært fiktiv, er han ikke desto mindre et ledd i Holbergs selviscenesettelse innenfor et nært forhold mellom to menn – en iscenesettelse av en ideell form for homososialitet. Disse fire selvbiografiske tekstene er ganske ulike i lengde og innhold, men fremstillingsformen er anekdotisk, særlig i *Første levnetsbrev*, som er mest omfattende og mest omdiskutert.

Mange potensielle biografer har latt seg frustrere over hvor lite sentral informasjon man egentlig finner i disse fragmenterte innfallene. Hva ville Holberg med disse brevene? Hvem var de intenderte leserne? Hva skulle de tenke? I forbindelse med *Metamorphosis* (kapittel 1) ble det redegjort for at Viljam Olsvig mente at særlig *Første levnetsbrev* var et forsvarsskrift stilet til

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

selve kongen på bakgrunn av universitetspolitiske intriger på 1720-tallet. Danske forskere tok ikke denne teorien alvorlig, da lite tyder på at Holberg var involvert i storpolitiske intriger, men Jansen og Brix innrømmet at selvbiografien har et visst apologetisk preg, kanskje fremprovosert av en form for paranoid overfølsomhet hos Holberg. Holberg selv konkretiserte noen av de mulige anklagene ved å hevde at han ble mistenkt for å skulle konvertere til katolisismen. Det er i utgangspunktet vanskelig å tro at antikatolikken Holberg skulle mistenkes for noe slikt. Uansett er reisebrevene del av hans selvfremstilling, en iscenesettelse av en identitet innenfor ulike gitte kulturelle rammer, hvor kropp og kjønn står sentralt.

Det har pågått en omfattende diskusjon i Holberg-resepsjonen om hvordan man egentlig skal fortolke *Første levnetsbrev*: Er det en biografisk etterrettelig skildring, en litterær konstruksjon basert på klassiske kilder, en form for apologi skrevet i en spesifikk politisk kontekst, eller et humoristisk maskespill? Hvor oppriktig er Holberg, og hvor bokstavelig skal man tolke ham? Denne diskusjonen skal vi ikke gå inn på her; her er spørsmålet hvordan han fremstiller seg selv i forhold til kjønnsidentitet, hvordan han spiller opp det maskuline mot det feminine i iscenesettelsen av seg selv som biografisk subjekt for et publikum som i første omgang var den europeiske elite av latinkyndige lærde, men som snart ble mer allment ettersom tekstene raskt ble oversatt til dansk. Hvordan fungerer da denne selviscenesettelsen i spenningen mellom den danskborgerlige, spissborgerlige offentlighet og den latinkyndige elite? Vi har i kapitlet om *Metamorphosis* vært inne på hvordan Holbergs konstruerte dikterjeg Mikkelsen også er en iscenesettelse av en oppadstrebende dansk borgers flertydige møte med klassisk høykultur. Hele Holbergs selvfremstilling lever i det samme spenningsfeltet. Holbergs kjønnede selvfremstilling hadde for alvor begynt allerede i Skjemtediktene, det fortsatte i enkelte av komediene, nådde et høydepunkt i *Metamorphosis* og videreførtes så i *Første levnetsbrev*. 1720-tallet, da Holberg selv var rundt 40 år, markerer høydepunktet i hans kroppslige og kjønnede selvfremstilling, men han viderefører tematikken på ulike måter gjennom hele forfatterskapet. Ole Thomsen (2015a og 2025) har tydelig vist hvordan kroppslighet og sykelighet preger Holbergs selvbiografiske tekster. Her skal det undersøkes hvordan denne kroppsligheten preger den homososiale dynamikken Holberg stadig skriver seg inn i. Denne homososialiteten er, kan man si, et hovedmotiv i *Første levnetsbrev*. I en dristig selvfremstilling spiller Holberg her på femininitet og leker kan hende også med

ideen om «sodomittisk» overskridelse. Det er en modig balansekunst som er del av det overskridende, det geniale i hans forfatterskap. Kjønningen i *Første levnetsbrev* består først og fremst i at Holberg gjennom en rekke anekdoter fremviser sine avvik fra maskulinitetsidealet.

Om man skal diskutere Holbergs selvfremstilling i *Første levnetsbrev*, særlig med tanke på kjønn og seksualitet, er det av avgjørende betydning å holde fast på at Holbergs originaltekst på latin gjennomgående alluderer til Petronius' *Satyricon*. I kommentarene til utgaven av *Første levnetsbrev* i *Ludvig Holbergs skrifter* er det påvist over 40 sitater fra, eller allusjoner til, *Satyricon*. Aage Kragelund og andre har riktignok påvist at Holbergs levnetsbrev også alluderer til en rekke andre romerske forfattere, som Ovid og Juvenal, men Petronius er den dominerende referansen. Holberg har åpenbart vært fascinert av den seksuelt eksplisitte og normoverskridende *Satyricon*. Ole Thomsen bemerker: «Holberg elskede denne genre [pikareskromanen] – Petronius' *Satyricon*! – og lagde noget af fortællingen om sit eget liv ind i den. Her var, hvad han behøvede af kaos, afmagt, ambivalens og indiskretion» (Thomsen 2024, s. 277). Thomsen kunne med rene ord lagt til «homoerotikk» blant de elementer Holberg henter fra *Satyricon*, for det var denne konkrete pikareskromanen Holberg alluderte til i sitt levnetsbrev, og som vi skal argumentere for, betød Petronius på Holbergs tid først og fremst homoerotikk.

Til tross for en springende og fragmentert form gir *Første levnetsbrev* mange betydningsfulle og intime detaljer fra Holbergs liv. Enkelte, få steder i *Første levnetsbrev* gjengis slående replikker ordrett i den formen de falt, formulert på nederlandsk, fransk eller engelsk. Små kommentarer som har brent seg fast i minnet, og som fremdeles klinger ordrett i Holbergs øre ti og tyve år etter at de ble uttalt ved et bord i et vertshus. Slik klinger de også pregnant hos den moderne leser. På hans første reise, til Nederland i 1704, fant reiseføLget det underlig at et barn var ute i verden på egen hånd, og han ble tiltalt «Hoer gy wel mancke!» (Hør her, lille mann) med spørsmål om når han hadde stukket av fra skolen. Holberg skildrer hvordan han går til rasende motangrep med kaskader av latin og slik oppnår anerkjennelse. Hvor var forresten den moskovittiske Edelmanden ved dette tilfellet? Et annet eksempel er den hånlige ytringen «The boy will smoack tobaco», som Holberg fikk høre da han ville ta seg en pipe på en pub i England i 1707, i en alder av 23 år, og en annen gjest fant det latterlig å se et piperøykende barn. Da han nesten ti år senere var i Paris, gjorde verten et nummer ut av at en annen gjest skulle gjette

hans alder, og svaret lød «C'est un Garçon de dix huit ans» – det er en gutt på 18 år. Han var da altså over 30. Holberg trekker disse kommentarene frem; ordrett på originalspråket lyser de opp i den latinske teksten, som eksempler på at «Mit pigelige ansigt udsatte mig mere end én gang for ringeagt». (Holberg 2018[1726], s. 18, overs. Thomsen).

Hver for seg er disse opplevelsene kanskje bagatellmessige, men de står som sitater på originalspråkene tydeligere i den skrivendes erindring enn mange mer dramatiske erfaringer og møter som man ellers skulle anta var av større betydning i en selvbiografi. Det er kommentarer som åpenbart brenner i selvbiografens erindring. Vi hører ikke lignende, direkte gjengitte replikker fra de mange lærde han har møtt eller fra hans nære venner. Omgivelsenes blikk på hans uutviklede, feminine kroppslighet er altså iøynefallende fra begynnelsen av selvbiografien. Holberg forklarer sitt latinkyndige publikum: Ja, jeg er en feminin fremtoning, og ja, jeg har reist gjennom en rekke ulike europeiske land der blikkene på meg har merket seg akkurat dette – i Nederland, i England, i Frankrike. Det latinkyndige elitepublikummet som kunne lese originalteksten har selv reist gjennom Europa og kan sikkert kjenne igjen og tolerere mangt og meget, men hva med det dansk-norske borgerlige publikum som snart fikk oversettelsen i hende?

Guttesosialisering og en tvilsom bergenslærer

Et instruktivt eksempel på den oversettelsesproblematikken som oppstår i møtet mellom disse to kulturene – den latinspråklige, lett frivole elitekulturen på den ene siden, og den borgerlige danske på den andre – er de ulike oversettelsene av en scene i *Første levnetsbrev* der Holberg skildrer hvordan det er en ivrig lærers største nytelse å gi guttene ris, løse deres bukser og inspisere rumpene deres. I en Petronius-kontekst må et slikt handlingsmønster sies å ha klart seksuelle overtoner. Det kan leses som grov, folkelig barokkhumor med utgangspunkt i romersk litteratur. Om det derimot leses med moderne briller, handler det om overgrep i det lukkede maskuline miljøet som en gutteskole var. Som motiv var dette ikke enestående på Holbergs tid; Thomas A. King tar opp en voksende bevissthet om læreres mulige misbruk av elevene som en

del av sodomi-tematikken i tidligmoderne periode: «Despite the increasing visibility of the abuse of boys by particular schoolmasters, tutors, and other superordinate males in the early modern period, it was not yet the case that boys were to be protected from individual sodomites» (King 2004, s. 111). Robinson peker på denne figuren som en litterær konvensjon, en «stock figure» med lange historiske røtter: «a specifically homosexual stock figure appears throughout much of Western history: the pederastic philosopher or schoolmaster». (Robinson 2006, s. 11). I Tobias Smolletts delvis selvbiografiske roman om Roderick Random (1748), som er sitert ovenfor, finner det også sted en seksualisert konfrontasjon mellom læreren og hans gutteelever, men der er det læreren som fanges og bindes til et tre med blottet rumpe.[109]

Skolesituasjonen kan forstås som et konvensjonelt ledd i diskursen om kjønn og seksualitet, der den mistenkte sodomitten både fremstilles, latterliggjøres og demoniseres. Holberg skriver sin egen selvbiografiske tekst inn i et litterært felt preget av seksualisert og grov humor, men sannsynligvis må vi også lese dette bokstavelig – som en fortelling om at han direkte eller indirekte har vært utsatt for slike begjærsformer på gutteskolen. Det er derfor rimelig å anta at det lå en tydelig seksualisert betydning i dette tekststedet hos Holberg; dette var et kjent fenomen. Men kunne det tematiseres i dansk, borgerlig offentlighet når levnetsbrevet skulle utgis på morsmålet? De danske og norske oversetterne har løst dette på ulike måter.

Den latinske originalen lyder, for den som måtte ha nytte av det: «Eidem in deliciis erat, virgis & flagellis in alumnos suos grassari, femoralia solvere, ac nates qvotidie inspicere».[110] *Første levnetsbrevet* ble oversatt til dansk to ganger i Holbergs levetid.

Den første var en bergensk versjon av de to første levnetsbrevene fra 1741, oversatt av Thomas Krogh: *Professor Ludwig Holbergs Lifs og Lefnets Beskrivelse af Ham selv/ i en Epistel til een stoer Mand/ paa Latine forfatted/ og nu til fleeres Fornøyelse ved en anden paa det Danske Sprog verteret og udgivet*. Krogh har ikke tatt hensyn til at den latinske teksten kanskje burde tones ned

109 Jf. diskusjon av dette tekststedet i McFarlane (1997). Henvisninger til dette og andre verk fra Holbergs samtid er ikke ment som påstander om at Holberg har lest disse spesifikke verkene, men som en påvisning av de forestillinger og motiver på kjønnsfeltet som var typiske for hans samtid.

110 Billeskov Jansen diskuterer et par ulike oversettelser av dette stedet i (Jansen 1999).

i enkelte passasjer med tanke på fintfølelsen hos det borgerlige publikum. Han oversetter direkte og skiller slåingen fra inspiseringen, hvilket får rumpekikkingen til å fremstå som særlig merkverdig: «Den samme *Præseptors* største Lyst var at *Tyrannisere* med Hug oc Slag over sine Discipler, at løse Buxerne oc daglig kige dem i Rumpen» (Krogh 1741, s. 8).

I 1745 tar Holberg selv ut leddene om å løse buksene og inspisere rumpene fra den latinske versjonen han da gjenutgir (jf. randkommentar i Olsvigs oversettelse 1902, s. 6). Han fjerner i samme reviderte utgave også beskrivelsen «Puellae», pikelig, om sitt eget ansikt. Han omskriver til noe Olsvig oversetter med «Jeg blev tit foragtet, fordi jeg saae saa ung ud». Dette er en liten justering, men Holberg endret altså latinversjonen nettopp på et par av de tekststedene som er vesentlige for kjønnsperspektivet. Han så seg nødt til å dempe den utfordrende kjønnsdimensjonen – hvorfor? Kanskje fordi tidene endret seg, kanskje fordi det ble aktuelt med oversettelser, eller kanskje fordi han selv endret seg. Kanskje var det rykter og bakvaskelser som gjorde det nødvendig å dempe det skandaløse elementet i hans kjønnete selvfremstilling. Teksten lever imidlertid videre.

I 1745 kommer også en københavnsk oversettelse av C.F. Wadskiær, utgitt ved Holbergs bekjente Ernst Henrich Berling, som bemerker om den bergenske oversettelsen at den «paa adskillige Steder syntes gode Skiønnere mindre lykkelig, end man havde ønsket» (fortalen «Gunstige Læser!»), og dessuten at man kan ønske å «med større Behag læse et Skrift i deres Modersmaal, angenemt og tækkeligt, at see det samme oversat paa Danske». «Tækkeligt» er nøkkelordet i forhold til den moralske og kulturelle avveining som ligger bak oversettelsene. Senere har man ment at denne oversettelsen må være gjennomgått og godkjent av Holberg selv, ettersom han hadde nære bånd til Berling (jf. forord i Levins utgave fra 1857 og Winkel Horns vurdering i «Anmærkninger» 1897, s. 315). I denne mer tekkelige versjonen følger man på dette punktet den reviderte latinteksten: «Samme Skolemester *diverterede* sig daglig i at prygle, for Resten duede han slet intet til sit Embete» (6). En tysk versjon fra samme år (1745 og 1754 Copenhagen und Leipzig) utelater på samme måte: «Denn sein größtes Vergnügen bestand darinn, wenn er seine untergebenen auf das härteste züchtigen konnte». (Holberg 1754, s. 8). I disse utgavene er det seksualiserte fjernet, i tråd med Holbergs egen revisjon. Man finner ikke lenger noe skeivt øyeblikk i skoleskildringen.

Ettertiden har imidlertid vendt tilbake til førsteutgaven. Allerede Winkel Horns oversettelse fra 1897 tar utgangspunkt i Holbergs originalversjon, men

gir en noe annen fortolkning, der han tydelig knytter sammen slåingen og inspeksjonen: «Denne Mand havde sin Fornøjelse af at tærske løs paa sine Disciple med Kjæp og Svøbe, saa de maatte hver Dag knappe op og blotte Bagen». Den antydede erotiske interessen er dermed redusert til en pragmatisk avstraffelsesteknikk. Viljam Olsvig, som i 1902 utga en tospråklig og gjennomkommentert oversettelse han selv mente var så ordrett som mulig i forhold til originalen, og med bemerkninger om endringer, skrev: «Den samme morede sig med at behandle sine elever med kjepper og ris, daglig at løse deres bukser og besiktige deres rumper» (Olsvig 1902, s. 6). «Besigtige» antyder vel at det primært er hygieniske hensyn som ligger bak, selv om det fremdeles er mistenkelig at læreren «morer seg». Kragelunds oversettelse fra 1965 oversetter «nates inspicere» noe mer høytidelig og uavklart med hensyn til hensiktene, men beholder Olsvigs «besigtige», som kanskje ligger nærmere det latinske «inspicere» enn «kikke»: «Det var denne mand en fornøjelse at gaa løs paa sine elever med stok og ris, at lade dem løse deres bukser og daglig at besigtige deres bagdel.» (Kragelund 1965). I den seneste oversettelsen skriver Ole Thomsen tydelig og relativt bramfritt: «Denne herre fandt sin fornøjelse i at gå løs på sine disciple med stokke og svøber, løse op for deres bukser og føre dagligt tilsyn med deres numser.» (Thomsen 2015)

Dette underfundige lærerportrettet har den unge Holberg funnet det passende å dele med sine latinkyndige kollegaer og akademikervenner over hele Europa, på latin. Men var dette lesestoff for den jevne danske borger på 1740-tallet? Dersom man skulle forestille seg at 1700-tallet var en tid preget av renhet og uskyld, der ingen ville få seksuelle assosiasjoner ved en slik skildring av en lærer som inspiserer sine pubertale elevers rumper, kan man få korrigert sine forestillinger ved å lese om parallelle eksempler i London i Trumbach 1989 (s. 409f). For de interesserte lærde ville dette være et velkjent topos, dristig underholdning med en smak av Juvenal og Petronius, men i dansk, selvbiografisk sammenheng, bringes man kanskje litt for nært og intimt på Holbergs person og problematiske oppveksterfaringer.

De fleste av oss er henvist til å lese *Første levnetsbrev* i oversettelse, i dansk språkdrakt slik de forelå fra 1741 og fremover. På dansk forsvinner umiddelbart alle allusjoner til den romeren Petronius' antikke pornografi, og man står igjen med en tekst som nok er lett å lese, men vanskelig å forstå slik den opprinnelig har vevd sammen antikkens overskridende seksualitet og dagligdagse hendelser, slik Holberg fantasifullt, kreativt og springende erindrer

sitt liv og sine reiser. For å rekonstruere noe av klangbunnen for Holbergs selvfremstilling, må man trekke inn både de antikke referansene og hvordan disse ble turnert blant lek og lærd i Holbergs samtid. Et eksempel er datidens praksis med sengedeling, som vi har vært inne på ovenfor. I forlengelsen av Holbergs skildring av skoleerfaringer i Bergen, kommer det en scene i *Første levnetsbrev* der guttesosialiseringen knyttes til sengedeling og sengebytte.

På veien hjem fra Gudbrandsdalen hadde Holberg besøkt en slektning, oberst Krogh, som hadde tre sønner og en huslærer. Huslærerens moral er tvilsom: «huslæreren – Rasmus hed han – [hadde] taget den yngste til sig som sin sengekamerat. Samme Rasmus drak som en svamp» (Holberg 1728, s. 7, overs. Thomsen). Når skolemesteren en kveld kommer full hjem og slenger seg i sengen, smyger den unge sengekameraten seg over til de andre, som av uviss grunn forestiller seg at det er et spøkelse som har kommet. I den påfølgende passasjen – som oversettes ganske ulikt – smitter angsten fra guttene over på skolemesteren, som i sin rus roper ut og forøker panikken i rommet. I denne påfallende scenen av innbyrdes oppskakelse og angst siterer Holberg igjen sin yndlingslinje fra Ovid, den han oversatte i Narcissus' klage i *Metamorphosis* og senere ville omtale som det vakreste i antikk lyrikk: «Flammas moveoqve feroqve»; jeg tenner flammer og brenner. I denne konteksten handler det primært om gjensidig forskrekkelse, men hos Ovid hander det om Narcissus' begjær etter en annen ung mann, hvilket Holberg hadde utmyntet til fulle (jf. kapittel 1). Som flere av de anekdotiske innslagene i teksten, fremstår scenen som både uklar og svakt motivert. Holberg setter det inn i en søkt sammenheng om overtro, men scenen omhandler guttesosialisering, angst, rus og så en antikk referanse til homoerotisk begjær.

Litt senere forteller Holberg at han en periode var lærer for Vosse-prestens bønder og barn, og at han ble sendt vekk etter å ha behandlet husets yngste sønn for hardt – slik undervisning passer ikke for en koleriker, bemerker han. Etter denne bekjennelsen kommer en enda mer åpenhjertig fortelling om at han under oppholdet på Voss var plaget med mareritt, eller snarere erotiske, våte drømmer, hvilket han fant urimelig ettersom «jeg ald min Livs tiid har haft kydske oc Encke-Mænds Nætter/ oc desforuden paa ingen Maade forskyldte det af Qvinde-Kønnet/ at berides hver Nat som et Arcadisk eller Peloponesisk Asen» (overs. Krogh 1745, s. 17). Vi må forstå det slik at han var lettet over å forlate Voss, slik at han kunne slippe disse ufrivillige, nattlige prøvelsene. Slik er Holbergs innskriving av begjær og erotikk i ungdomsdelen av hans åpne, men også forunderlige selvbiografiske tekst. «Aseksuell» var han ikke.

En helhetlig lesning av først *Levnetsbrev* ligger utenfor denne studiens grenser når det gjelder både tematikk og filologisk kompetanse. Poenget er at teksten har en gåtefull form, men en ganske tydelig apologetisk eller forklarende grunntone som går inn i den kjønnete selvfremstillingen Holberg bedriver på 1720-tallet, og at denne selvutleveringen fra 1728 kan ses i nær sammenheng med de tematikker og innrømmelser som lå i *Metamorphosis* (1726). Holberg forklarer og utdyper, uten å unnskylde, sin identitet og væremåte – overfor innbilte eller reelle bakvaskelser og rykter. Det er en del av *Første levnetsbrev* som særlig stikker seg ut i forhold til et slikt, eventuelt forklaringsbehov, nemlig reisen til Roma.

Det bløte Roma

Ja, Holberg reiste helt til Roma. Så vidt vi vet fra hans egen fremstilling, reiste han alene. En slik reise passer forunderlig godt inn i det bildet som tegnes i denne studien. På 1800-tallet har litterære skildringer av reisen sørover i Europa, til Paris og Roma på jakt etter varme, skjønnhet og et friere liv, ofte også overtoner av variasjoner i kjønnsroller og seksualitet.[111] Da Holberg gjennomførte sin romanske reise i 1714–1716, en generasjon før kunsthistorikeren Johan Winckelmann ankom Roma i 1755 på sin jakt etter marmorskulpturenes greske idealer, var Holberg 30 år gammel og ennå ikke fast ansatt ved Universitetet i København. Reisen gikk via Paris til Marseille, derfra med båt til Genova, videre til Cittavecchia og så over land til Roma, hvor han oppholdt seg vinteren 1715–16. Hvilket Roma var det den fattige Holberg absolutt måtte oppsøke?

Holbergs referanseramme var selvsagt først og fremst den klassiske tradisjonen; han behersket ifølge kompetente kilder latin svært godt, også i forhold til akademikere på sin egen tid, og hadde et nært forhold til gresk og romersk kultur og historie. En reise til Roma på 1700-tallet var imidlertid ikke nødvendigvis bare en reise tilbake til den antikke kulturs vugge. Tvert imot kunne Roma også

111 Jf. Ruth Vanita 2011, s. 99ff. som i sin fremstilling av «the homoerotics of travel» tar utgangspunkt i tiden like etter Holberg, med reiseskildringer fra Winckelmann til Wilde. Hun går ikke inn på mulige forgjengere fra 1700-tallet.

representere bruddet med antikken. I datidens diskusjon om nasjonalkarakterer ble romerne ofte brukt som eksempel på hvordan et folk kunne endre karakter fundamentalt gjennom historien. Holbergs nesten samtidige, David Hume, beskrev Roma og romersk kultur slik i essayet «Of National Characters»:

> The manners of a people change very considerably from one age to another; either by great alterations in their government, by the mixtures of new people, or by that inconstancy, to which all human affairs are subject. The ingenuity, industry, and activity of the ancient Greeks have nothing in common with the stupidity and indolence of the present inhabitants of those regions. Candour, bravery, and love of liberty formed the character of the ancient Romans; as subtilty, cowardice, and a slavish disposition do that of the modern. … (Hume 1748, s. 277)

Og om språket kunne Hume legge til:

> Energy, strength, and harshness form the character of the Latin tongue: The Italian is the most liquid, smooth, and effeminate language that can possibly be imagined. … (s. 281)

Dette er hentet fra Humes beryktede essay «Of National Characters», der han for øvrig senere innfører sin katastrofale, rasistiske fotnote (jf. Hume 1760, s. 337) og på nytt i moderert form, 1777.[112] I denne sammenhengen er den fotnoten et interessant eksempel på essensialiseringen som fant sted i løpet

112 I essayet om nasjonalkarakterer er Hume i utgangspunktet, og i likhet med Holberg, konstruktivistisk: Nasjonalkarakterer endrer seg og kan formes. (jf. Wahrman 2004, s. 101) De argumenterer begge i detalj mot klimatesen om nasjonalkarakterer. Men Hume innfører en fotnote om rase: «I am apt to suspect the negroes, and in general all the other species of men (for there are four or five different kinds) to be naturally inferior to the whites» (Hume 1760, s. 337). Han utbroderer videre sitt argument om rasebetinget essens i denne beryktede fotnoten. I senere versjoner stryker han det som gjelder «other species of men» og holder seg utelukkende til «negroes» og «white», men beholder grunnpoenget. (Hume 1779, s. 553). Holberg går i motsatt retning, hans konsekvente konstruktivisme gjelder både nasjonalkarakter, folkegrupper og kjønn, en sammenheng som kommer tydelig fram allerede i skjemtediktet «Zille Hans-Dotters Gynaicologia» (i Holberg 1721–22) og andre steder i forfatterskapet. Holberg holder på denne konstruktivismen når det gjelder egenskapene til så vel folkegrupper som kjønn gjennom hele forfatterska-

av 1700-tallet, ikke bare innenfor kjønn, men også i forhold til rase. Et motiv med et i utgangspunktet konstruktivistisk poeng – at nasjonalkarakterer kan endres og påvirkes – avføder en opplysningstypisk presisering: Men noen menneskelige forskjeller er naturlige og absolutte. Hume tenderer i retning av å sementere identitetskategorier som tidligere var mer porøse. Men romerne var altså for ham uttrykk for en degenerert femininsering.

Hume grep her til et typisk topos i tiden. Også Holberg brukte dette eksempelet på kulturell endring av nasjonalkarakteren, noe man kan se i epigram III, 2, utgitt første gang i 1737. Holberg styrte imidlertid unna essensialiseringen; konteksten bestemmer karakteren. Utgangspunktet er hans konstruktivistiske grunnsyn:[113]

> Tapperhed, som ifølge forskerne skyldes et gunstigt klima, tilskriver digteren udelukkende forbilleder og oplæring
>
> Til Ole
> Du tror folk bliver født som tapre, godmodige, raske
> eller som dovne måske – nej, det er noget de bliver.
> Rom er i dag blødagtig, engang var det krigernes vugge,
> Hellas var stridslystent da, nu er det vattet og dvask.
> Thebens umulius-hær havde kun når Epaminondas
> ledede dem i kamp, tapperhed, styrke og mod.
> Sammen med ham svandt storheden bort, og så var de atter
> en umulius-hær, lissom de var det engang.
> Følgelig: Alt det du vil regne som gaver fra fødslen,
> alt det tilskriver jeg bare de vilkår man har.[114]

pet, både i sine historiske og filosofiske skrifter. Forskjellene vi tar for gitt, skyldes ikke naturen, sier han, men vane og kultur.

113 Holberg argumenterer her mot klimatesen; at klimaet skaper folkekarakteren. Klimatesen finnes både i en essensialistisk og en konstruktivistisk tapning. Altså kan man enten tenke seg at klimaet påvirker en folkegruppe fundamentalt slik at det enkelte individ er ugjenkallelig preget, eller at et individ kan tenkes å endre karakter dersom klimaet endrer seg. (jf. Wahrman 2004)

114 Nedenfor skal vi også drøfte epigram I, 142, der Holberg trekker inn seksualiteten i Roma i sammenheng med evnukk-motivet (spado), som også finnes i II, 171. Den latinske originalen til III, 2:

Her er temaet kjønningen av den romerske kultur på 1700-tallet. I Humesitatet er det bare dempet til stede i at italiensk er «effeminate». I Holbergs epistel er dette noe tydeligere, selv om Zeebergs oversettelse ikke helt får frem de seksualiserte overtonene i dette epigrammet. Det latinske ordet bak «blødagtig» er «mollis», og dette samme begrepet gjentas i «vattet og dvask» («Mollis, iners») med hensyn til Hellas. Dette er et poeng fordi «mollis», bløt, også ble brukt om menn som var potensielle sodomitter, særlig som den passive part, hvilket var opphavet til datidens engelske begrep «molly» for såkalte «sodomitter» og «molly-houses» for steder der menn møtte hverandre for sex. Denne betydningen var velkjent i europeisk sammenheng. Rictor Norton (2023) viser til at i Jacob Serenius' engelsk-svensk ordbok *Dictonarium anglo-svethico-latinum* angis betydningen «sodomit» for det engelske «Molly».[115]

Adjektivet «mollis» og substantivet «molles» var knyttet til utuktige handlinger mellom menn allerede i den latinske Bibelen Vulgata (1 Korinterbrev 6.9–10), der «molles» er blant dem som ikke kommer til himmelen: «neque molles, neque masculorum concubitores» (*Vulgata Clementia*. 1598 [2021]). I den moderne Bibelen oversettes tekststedet med «de som lar seg styre av driftene, eller menn som ligger med menn» (1. Kor. 6.9 i *Bibelen* 2024).[116] I den danske Bibelen av 1699 lød det: «eller Blødagtige, eller de, som synde mod Naturen» (1. Kor. 6.9 i *Biblia* 1699). Men hva er egentlig forholdet mellom

Fortitudinem, quam beneficium aëris producere existimant Philosophi, solis exemplis ac institutis adscribit Poëta. Ad Olum.
Fortes, imbelles, solertes credis, inertes,
Nasci mortales; at fieri, Ole, puto.
Mollis jam Roma est, olim fœcunda virorum,
Græcia tunc pugnax, nunc ea mollis, iners,
Cadmi verveces Ductore sub Epaminonda,
Soli virtutem, fortia pectora habent.
Cum Duce vanescit virtutis gloria, fiunt
Verveces, prisco tempore sicut erant.
Ergo, quæ tu inter Naturæ munera ponis,
Legibus hæc solis attribuenda puto.:

115 Norton oppgir 1762, men det samme finnes i førsteutgaven til Serenius fra 1734. At «Molly» kunne forstås som «sodomitt» var altså også klart for skandinaver på Holbergs tid, selv om Wartberg, som vi skal se under, ønsket å skille det bløtaktige fra det sodomittiske.

116 Her ser det ut til at oversettelsen snur på rekkefølgen, men det kan være litt uklart hva som ligger i begrepene.

å være bløtaktig og å synde mot naturen? I antikken ble «Molles» iblant brukt sammen med «effeminatus», og «molles et effeminatos», myke og feminine, kunne betegne feminine menn som hadde sex med andre menn, slik det fremkommer hos historikeren Sveton, en av Holbergs kilder.[117] På 1700-tallet var det også klart at begrepet ble brukt slik i antikken, og de folkelige uttrykkene dukker opp i ordbøkene. I Jacob Badens *Latinsk-dansk Lexicon eller Ordbog* fra 1786 defineres «effoeminatus» som «Qvindagtig, blød; it. løsagtig», og han nevner idiomet «mollis et effoeminatus». Under «mollis» finner man som betydning 2) «spæd, kiælen, it. blødhiertet, qvindagtig», og Baden la til: «Især kaldtes *molles* Mandspersoner, som bedreve Utugt med Mandspersoner». Koplingen mellom det generelt bløtaktige og selve den sodomittiske synd mot naturen finnes både i den danske Bibelen og i ordbøkene, men det konkrete innholdet i denne distinksjonen var likevel langt fra klart.

Om de bløtaktige, molles, ifølge Paulus ikke kunne komme til himmelen, måtte man da nødvendigvis straffe dem i det dennesidige? I hvert fall ikke på linje med egentlige «masculorum concubitores»? Holbergs venn, generalprokurør Wartberg (jf omtale av Wartberg i kapittel 1), hadde i sin juridiske betenkning skilt tydelig mellom egentlig «sodomi» og tilgrensende omgangsformer (som den her innrømmede forbrytelse), de som i Bibelen [gresk] kalles «malakoi», «Molles, eller som den Danske Oversættelse lyder, Blødagtige» (Wartberg etter von Rosen 1993, s. 115ff). Wartbergs betenkning om «molles» har blitt berømt i homoseksualitetens historie i Danmark, ettersom han skiller mellom egentlig sodomi mot naturen (som da strengt kan forstås som anal penetrasjon med ejakulasjon) og andre former for bløtaktig friksjon mellom menn (som onani og lårsex). Etter Wartbergs vurdering kvalifiserer ikke dette til dødsstraff for å være «contra naturam», men medfører bare at overtrederen er «mollis» og kan straffes betydelig mildere. Wartberg utnytter Paulus' mulige distinksjon i Korinterbrevet til det fulle: Bløtaktighet er ikke egentlig sodomi, og kan dermed til en viss grad unnskyldes – om ikke, måtte jo store deler av

117 I 1600-tallsordboken *Thesaurus Eruditiones Scholasticæ* (1646) viser Basilius Faber til historikeren Svetons beskrivelse av mordet på Caligula. Caligula hadde pleid å håne en aldrende mann ved navn Cassius Chaerea med at han var «mollem et effeminatum», som Henning Mørland oversetter med «en feminin person som lot drive utukt med seg» (Sveton: *Romerske keisere* (overs. Mørland 1974), s. 231).

menneskeheten brennes![118] Er det rimelig å tenke seg at Holberg var uvitende om sin venns dristige diskusjon og distinksjoner her? At de ikke diskuterte slike ting? At ikke Holberg vet akkurat hvilke assosiasjoner han spiller på når han sier at «Mollis jam Roma est»?

Den seksualiserte betydningen mollis/molles/molly er kanskje ikke alltid en nødvendig assosiasjon til hovedbetydningen «bløtaktig», men i akkurat dette holbergske epigrammet blir det seksualiserte understreket ved den påfølgende assosiasjonen til Thebens hær, som for de innvidde viser til «den hellige kohort» som fikk sin enestående kampkraft ved å organisere to og to mannlige kjærester sammen (se kapittel 6 om Epaminondas i *Heltehistorier*). Det som her i den danske oversettelsen kalles «umulius-hær», er på Holbergs latin «verveces» av «vervex», kastrerte bukker, ofte brukt som seksualisert fornærmelse.[119] Holbergs epigram om kulturell endring er gjennomseksualisert.

Tabuisert tematikk knyttet til både homoerotikk og kastrasjon gjennomsyrer Holbergs latinske original. Maskulint kodifiserte dyder, som tapperhet, knyttes til seksualitet i et epigram som handler om at slike egenskaper er kulturelle, ikke naturlige. Innenfor rammene av en moderne diskusjon om forholdet mellom det naturlige og det kulturelle, vil dette peke i en annen retning enn for eksempel Holbergs utsagn om at kroppen gjorde ham til «nonkonformist» (se innledning). Holbergs behandling av kjønn og seksuell identitet er ikke entydig i forhold til en natur/kultur-dikotomi, men ofte uttrykker Holberg en programmatisk konstruktivisme, som her: «Alt det du vil regne som gaver fra fødslen, alt det tilskriver jeg bare de vilkår man har».[120] Men når intet skal regnes «inter naturæ» følger det at heller intet er «contra naturam».

Men nå handler det altså om hva det innebar å reise til Roma – hva slags sted var det Holberg oppsøkte? Han slår fast: «Mollis jam Roma est», noe som spiller på ideen om at Roma generelt er bløtt og dekadent, men også mer spesifikt antyder at byen er preget av myke menn som kan mistenkes for erotiske preferanser for hverandre. I blandingen av det latinske begrepet «mollis» og den moderne konteksten for epigrammet oppstår det noe paradoksalt:

---

118 Se om Wartberg i kapittel 1 og jf. von Rosen 2006, s. 83.

119 Holberg forklarer imidlertid dette økenavnet på thebanerne i *Heltehistorier* med at de var «uduelige og grove Folk, som intet kunde recommendere uden deres føre Legemer og Lemmer» (Holberg 1739, s. 547).

120 «vilkår» er oversettelse av «legibus», av «lex»: lov, forskrift, norm.

En egenskap som fantes i antikken, og som er nedfelt i det latinske språket, preger i dag Roma som helhet – og Hellas også – og markerer disse nasjonalkarakterene som det motsatte av det de opprinnelig var. Men er det egentlig en sammenheng mellom de formene for seksualitet som fantes i antikken og det man finner i det moderne, bløte Roma i Holbergs tid? Dette hadde Holberg tatt opp i skjemtediktet «Heraclitus og Democritus» (1721).

I «Heraclitus og Democritus» lot Holberg sitt småborgerlige alter ego, Hans Mikkelsen, føre ordet. Mikkelsen er danskspråklig poet, hans levebrød er å være brygger i den avsidesliggende byen Kallundborg, men hans kulturelle ambisjoner er høye, og han vil gjerne sette seg inn i og anvende den antikke arven som den kulturelle eliten i Danmark har som referanseramme. Av og til blir Mikkelsens beundring for antikkens kultur satt på moralske prøver. Et slikt øyeblikk oppstår i «Heraclitus og Democritus» når Mikkelsen kommer inn på temaet kastrasjon og knytter dette til sensasjonelle ting han har lest om Cæsars seksuelle utskeielser:

> Jeg seer et Menneske et andets Lem afskiære.
> For eens Fornøyelse man lader 10 castrere,
> Hvo skulde tro, at end paa et polered Sted,
> Stadfæsted var ved Lov en sliig Uteerlighed.
> Naar jeg en Cæsar selv en Mand for alle Qvinder,
> Og nu en Qvinde jeg for alle Mænd ham finder,
> Jeg tager Afskeed da med Mennesker, jeg flyer,
> Til øde stæder hen, til Fugle, vilde Dyr.
> Om i den nye Rom, i hellig Peders Sæde,
> Sligt endnu gaar i svang, maa andre efterleede.

Det «polerte stedet» der kastrasjon var hjemlet i lovene, er uten tvil antikkens Roma, der man hadde ulike begreper knyttet til ulike typer naturlige og opererte evnukker og juridiske distinksjoner mellom disse (se nærmere diskusjonen i kapittel 6). Mikkelsens assosiasjon går da også rett over fra tanken på disse evnukkene, uten tvil «molles», til ryktene om Cæsar, at han både var promiskuøs med ulike kvinner og samtidig lot seg penetrere av menn – et rykte som refereres hos Sveton, en av Holbergs foretrukne kilder til keisernes liv. Diktets jeg, Mikkelsen, reagerer med moralsk avsky på antikkens seksualitet og proklamerer at dette gjør at han vil flykte fra menneskeheten. Det er viktig

å få med seg at det ikke er Holbergs sjokkerte reaksjon som her er artikulert, men en fremstilling av den småborgerlige kulturelle streberen Mikkelsen, som reagerer helt i tråd med det pripne københavnske publikum Holberg ved flere anledninger kritiserer for dets moralske sneversyn.

Det vi skal forfølge her, er Mikkelsens spørsmål i denne forbindelse: Skjer slike ting fremdeles i det nye Roma? Det vil si, er dette en kultur som lever videre i samtidens Italia? Det vil ikke Mikkelsen vite, så det må andre efterlede, proklamerer han. Og dette bringer oss til Holbergs egen Italia-reise 1714–1716. Da hadde han god anledning til å undersøke hvilke rester av antikk seksualitet som fremdeles kunne gå i svang i pavens Roma.

Han kunne for øvrig også ha lest om dette i en rekke skrifter fra samtiden. I engelsk polemikk var den siste katolske kongen James II (1685–88) blitt utsatt for slike rykter, og koblingen mellom katolisisme og sodomi var «something of an orthodoxy in the 1690s».

> Popular representations of James suggest the abiding association between Catholicism and sodomy, a connection with deep roots, especially in anti-Jesuit satire, but which became something of an orthodoxy in the 1690s, when a war of unprecedented scale against Catholic France and the restoration of James's reign required shrill justification (Horowitz 2015, 23)

Holbergs insinuasjoner har klangbunn i 1600- og 1700-tallets protestantiske polemikk, som understreket hvordan den sodomittiske kulturen florerte i katolsk kultur generelt og særlig i pavens Roma. Konvertitter, som Holberg oppsøkte flere av og etter eget sigende ble mistenkt for å være en av, kunne også assosieres med denne katolske seksualiteten. Men denne polemikken hadde et visst fundament i ulike kjønnskulturer. Vi har gjentatte ganger påpekt at Holberg levde i en tid der seksualitet og kjønnsroller var i endring. Den ikke-maskuline, myke mann var gått fra å være en etablert rolle i kulturen til å bli den mistenkte sodomitt og en demonisert figur – i alle fall i Nord-Europa. Denne utviklingen, som materialiserte seg i arrestasjonsbølger i Nederland og England, skjedde ikke samtidig over hele Europa. Seksualitetshistorikeren Randolph Trumbach hevder at

> Europeans before 1700 presumed that all males desired both women and adolescent boys. In the generation after 1700, some Europeans began to think that most men desired only women and that only a deviant minority desired other males who might be either adults or adolescents. This is documented in legal, literary, and visual sources. The new sexual regime first appeared between 1700 and 1750 in England, France, and the Netherlands. By 1800 it was present in central Europe, but it did not arrive in southern and eastern Europe before 1900. (Trumbach 2012)

Generelt skal man være varsom med slike generaliseringer, men om Trumbach har noe rett i dette – han bemerker selv at det kan lyde utrolig, men om han har rett – var det nettopp på Holbergs tid i ferd med å utvikle seg to helt forskjellige seksualitetsmodeller i Holbergs Nord-Europa og i Italia. Dette ville innebære at en viss type menn ble marginalisert som «deviant minority» og demonisert i Holbergs omgivelser, men delvis tolerert som naturlige i Sør-Europa. Trumbach påpeker at «sodomi» selvsagt var ulovlig også i Sør-Europa, men at det hersket en viss grad av liberalitet basert på at det ble sett på som et naturlig begjær. I Danmark-Norge var linjen ikke arrestasjon og forfølgelse, men derimot fortielse, slik fortielse er rammen for Holbergs selvfremstilling, som i stor grad handler om kjønn og kroppslighet – og forbudt begjær, eller det han kaller «selsom elskov». Om det var riktig at begjær mellom menn ble sett som et naturlig begjær i Roma, ville dette være av stor prinsipiell betydning i forhold til en naturrettslig tenkemåte omkring seksualitet (jf. Psylla i *Metamorphosis* i kapittel 1). Men denne tabuiserte tematikken kunne man ikke lese seg til. Som den sjokkerte Mikkelsen antydet, var det bare én måte å komme til bunns i dette på: det måtte efterledes. Holberg reiste altså, som mange andre unge menn fra Nord-Europa, sørover og helt til Roma.

Reisemotivet er i seg selv en viktig del av Holbergs selvfremstilling i Levnetsbrevene; han er hele tiden i bevegelse mellom ulike kulturer og ulike lag av samfunnet. Han søker stadig ut av den danske konformiteten. Reisen som fortellestruktur er noe *Første levnetsbrev* har felles med Petronius' normoverskridende univers, som Kragelund og andre har vist at det stadig alluderes til. Riktignok finnes det ingen direkte skildring av erotikk hos Holberg. Teksten tematiserer ikke eksplisitt seksualitet, men dveler ofte ved de homososiale relasjonene jeget opplever mens han stadig er på reisefot,

i geografisk og kulturell bevegelse på det europeiske kontinentet. Det lengste han kommer, er til Roma. Dit ville Holberg absolutt reise. Man vet ikke helt hvorfor. Et eksempel på de underliggende assosiasjonene en tidligmoderne Petronius-entusiast kunne ha til Roma, siteres av Anthony Grafton i en artikkel om Petronius og nylatinsk satire:

> I received Petronius' Satyricon and read through it with the greatest pleasure and eagerness. It called back to mind all those things I did and heard in the same infamous way when I spent time in Italy. If I were to recall what I know is done in Rome, you'd say that the times of Petronius have been reborn, and the Encolpii and Ascyltii have come back to life. But shame forbids it. (Bartholomeus Schöbinger 1603 I privat brev, sitert etter Grafton 1990, s. 237)

Slik kunne lærde menn lenge før Holbergs tid more seg med både Petronius og romersk samtidskultur, godt unna offentligheten. Er det å under seg over at Holberg lengtet etter Roma? Ingen liknende private vennebrev er bevart etter Holberg, men det finnes flere spor i Holbergs tekster som tyder på at også han har delt disse seksualiserte assosiasjonene knyttet til denne byen, både i antikken og samtiden.

Paris–Roma 1715–16

Holberg var fattig og sykelig, men han ville på død og liv til Roma. Hans romanske reise var hans tredje reise. Den gikk via Amsterdam, Rotterdam, Antwerpen, Brussel og til Paris, der han oppholdt seg over et år og traff ulike konvertitter. Deretter reiste han videre, anonymt som «Michel Recco» i et reisepass han lånte av vennen Michel Røg, fra Lyon til Marseille, Genova, Cittavecchia og endelig til Roma. Hjemturen gikk over land via Firenze, Bologna, Lyon, Paris og Amsterdam. Holberg oppholdt seg i Roma fra oktober 1715 til februar 1716. Hva forteller han om sine opplevelser i Italia?

Holberg beundret Peterskirken og andre severdigheter. Det står naturligvis ingenting i levnetsbrevet om at han undersøkte i hvilken grad antikkens

seksualitetskultur levde videre i samtidens Roma. Sitater som de vi har vist til ovenfor, viser imidlertid at dette var blant de elementene også han assosierte med Roma; kjønningen er i grunnen hovedsaken ved Holbergs Roma. Både selve Romareisen og de konverterte danske katolikkene han besøkte underveis, vil ha hatt en slik seksualisert assosiasjon knyttet til seg. Det er særlig i denne delen av Første levnetsbrev, «Den romanske reise» at allusjonene til Petronius kommer tett. Så i hvilken grad kan man hevde at Holbergs skildring av reisen til Roma er kjønnet?

Det hører med til denne historiens italienske kontekst at denne mannstypen, den feminine mannlige «sodomitt», i tiårene etter Holbergs død, fra 1770-tallet, i engelsk kontekst skulle gå under betegnelsen «Macaroni». Denne ikke-maskuline mannsstereotypien var altså klart knyttet til det italienske. Opphavet til denne betegnelsen var visstnok forestillingen om en engelsk gruppe eller klubb av menn som hadde foretatt den store reisen, the grand tour, til Italia og Roma, og som, vel tilbake i Europa, dyrket italiensk kultur, både kulinarisk og erotisk.[121] De spiste pasta, og de videreførte det særegne ved den italienske kjønnskulturen. Etter hvert ble de sett på og fremstilt på linje med det man senere kalte «homoseksuelle». Holberg levde ikke lenge nok til at stereotypien «the Macaroni» kunne knyttes til ham, men han er klart blant macaronienes forgjengere, som var knyttet til betegnelser som «petit maitre», «fop», «the effeminate», og Holbergs Italiatur er ett av de trekkene som knytter ham til en slik stereotypi.

Det kan være liten tvil om at disse forestillingene om kjønn og seksualitet vil ha lekt i hodet hos den unge Holberg da han febersyk foretok den strabasiøse reisen til Roma under falskt navn. Holberg likte godt å reise anonymt. Dette er en del av utenlandsreisenes mystikk. Han forteller at da han var i England, trodde alle han het «myn Heer», for det var det barbereren kalte ham, og han gjorde intet for å beriktige dette. Det var bare en tilfeldighet som til sist røpet hans egentlige navn. Hva denne tendensen til anonymitet i utlandet skulle skyldes, er bemerket, men ikke godt besvart, i Holberg-forskningen. Det er nærliggende å anta at den ga en viss beskyttelse mot rykter, en viss frihet i forhold til hva man kunne foreta seg.

121 Rictor Norton tviler på at det faktisk noen gang eksisterte en slik klubb («The Macaroni club»)

Holberg hadde opprinnelig fått et reisestipend som egentlig forutsatte at denne turen gikk til lutheranske universiteter. Dette ga han blaffen i; han dro rett til Paris, der han oppholdt seg i halvannet år, sier han. Så fikk han lyst til å se Roma. Hvorfor?

> Jeg havde boet i Paris i halvandet år; og nu er det ikke nok for mig at have set Frankrig, England, Tyskland og Holland, nej, jeg pines og plages af et nyt begær, nemlig efter at besøge egne, der lå endnu længere borte fra mit fædreland. Rejselysten driver sig selv fremad, og den er lige så svær at styre, som det er ved viljens kraft at standse sig selv i farten, hvis man har kastet sig ud fra Leukas-klippen (Holberg 1728, Thomsen overs)

Dette er, som Holbergsskrifters kommentar forklarer, en henvisning til et stoisk Cicero-sitat som handler om umuligheten av å kunne styre en moralsk brist man først har sluppet til. Holberg avviser mange steder det stoiske selvkontrollidealet som urealistisk. Holberg ville lengst mulig bort fra sitt fødeland, og han sammenlikner det (med Cicero) med å kaste seg utfor Leukas-klippen – muligens en påfallende allusjon, ettersom det var Sapho som kastet seg utfor denne klippen og slik begikk selvmord. At reisen ble årsak til stygge rykter om Holberg, går tydelig fram:

> Resultatet blev, at jeg besluttede mig for en rejse, der gav anledning til stygge rygter, som ondsindede folk i Danmark udspredte for at skade mig: De understod sig i at påstå, at jeg havde skiftet tro og opgivet enhver tanke om at vende hjem igen. (Holberg 1728, s. 77, overs. Thomsen)

Ja, det kan altså hende det er som han sier, at Roma-reisen gir bakgrunn for rykter om at han skulle ha skiftet tro, blitt konvertitt. Han hadde besøkt konvertitter, og han har også brukt mye plass på å beskrive sine diskusjoner med katolikker i Paris. Det er ikke mye som skulle tyde på at Holberg vippet i retning av katolisisme; han er tvert imot alltid en krass kritiker av katolikkene. Det ville imidlertid ikke være lang vei fra rykter om konvertering til rykter om «sodomi», en kobling som altså var et helt vanlig motiv i protestantenes antikatolske propaganda, og noe man ikke minst finner hos Holberg selv

i hans bemerkninger om Roma i epigrammene. Det er nærliggende å se denne kommentaren i sammenheng med de ondsinnete ryktene han viser til senere, i slutten av brevet, de ryktene som gjør at han endelig må reise hjem fra sin andre Paris-reise i 1726. Joda, Holberg var uten tvil gjenstand for ondsinnete rykter. Disse ryktene var blant annet knyttet til hans reiser, og de hadde en natur som gjorde at de ikke kunne refereres direkte, de er tydeligvis unevnelige. Men litterært kunne de behandles, hvilket Holberg altså gjorde straks han kom hjem, i verket *Metamorphosis*, der ryktespredning og bakvaskelser som bunner i den sodomittiske mistanken mot et homososialt par er grunnmotivet. Denne sammenhengen sannsynliggjør at bakvaskelsene var seksualiserte. Men var de grunnløse? Gjennom sin tvetydige selvfremstilling lekte Holberg seg frekt med publikums nysgjerrighet på dette pikante punkt.

Altså: Holberg hadde fått stipend for å besøke lutherske universiteter, han hadde lite penger, og han hadde mange motforestillinger mot den farlige reisen til Italia. Likevel måtte han på død og liv til Roma, koste hva det koste ville – og det kostet ham ytterligere bakvaskelser. Det finnes ingen god forklaring på hva som ligger bak dette sterke Roma-begjæret, denne trangen til å oppsøke den bløte byen Roma. Han bemerker selv at det kan fremstå som uforklarlig, og hans skildring av Roma-reisen er anekdotisk. La oss kort gå gjennom de situasjonene Holberg beskriver på sin reise i Italia, fra Paris til Roma. Ingen av disse beskriver selvsagt homoerotikk på eksplisitt måte, men de er definitivt sentrert rundt homososialitet og mannsroller. Holberg lar ingen anledning gå fra seg til å fremstille seg selv som en umaskulin mann, en «effeminate» blant andre herrer.

Den første anekdoten (s. 75–82) handler om tre reisefeller han har på veien fra Paris til Marseilles. To av dem er kriminelle machomenn som skryter av sine kvinneerobringer og fyller Holberg med angst. Den tredje ser han på som sin forsvarer. Det er en homososial firkanthistorie der han selv er det myke, eller feminine, objektet, omgitt av motstandere og en hjelper. Fortellingen når et merkelig klimaks med en kårde som forsvinner.

Holbergs to uoppdragne medreisende på veien til Marseilles gjorde seg skyldige, sier han, i alle slags skarnstreker, men han søkte tilflukt hos den fjerde reisekameraten, en apoteker fra Lyon som trøstet ham. Kommentaren til

Holbergsskrifter påpeker at apotekerens trøst «i de mest udsøgte vendinger»[122] inneholder en allusjon til en hendelse i Petronius' *Satyricon* der hovedpersonen blir trøstet av en eldre mann etter «nogle seksuelle overfald».[123] Like etter denne allusjonen finnes en underlig passasje der Holberg plutselig befinner seg alene i en vill skog sammen med en av de skremmende mennene. I den videre scenen er det temmelig uklart hva bakgrunnen egentlig er for at Holberg føler en så stor angst ved den medreisendes dårlige humør:

> Nu gik det op for ham, at vi var faret vild – hvad han dog selv var skyld i – og snart gav han mig et møgfald, snart begyndte han, med hånden på kårdens greb, at true med alt muligt. Jeg blev for alvor angst og så mig om efter en udvej til flugt; men jeg anede ikke, hvor jeg skulle flygte hen; jeg var jo den lille mod hans rappe fødder og stærke overarme. Han så forvildet og bister ud, fattede igen og igen om kårdens greb og søgte efter en vej ud gennem det uvejsomme og vilde terræn, som på grund af løv og buskads var aldeles ufremkommeligt. Så tabte han sin kårde – et tab, som, skønt det forvandlede hans vrede til raseri, for mit sår var den herligste balsam. Jeg var dog snu nok til at undertrykke min glæde, satte et sørgmodigt ansigt op og lod, som om jeg var endnu mere forhippet, end han selv var, på at søge i krattet og rage løv til side for at se, om jeg kunne finde min rejsefælles tabte kårde.
>
> I virkeligheden glædede jeg mig over, at han var blevet berøvet sit våben, ja, jeg ønskede, at han måtte blive plukket lige til skindet. Så min bedrøvelse var bluff. Jeg ledte længe, eller rettere jeg bar mig ad, som om jeg ledte, uden at jeg på noget tidspunkt havde planer om at give ham det instrument tilbage, som han lige havde rettet mod min strube, om jeg så også skulle slumpe til at finde det. (Holberg 1728, s. 77, overs. Thomsen)

122 På latin «verbis conceptissimis»

123 Dette gjelder for den Satyricon-versjonen Holberg sannsynligvis brukte. Moderne versjoner etablerer en annen kontekst for dette sitatet, men det handler uansett om kjærlighetsintriger mellom menn (jf. kommentar).

Hva som egentlig utgjør trusselen fra de bryske medreisende, blir aldri avklart. Episoden fremstår som umotivert og bagatellmessig; det finnes ingen annen dramatikk enn den angsten og følelsen av utsatt underlegenhet som fyller jeg-personen Holberg idet han befinner seg alene med en sint mann som stadig tar på, men så mister, sin kårde. Holberg er såret («vulneri meo», Kragelund unngikk denne metaforen i sin 1965-oversettelse), nesten som om han skulle vært penetrert av denne kården, men later likevel som om han vil hjelpe den andre til å gjenfinne sin kårde. Er det en seksualisert undertone i denne homososialiteten? Er det å forstå som «a scene of displaced sodomy», slik McFarlane (s. 127) tolker en fektescene i romanen *Roderick Random*? Altså en allegorisk fremstilling av det unevnelige? Hvor detaljert i er så fall denne allegorien? Kan det altså virkelig være en fortelling om overgrep, tap av ereksjon og påfølgende ambivalente stimuleringsforsøk? Det latinske ordet som her tre ganger gjengis som «kårde», er «gladius» (sverd), som både hos Petronius og Plautus brukes som metafor for penis i lignende, homososiale konfrontasjoner mellom krangling og flørting.[124] I *Satyricon* er det den unge, vakre slavegutten Giton som stadig utsettes for maskuline menns aggresjon og begjær; han er en kasteball mellom jeg-personen Encolpius, som sliter med potensen, og Encolpius' venn og rival Ascyltos. Delvis ved tvang, delvis ved lyst, veksler Giton mellom den enes og den andres seng og «sverd». Iscenesetter Holberg seg selv som en Giton-skikkelse blant sine ulike reisefeller? Eller ville det i det minste være en mulig assosiasjon for de innvidde? Er det i så fall grov underholdning eller er det biografisk fortelling fra en skjult begjærsverden?

Før vi går videre til neste homososiale opplevelse, må vi stoppe et øyeblikk ved disse kårdene. I petit-maître-komediene er det et hyppig motiv at den myke mannen, foppen, står hjelpeløs overfor truende, maskuline menn som stadig trekker sin kårde og ypper til kamp. Dette er et motiv som handler om makt, vold, kropp og kjønn. Voldelig dominans er det absolutte tegnet på maskulinitet. Kården er også fallisk, og Holberg latterliggjør dette symbolet. I *Jacob von Tyboe* har han en hel komedie om det latterlige i en storskrytende

124 Jf. fotnote 20 i Petronius *Satyricon* i Loeb classics: «Latin gladius (sword) here should probably be understood as penis; such a usage appears elsewhere in Petronius (cf. Plaut. Cas. 909)». Se også «gladius» i Adams 1982, s. 20f. Det ville kreve queerfilologisk latinkompetanse å si noe mer avgjørende om hvorvidt dette i hvert fall ville være en nærliggende assosiasjon for en Petronius-elskende Holberg-leser.

soldat som egentlig er feig og ikke kan fekte. Det er en kritikk av en maskulinitet som fant sitt mest typiske uttrykk i kården (jf. kommentar fra George Mosse ovenfor (1992, s. 18ff.). I *Tunbridge Walks* var den falske kaptein Squib et eksempel på det samme – hans fektekunster var bare skryt, og han ble til slutt avslørt som skredder. For den stereotype foppen er kården som estetisk objekt forlokkende, men som realitet er den voldelige fektekampen utenkelig, slik det også er for Jean og Pierre i *Jean de France*.

Den neste anekdoten er fra Genova, der Holberg ble liggende syk i et herberge der de tok betalt per time, ikke per natt – altså sannsynligvis et bordell, hvilket teksten også antyder. Her ble Holberg liggende og oppfattet seg som fange av en truende vert. Han ble imidlertid reddet gjennom voldelig inngripen fra en ung adelsmann som tok verten for seg og fikk flyttet Holberg til et annet pensjonat. Scenen er slående og dramatisk i sin danske form:

> Da jeg havde udstået den værste fare og var lidt mindre forpint, gik jeg og kiggede ud ad vinduerne, og dér fik jeg øje på en ung franskmand, som jeg overtalte til at komme indenfor, selv om jeg kun kendte ham flygtigt. Jeg gav ham en rørende skildring, fra a til z, af alt, hvad der var overgået mig. Han ynkedes over mig og skældte min vært huden fuld, men fik igen med samme mønt. Så havde vi håndgemænget! Den unge herre fik fingrene op af lommen og gav banditten en ordentlig en på bærret, som hans modstander, der også havde næver på skafterne, besvarede med en eftertrykkelig kinddasker. Jeg så det hele gennem en sprække, som jeg satte snart det ene, snart det andet øje hen til. Da bataljen endelig var ovre, kom den unge ind på mit kammer igen, bad mig om at pakke min bagage og førte mig hen til et andet værtshus. (Holberg 1728, s. 88, overs. Thomsen)

Holbergsskrifter og Kragelund påviser at også denne passasjen knyttet til *Satyricon* gjennom allusjoner i latinen. I dette tilfellet er det perspektivet til den potensrammede hovedpersonen Encolpius Holberg setter sin egen hovedperson inn i. Det dreier seg om et slagsmål i en kro der Encolpius gjemmer seg med Giton på rommet mens rivalen Eumolpus slåss med kroverten og hans folk. Det viser seg for øvrig senere hos Holberg at den unge franskmannen slett ikke var fransk, men en ung danske som behersket fransk flytende. Som Holberg selv reiste også denne fremmede anonymt rundt i Italia og holdt sin

danske identitet skjult – skjult i den grad at to danske menn kan møte hverandre og omgås i dagevis uten å kunne avsløre at den andre også er dansk.

Siden Holberg her oppholder seg et øyeblikk i Genova, kan vi tillate oss en liten parallell. Det finnes flere liknende skildringer av Italiareiser fra Holbergs tid. En annen ung mann som gjennomførte sin Grand Tour i Italia omtrent samtidig som Holberg, var engelskmannen Edward Wright. Som Holberg kom han via Marseilles til Genova og videre til Roma. Wrights beskrivelser inneholder både en rekke likheter og forskjeller sammenlignet med Holberg. Som Holberg blir Wright værende noen dager i Genova, og som Holberg beskriver han byens kunst og bygninger med beundring før han, litt mal apropos, slår fast:

> After I left Genoa, I was told of a Law they have there against Sodomy, in these words: *Contra naturam luxurians, … pro prima vice pæna solidorum duodecim condemnetur, pro secunda vice, pæna solidorum viginti; pro tertia, igne cremetur; nisi tamen titulo sanitatis id secerit; eo casu ab urbe ejiciatur tanquam fastitiosus.*[125] – How they explain the *Titulo sanitatis* I could not learn. However it be, they seem willing to give a Salvo even to the third offence. (Wright 1730, s. 27)

Det er typisk for datidens behandling av det tabuiserte at Wright går over til latin når han beskriver begjær contra naturam, «mot naturen». Han informerer sine kvalifiserte lesere om at dette første gang straffes med en bot på 12 soldi, andre gang 20 soldi og tredje gang med brenning – om man da ikke henviser til (sinns-)sykdom, i hvilket tilfelle han vil bli forvist fra byen som en motbydelig person. Men Wright skyter inn en opplysning om at også tredje gang kan man slippe unna med en bot. Hvem har fortalt ham det, og hvem forteller han det til? «They seem willing»: Det er som om han antyder at han selv ble tatt en tredje gang og slapp unna med en ny bot. Opplysningen om denne relativt liberale lovgivningen kommer brått, ute av kontekst. Ingen andre lover eller

125 Latinen her betyr (via oversettelsesprogram): «Lusting against nature, … for the first time a fine of twelve solidi is condemned, for the second time, a fine of twenty solidi; for the third, he shall be burned with fire; unless, however, he cuts it with the title of health; in that case he should be expelled from the city as an obnoxious person».

erotiske særtrekk nevnes. Ingen moralske dommer felles; det nevnes bare i forbifarten – slik er det med «sodomi» i Genova, i tilfelle leseren skulle lure på det. Samtidig går det frem at han har arbeidet med dette, forsøkt å finne ut hva som ligger i dette «titulo sanitatis»; at man skulle kunne unnskylde sin forbudte seksualitet med helsegrunner.

Dette sitatet fra en engelsk tekst fra 1730 har ingen direkte betydning for Holberg, men det sier kan hende noe om hva som var relevant og hva man forbandt med Italia generelt, og mer spesielt enkelte bystater som Firenze, Genova og Roma. Det synes ganske klart at Wright setter dette inn som en form for beroligelse, en forklaring på at man ikke tar så strengt på den slags i Genova – et reisetips, rett og slett. Holbergs skildring av Genova kommer ikke inn på noe liknende; han forteller bare med sine Petronius-allusjoner om hvordan en ung mann han trodde var fransk, hjalp ham ut av en stygg knipe og ble hans kortvarige venn før de etter noen dager skiltes igjen – anonyme for hverandre. Fryktsomt hadde han beundret vennens kamp med verten gjennom en sprekk. Holberg oppgir for øvrig også et navn på denne danske vennen, «Carolo Montfort», som den iherdige Holbergfilologien i ettertiden ikke har klart å spore; kanskje var det også falskt. De hadde kommunisert på fransk uten å oppdage at den andre egentlig var dansk; for dem begge har det vært avgjørende å være absolutt incognito i Italia.

En tredje anekdote om det homososiale finner sted på skipet fra Genova til Roma. Når han fortsetter skipsreisen, understreker Holberg igjen hvordan han står utenfor maskulinitetsnormene. Blant medpassasjerene er en ytterst sjalu romer som reiser med sin frue. Romeren tåler ikke at noen mann henvender seg til fruen, men for Holberg lar det seg gjøre:

> Alt det tog romeren med et smil; jeg var jo ligbleg og saa knap ud til at kunne hænge sammen, saa at jeg ikke kunde volde selv den mest mistænksomme ægtemage noget besvær, men mere lignede en mand, man trygt turde betro opsynet med et tyrkisk eller persisk harem. (Holberg 1728, s. 93, overs. Thomsen)

Romeren gjenkjenner umiddelbart at Holberg ikke er noen trussel mot kvinnenes ærbarhet. En romer kan altså uten videre gjenkjenne og akseptere Holbergs kjønnsidentitet med et vennlig smil. Romeren leser koden for Holbergs kjønnsidentitet. Denne selvfremstillingen er for øvrig også, med sin

harem-allusjon, et ledd i Holbergs lek med spado-figuren, evnukken, som man finner igjen i epigrammene (jf. kapittel 5). Det kroppslige og seksualiserte er her, som så ofte ellers, en sentral del av selvfremstillingen her.

Når skipet noe senere faktisk – om vi altså velger å tro på det faktiske i Holbergs reisebeskrivelse – møter et sjørøverskip, må også passasjerene bevæpnes. Holberg vender tilbake til kårde-motivet i sin selvfremstilling:

> Hvis Deres Højvelbaarenhed havde set mig udtæret af min gamle sygdom, med sværd ved lænd, stille mig i kampstilling og sammen med de andre passagerer anraabe St. Antonius om bistand, vilde De have let Dem til døde. (Holberg 1728, s. 96, overs. Thomsen)

Holberg med sverd i kampstilling – vennen ville ledd seg i hjel ved synet. Ikke fordi kården i dette tilfellet er direkte fallisk; det handler mer om jeg-personens, Holbergs, utnyttelse av fektemotivet han kjente fra komediene. Holberg er nå selv den komiske mannen som faller igjennom i den maskuline kroppens definerende øyeblikk, nemlig kampen (se ovenfor om fektescenen i *Jean de France*).

Det er et psykologisk element i dette ledemotivet i selvbiografien. Allerede fra åpningen av *Første levnetsbrev* var det klart at Holberg aldri kunne bli soldat, slik det var forventet på grunn av farens strålende militærkarriere. Faren, Christian Nielsen Holberg, som døde da Holberg var halvannet år gammel, hadde gjort en imponerende militær karriere fra mening til oberstløytnant. (jf Müller 1643, s.23ff.) Han hadde utmerket seg i Torstensonkrigen mot svenskene i 1643, senere hadde han vært i veneziansk og maltesisk krigstjeneste mot tyrkerne. Da han vandret hjem derfra, skrev han seg inn som student i Sienna. Endelig tilbake i Norge før 1657 utmerket han seg på nytt i Krabbekrigen både ved Trondheim og da Carl X Gustav angrep Fredrikshald. Endelig ble Christian Holberg sendt ut for å forhandle med engelskmennene før det store slaget på Bergens våg 1665, da festningen forsvarte en nederlandsk krydderflåte mot engelsk angrep. Christian Nielsen Holberg var med der det skjedde. 1667 ble han oberstløytnant og fungerte i perioder som kommandant på Bergenhus. Han må ha vært i 60-årene da Ludvig ble født, og han døde i 1686, før sønnen kunne bli kjent med ham. Som sønn av en avdød offiser, var Ludvig fra barndommen satt til militær opplæring i Gudbrandsdalen, men dette nyttet ikke. Han ville bare lese. Han ble sendt tilbake til Bergen.

Holberg var stolt av sin berømte og krigerske far, men han kunne ikke bli soldat som ham. Når han senere, i sine *Sammenlignende Heltehistorier* (1739), sammenliknet Sokrates og thebaneren Epaminondas, var det nettopp en filosof og en soldat han sammenliknet (jf. kapittel 6). Ludvig var også, på sin måte, en modig eventyrer da han vandret gjennom Italia. «Paa sin Fodvandring fra Rom til Paris har Ludvig Holberg sikkert ofte mindedes Faderens Vandringer 60 Aar før» (Müller s. 25) Ludvig reiste ikke som soldat, men som akademiker, forfatter, skjønnånd. På disse feltene viser han definitivt kamplyst, og det er han stolt av, men ikke med kården. Heldigvis for Holberg slapp han å kjempe den gangen i Middelhavet; piratene angrep eskorteskipet mens handelsskipet han selv var på, til Holbergs lettelse flyktet vekk – slik han selv lot Pierre forlate Jean i nødens stund.

En fjerde relevant anekdote handler om losjiet Holberg finner i Roma, ved Piazza del Spagna, der man litt senere på 1720-tallet skulle bygge Spansketrappen. Bernini den eldres båtskulptur sto der allerede. Igjen finner man en kjønnet anekdote der Holberg først kommer i et vertshus med en seksuelt krevende vertinne:

> Værten, som led af tuberkulose, sov i et kammer lige ved siden af mit og vækkede mig en halv snes gange hver nat med sin hosten og evindelige harken. Fruen var et fordrukkent og utugtigt fruentimmer; hun plejede med diverse skøgekunster at forføre sine logerende til svir og hor og lænse dem for penge. Hun påstod, at den eneste grund til min fjerdedagsfeber var, at jeg levede så spartansk og aldrig slog til søren. Feberen måtte slås ned med Bacchus og Venus, sagde hun. (Holberg 1728, s. 88, overs. Thomsen)

I motsetning til noen tyske gjester går den unge Holberg ikke inn på vertinnens forslag om en kur av rus og sex, men flytter heller til et annet losji. Her lærer han seg kokekunst, og han lever i harmoni med to adelsmenn fra Napoli:

> Men for ikke at spendere den tid, jeg var vant til at anvende på studeringer, på madlavning, havde jeg pen og papir stående foran ovnen, og i den ene hånd holdt jeg bogen, i den anden grydeskeen. Jeg fik dog undertiden til min skade at føle, at det ikke er så let at kokkerere og filosofere på én gang. For det hændte tit, når jeg læste

> eller skrev alt for ivrigt, at Vulcanus flammede sådan op om min gryde, at næsten al grøden blev til en godt og grundigt fastbrændt skorpe eller
>
> *sydede, skummende steg og vælted' sig ud over kanten.*
>
> I begyndelsen skammede jeg mig over dette griseri, især når jeg tænkte på, hvor sirlig jeg før havde været; men den skam rystede jeg snart af mig, da jeg så, at intet er mere sædvanligt i Italien. I samme pensionat boede der to adelsmænd fra Napoli, som jeg flere gange traf optaget af samme gøremål. Når dørene til begge værelser stod åbne, opførte
>
> *de dampende gryder med grøden*
>
> en hel koncert: Min gryde, som var en lille en, sang tenor; deres, som var større, tog bassen. (Holberg 1728, s. 100, overs. Thomsen)

Den musikalske harmonien Holberg her kaller frem gjennom sin gryte-kor-allegori, minner om lykkelige øyeblikk av homososialt samvær, som i Oxfords musical club og senere, da han spilte seg frisk med gode venner. Igjen er det ikke noe utuktig som nevnes i teksten, men sitatet med gryten som koker over, er i andre sammenhenger en metafor for ukontrollerte følelser som bobler over, nærmere bestemt raseri slik det skildres i Vergils *Æneide*[126] – altså ikke en direkte allusjon til begjær, men likevel til bruddet med den stoiske selvbeherskelse. Uansett fremviser scenen fra Roma jeg-personens femininisering gjennom matlaging, og dessuten hans tilvenning til «griseri» («sordidus occupantionis»), som han snart forstår er helt vanlig i Italia. Handler det igjen om «displaced sodomy»? Om en –i dette tilfellet harmonisk – begjærsallegori? Det mangler her en klar Petronius-allusjon for å lede leseren i en slik retning. Det handler uansett om hvordan han finner frem til en italiensk homososialitet med de to adelsmennene fra Napoli og lever i en form for grisete, musikalsk

126 Jf. Thomsens kommentar til Holberg 1728, s. 102 på holbergsskrifter.no.

kokeharmoni med dem innenfor et italiensk normsystem som er annerledes enn det han var vant til, og der kvinner er ekskludert, også fra kjøkkenet.

Disse fire reiseanekdotene handler alle om kjønnsidentitet. Jeg-fortelleren fremstiller seg som «effeminate», femininisert, og gjør dette til et komisk poeng. Her finnes ingen åpenbar skam, snarere en form for selvhevdelse. Det gis ingen direkte beskrivelser av seksualitet, selv om det erotiske stadig ulmer under overflaten – som i det genovesiske og det romerske bordellet, og i den sjalu italieneren på båten. Klangbunnen for det seksuelt overskridende forsterkes av allusjonene til Petronius.

Til slutt, fra Holbergs Italia-reise, kan vi stanse et øyeblikk ved de to overtredelsene han faktisk sier seg skyldig i. Den ene er å bøye seg for paven, noe han likevel mener må være unnskyldelig. Den andre er verre: Han krøp opp Scala Sancta. Det vil si at han på sine knær krøp skritt for skritt opp den lange trappen som etter myten skulle være den selvsamme trappen Jesus beveget seg opp til Pontius Pilatus. Historien fortalte at denne jerusalemske marmortrappen var blitt flyttet til Roma, og den var på Holbergs tid, og er fremdeles, et velkjent pilegrimsmål. Etter katolsk tro får man tilgivelse for en del av sine synder ved å krabbe opp her, gjentagende Fadervår på hvert trinn. Hvorfor krøp Holberg opp Scala Sancta?[127] Riktig nok var det velkjent at Luther hadde gjort det samme to hundre år tidligere – uten å føle seg virkelig tilgitt, noe som var del av hans bevegelse bort fra katolisismen. Men det er ingenting som tyder på at det var vanlig for protestantiske turister å foreta en slik botsøvelse. Da vår engelske bekjente fra tidligere, Edward Wright, kom til Roma, hadde han åpenbart ingen intensjon om å gå opp denne trappen på sine knær:

> A little further is the scala sancta; they say that these are the very Stairs our Saviour went up, to be examined before Pontius Pilate; and that they were brought from Pilate's palace at Jerusalem by Helena the empress, Mother of Constantine. … None are to go

127 Ikke mange holbergianere stopper opp ved denne påfallende hendelsen, men et unntak er C.W. Smith: «Et mærkeligt Træk, som man ikke skulde vente at finde hos den tørre, ironiske Satiriker, er det, at han krøb paa sine Knæe op ad den hellige Trappe» (1858 s. 54f). Smith siterer også tyskeren Prutz på dette. Ingen av disse gir imidlertid en god forklaring på merkverdigheten.

> up these Stairs, but upon their Knees, saying a Pater Noster, and a Ave Maria at every Step; for the doing of which, they obtain a Remission of a third Part of their Sins. We saw a Pilgrim creeping up them, and exercising the Discipline on his Back all the Way. (Wright 1730, s. 218)

Wright kunne åpenbart ikke falle på å krype opp disse trappene selv. Slike syndeangrende pilegrimer var tvert imot en kuriøs severdighet. Men kan vi se for oss Holberg på vei oppover, på sine knær, angrende sine synder? Jeg har iblant lurt på om Holberg overhodet var i Roma, eller om hele turen er del av hans lekne selvfremstilling som petimeter, balanserende på grensen av avgrunnen – en fiktiv og frekk innskriving i homososialitet og homoerotikk. Men nei, det er rimelig å anta at Holberg ikke finner dette på, at han faktisk var i Roma. Han sendte også et brev derfra (jf. Th.A. Müller 1943, s. 177, note1).

Dersom Holberg faktisk var gjenstand for den sodomittiske mistanke, slik *Metamorphosis* kan tyde på, var en slik Romatur det mest påfallende han kunne foreta seg. Men Holberg oppfyller i sin selvfremstilling nettopp alle de påfallende stereotypiene som for datiden kjennetegnet den mistenkte «sodomitt». La oss da anta at han var der, og at han på sine knær skritt for skritt krøp opp Scala Sancta mens han på hvert trinn stanset for å si frem Fadervår. Hvilken Holberg er dette? Hva hadde han gjort? Hva skulle tilgis (om enn bare en tredel)? Kanskje får man her et lite glimt inn i noen sjelekvaler som ellers er vanskelig å få øye på i et gjennomironisk og satirisk forfatterskap, og en lekende, overlegen selvfremstilling av en mann i vedvarende konfrontasjon med maskulinitetsidealene, i hårfin, dristig balanse på sodomianklagen. Lå det en reell synd bak denne botsgangen? I så fall er det en synd Holberg ikke har kunnet formulere i sitt levnetsbrev eller andre steder. Den kunne bare meddeles i kodet form; han forteller at han krøp opp – og ettertiden kan bare spekulere i hva han søkte tilgivelse for.

Første levnetsbrev er innholdsrikt og springende, omdiskutert som kilde til Holbergs liv, men det kan ikke være tvil om at det fokuserer på det homososiale: positive og negative erfaringer i forholdet mellom menn. Når man vurderer *Første levnetsbrev* som apologi, altså forsvarstale, slik flere kommentatorer faktisk har gjort (jf kapittel 1), må man i alle fall vurdere den fortolkningsmuligheten at dette først og fremst er en apologi eller forklaring fra en mann som ikke ønsker å, eller ikke kan, leve i takt med tidens kjønnsstereotypier.

En som ønsker å utfordre et forstokket samfunns normer og doxa på en rekke områder, men særlig når det gjelder kjønnsidentitet. En nonkonformist som markerer sin annerledeshet, men som samtidig vil gjøre karriere og holde seg innenfor det gode selskap. Denne balansegangen klarer Holberg. Levnetsbrevet er et forsvar med et visst preg av bekjennelse. Han bekjenner sin manglende maskulinitet, sitt pikelige ansikt og sin sykelige, febrile konstitusjon; han bekjenner også sin annerledeshet helt fra barndommen, sitt distanserte forhold til kvinner, sin europeiske orientering og sine reiser. Han står, og må få lov til å stå, delvis utenfor det normerte. Men én ting han sier lite om, er sine vennskap. Vennene er der, men ofte som skygger, mer eller mindre anonyme, mer eller mindre vennlige. De er overflatisk behandlet, de er nevnt, men så ikke mer. Ingen trekkes egentlig inn i hans privatsfære. Han har et behov for å forklare seg, sin offentlige fremtoning, og her innrømmer han nesten alt, men ikke det siste, tabubelagte, unevnelige. Men man må kunne peke på at også dette likevel er til stede, om enn unevnt, i Petronius-referansene og rekken av homososiale anekdotiske scenarier. Hvorfor skulle han legge inn disse i sitt levnetsbrev? Er ikke det det siste leddet i bekjennelsen?

Sejersted, J. M. (2025). *Nonkonformisten: Ludvig Holbergs skeive selvfremstilling*.
Fagbokforlaget. DOI: https://doi.org/10.55669/oa6308

5

Kroppslig selvfremstilling

Når Holberg i epistel 477 slår fast at det er kroppen som har gjort ham til nonkonformist, utgjør dette kulminasjonen av en lang rekke kroppslige selvfremstillinger i forfatterskapet – i *Første levnetsbrev*, i epistlene, men også, mer indirekte, andre steder i hans verk. Hva kjennetegner denne kroppen? Dersom Trumbach har rett i at det på begynnelsen av 1700-tallet vokser frem «et tredje kjønn», eller en kulturell stereotypi av en ikke-maskulin mann modellert på den engelske foppen eller petimeteren med preferanse for homososiale relasjoner til andre menn, kan man trygt si at Holberg fremstiller seg selv tett opp mot en slik kulturell type i samtiden. Dette gjelder hans livsvalg, hans reiser til Paris, Nederland, England og Roma, hans fløytespill og interesse for teater, hans hang til å kle seg på grensen til det jålete, selvfølgelig hans selvpålagte ungkarsstand – og det gjelder ikke minst kroppen slik han tegner den for sine samtidige lesere.

Vi har mange bilder av Holberg, også en del fra samtiden, men vi vet strengt tatt ikke så mye om hvordan hans fysiske fremtoning var, utover det han selv beskriver. Som det fremgår av diskusjonen om *Første levnetsbrev* i kapittel 4, finner han det vesentlig å fortelle samtiden og ettertiden at han fremdeles i 30-årsalderen ble tatt for en tenårig gutt eller en jente – selv om han altså i en senere versjon, da teksten ble oversatt til dansk, byttet ut dette sterke «jente» (puella). Det mest påfallende ved hans kroppslige selvfremstilling er likevel at han stadig skriver om sin svakhet og sykelighet. En mann som vandret gjennom store deler av Europa til fots og oppnådde den for sin tid

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

anselige levealder av nær 70 år, kunne kanskje ha skildret seg selv som seig og sterk, men Holberg ønsker åpenbart å betone en særegen kroppslighet preget av en medfødt «delicatesse».

Avslutningsvis i *Første levnetsbrev* beskriver Holberg en generell kroppslig særegenhet som stiller ham utenfor normale sosiale sammenhenger. Her er det ikke, som i begynnelsen, den modne Holberg som tas for et barn, men tvert imot barnet som oppfører seg som olding. Han er et menneske i fysisk utakt med sine jevnaldrende:

> Næsten lige fra mine spæde år har jeg kunnet mærke, at intet er så smittefarligt for min sundhed som det at jagte nydelser. Af den grund levede jeg så nøjsomt og afholdende, at jeg – skønt kun en dreng af alder – af livsførelse dog forekom mine kammerater at være en olding. Da en sådan soberhed og streng manér jo er påfaldende hos en mindreårig, blev der tit nok udslynget spydigheder imod mig, hvad jeg hidsigprop havde svært ved at sluge. Ikke desto mindre holdt jeg stædigt fast ved mit forsæt og lagde ikke min levevis om. (Holberg 1728, 199f, overs. Thomsen)

Omgivelsenes spydigheter omkring hans fysikk og særegne manerer, og opp mot dette hans egen hissighet og standhaftighet, er en karakteristisk figur i Holbergs selvfremstilling. Slike passasjer peker hele tiden frem mot kommentaren om egen «nonkonformitet» i den selvbiografiske epistel 477 som ble tatt opp innledningsvis. Selvfremstillingen som nonkonformist er altså allerede påbegynt på dette tidlige stadiet i forfatterskapet. En særing fra barndommen, ikke voldelig, men hissig var han. Også motstandere senere i livet fikk erfare Holbergs bråhissige reaksjon på det han oppfattet som angrep – også i akademiske spørsmål.

De sosiale konsekvensene av hans kroppslige tilstand er også tema når Holberg videre forteller om hvordan han i en periode målte og veide sin diett, men måtte oppgi dette på grunn av omgivelsenes press.

> «Hvad er tåbeligere end at unddrage sig menneskeligt samkvem i sin ungdoms vår! At spise i enrum, det er jo det samme som at leve uden for menneskeheden og sende sig selv i landflygtighed.»

> Sådan sagde de. Jeg indvendte, at socialitet ikke består i at drikke og spise sammen. Men jeg talte for døve øren. (ib.)

Denne avvisningen av at det å spise og drikke sammen skulle være en viktig del av sosialt samvær, sier mye om Holbergs sky forhold til sine medmennesker. Han bemerker selv: «… at der blandt flere hundrede mennesker knap nok findes ti, hvis væsen tiltaler mig. Den ene plager mig med snak, den anden med sine bevægelser. Jeg gaar derfor bort fra de fleste sammenkomster med et forpint sind og søger trøst i ensomhed (s. 203f) Det blir aldri helt klart i *Første levnetsbrev* hvilke symptomer som tvinger ham til en så nøktern livsførsel. Han sier at han har arvet sykdommen fra sin far. Holberg skildrer denne tilstanden som noe svært flyktig: Snart er han syk her, snart der; han rammes av matthet, så av energi; han har hodepine som flytter seg til bena, for så å bli til magepine og så videre. Sykdommen har samme preg som hans vegelsinn, og disse henger tett sammen. Senere i forfatterskapet ser det ut til at han oppnår større klarhet i at disse ulike reaksjonene er knyttet til bestemte matvarer (jf. nedenfor).

Holberg refererer flere steder til sin særegne, medfødte kroppslige tilstand med ordet «delicatesse». Dette er et fremmedord som Holbergordbok tolker som «skrøbelighed; sensibilitet; sarthed». I Boyers fransk-engelske ordbok fra 1702, *Dictionnaire Royal Francois-Anglois et Anglois-Francois*, har «delicatesse» en rekke betydninger, fra exquisiteness, curiousness og fineness, til subtility og ingenuity, samt squeamishness, effeminacy, tenderness og softness. Sykelighet eller skrøpelighet er strengt tatt ikke blant betydningene; det nærmeste er sarthet. Delicatesse er, ser man, en sammensatt tilstand med en del positive, selvhevdende valører som curiousness, subtility og ingenuity, men også kjønnede egenskaper som «effeminacy» og «softness» er blant nyansene. Dette er et begrep som understreker poenget om at kroppslighet og psyke henger sammen, at det myke og sarte er knyttet til nysgjerrighet, subtilitet og kreativitet.[128] Ja, sier han i epistel 25 fra 1748, selv om han lever sunt, er han stadig syk: «At jeg ikke er frisk, er ey min Skyld; thi jeg tager nøye i agt alle Sundheds Regler» (Holberg 1748, s. 139). Denne sykdommen er ikke delika-

128 Substantivet «delicatus» ville på klassisk latin bety en manns feminine, mannlige elsker. Det er flere eksempler på at Holberg betegner seg selv og venner som «delicate» nedenfor.

tessen, men delikatessen er en medfødt disposisjon som virker sammen med hans sykdomserfaring. Sykdommen kan se ut til å forsterke hans delicatesse: «Hvad som i Svaghed incommoderer mig meere end andre, er en medfød Delicatesse, som plager mig meere, end Sygdommen selv» (ib.). Resten av denne epistelen handler om at det er denne kombinasjonen av kroppslig sykdom og medfødt sensibilitet, delikatesse, som gjør at Holberg hele tiden må stille spørsmål ved vedtatte sannheter. Han konkluderer:

> … GUD dømmer mildere om Vildfarelser, som flyde af en bekymmerlig Eftersøgning, end visse magelige, feede og veltrivende Conformister, hvilke med Frækhed fordømme alle dem, som ikke blindt følge deres Meeninger, hvilke de selv aldrig i Grund have ransaget. (Holberg 1748, s. 140)

Denne epistelen er fra første bok, publisert i 1748. Her legger han til rette for en bruk av ordet «conformist» som handler om religiøs og generell konformitet, som også knyttes til kroppslighet og gemytt: «magelige, feede og veltrivende». Lest opp mot denne epistelen blir «non conformist» i epistel 447, seks år senere, mulig å tolke som bare intellektuelt og ikke samtidig seksuelt. På den annen side kan man merke seg at også denne epistelen er skrevet inn i det homososiale fellesskapet der Holberg og hans venn står sammen utenfor konformiteten:

> Jeg takker for sidste kierlige Skrivelse. Min Herre beder mig derudi at tage min Sundhed i agt. … Min Herre raader mig fra at gruble udi Religions Sager, hvorved Sindet foruroliges, og hvorved man kand henfalde til Meeninger, som giver Eftertale … (Holberg 1748, s. 139)

Holberg takker for et kjærlig brev fra denne vennen som tydeligvis kan dele hans forakt for makelige og fete konformister. Er dette en av de som er i samme situasjon som han selv? En av de han vil forsvare i sitt siste utsagn om nonkonformister i epistel 447? Vi skal nedenfor komme tilbake til det innskrevne vennskapet i epistlene. Sammenhengen er ikke opplagt. Epistel 25 og 447 er to separate tekster, skrevet og publisert med flere års mellomrom. Tolkningen her er at de er deler av en sammenhengende retorikk i essayene, og at epistel 25 gjør det retorisk mulig for Holberg å erklære seg som «non conformist»

i 1754. Samtidig kaster den senere uttalelsen, den som diskuteres ovenfor i innledningen med underbetydningen «sodomitt» for «nonconformist», lys over denne tidligere diskusjonen av utenforskap og kroppslighet mellom to venner. Et vesentlig argument for en slik tolkning er at Holberg, når alt kom til alt, ikke var så ytterliggående i religiøse spørsmål. Hans bekymring for personlig skyld kan forklares bedre på annen måte enn radikale teologiske overskridelser. Han hadde i 1748, som veletablert forfatter og akademiker, liten grunn til å frykte for karrieren eller livet i det hinsidige på grunn av teologiske spørsmål.

Men det handler altså nå om at alt føres tilbake til kroppen. Det Holberg forteller oss om sin kropp, dreier seg for det meste om svakhet og sykdom, men samtidig om en evne til lange vandringer som vitner om seig utholdenhet. Mange av sykdomsskildringene henger sammen med at han på sine eldre dager skrev filosofiske essays. Essaysjangeren åpner for en subjektiv og kroppslig selvfremstilling som legger til rette for den aldrende, sykelige kropp. I *Moralske Tanker* (II,2), utgitt i 1744 da Holberg var 60 år, skrev han om sin svake mage:

> Jeg haver en Mave der holder mig udi bestandig Trældom, der foreskriver mig de haardeste Love, ja byder at hade mig selv. Eget-Had er Indholden af min Maves Lovbog, som ellers bestaaer udaf mange Capitler og Paragraphis, alle haarde og utaalelige. Jeg befales dagligen at renoncere paa min Appetit, og intet at æde uden hvad jeg finder naturlig Afsmag udi. Sukker, Frugt, Viin, Melk og utallige andre velsmagende Ting ere mig forbudne, som contrabande Vahrer. Hvad som mig alleene tillades er Vand og Brød, samt alt hvad der er bittert; og maa end det samme uddeeles udi smaa Portioner. Jeg tager undertiden Mod og Hierte til mig, og søger at afkaste Aaget: men den truer strax at skikke mig Feber, Coliqve, Obstruction, Dysenterie og andre Fiender paa Halsen; (*Moralske Tanker* II, 2)

Ut fra dette vil man vel i moderne termer slutte at Holberg led av ulike former for matintoleranse, for eksempel overfor laktose, men neppe gluten, ettersom magen hans i det minste tålte datidens melsorter. Dette var imidlertid ikke en tilstand som oppsto i alderdommen. I *Første levnetsbrev* skriver han at denne

formen for «delicatesse» i forhold til mat er arvet fra faren og har fulgt ham fra barndommen gjennom livet og inn i alderdommen. Det har satt ham på siden av antatte normer og konvensjoner i alminnelig sosialitet. Vi spør ikke her om Holberg virkelig var spesielt sykelig; han levde et aktivt liv og ble eldre enn de fleste på sin tid. Spørsmålet er snarere hvorfor han skriver så mye om sin svake kropp. Poenget er altså ikke at Holberg hadde ulike medisinske tilstander og var mer eller mindre sykelig, mange gikk rundt med ulike medisinske tilstander på 1700-tallet, men at han gjennom hele forfatterskapet presenterer seg gjennom slike tilstander og selv knytter dem til sin identitet og til en form for sosialt utenforskap, en annerledeshet i forhold til det normale.

I tillegg til de nevnte plagene hevder Holberg at han etter Italia-reisen lider av regelmessige feberanfall (muligens malaria), av vedvarende hodepine, og dessuten at han er «Miltsotig», hvilket i hans humoralpatologiske tankesett betyr deprimert. I den forbindelse påpeker han i essaysamlingen *Moralske Tanker* (1744) det urimelige i at man gjerne unnskylder de som er åpenbart fysisk syke, men at de som er «miltsotige», ikke møter noen forståelse, men tvert imot fordømmelse.

> En derfor, der er plaget af Milt-Syge, haver en dobbelt Plage; thi han haver udi Sygdommen en indvortes, og udi Menneskenes Had og Eftertale en udvortes Bøddel. Det heeder hos ham ikke Sygdom, men Egensindighed og Morositet. Intet kand være ubilligere, og intet er dog almindeligere end saadanne Domme. (Holberg 1744a, s. 409)[129]

Holbergs forsvar for psykosomatiske sammenhenger kan ha et moderne preg, men var ikke enestående i datidens medisinske diskusjon,[130] selv om de i hans selvfremstilling står svært sentralt. Hans selvbiografiske bemerkninger inneholder en lang rekke skildringer av kroppslige tilstander som stiller ham på siden av den normale sosialiteten. Dette er, mener han, ikke noe medisinen

129 Gjennom en anonym engelsk oversettelse av *Moralske Tanker* tilskrevet legen Peter Shaw, fikk Holbergs pregnante formuleringer om psykosomatiske forhold en viss internasjonal medisinsk-historisk virkningshistorie (jf. Sejersted 2016).

130 Jf. Tjønneland (2005b) om den idéhistoriske konteksten for Holbergs egenerklærte «Hypocondrie», en betegnelse som sannsynligvis skal tolkes i retning av «melankoli».

kan hjelpe ham med, for det er en iboende egenskap som er enestående for ham og hans typiske vegelsinn:

> Den sygdom, jeg lider af, har jeg arvet fra min fader; jeg veed nemlig af erfaring, at helbred som andet gaar videre fra slægtled til slægtled. Jeg bruger dog ikke lægemidler, da jeg ikke kender sygdomskilden. Snart lister der sig en lammende mathed ind over hele mit legeme, saa at man kan se mig liste af som en myre; snart er der ingen, der er mere rask til bens end jeg, snart bliver jeg angrebet af smerter i hovedet, snart i fødderne. Snart sidder sygdommen i maven – og i saa fald føler jeg snart varme i mit indre, snart kulde – snart er der for megen syre, snart slet ingen. I fulde to aar led jeg af en saa alvorlig hovedpine, at jeg blev nødt til at afholde mig fra al tankevirksomhed. I den tid læste jeg kun historiske værker og tidsskrifter; men efter de to aars forløb flyttede sygdommen sig andetstedshen, og da havde jeg især glæde af filosofiske overvejelser og poesi. Det var dengang, jeg skrev det bekendte heltedigt tilligemed mine satirer og komedier, som jeg lige har givet en oversigt over. Som følge heraf passer jeg selv mit helbred uden andres raad. Jeg tror, at det vil være spildt ulejlighed for lægerne at prøve paa at tæmme en saa uberegnelig sygdom, der ligesom Achelous uafbrudt skifter skikkelse. Derfor bevæger mit sind sig som i rundkreds, og jeg ligner slet ikke mig selv. (Holberg 1728, s. 201f)

Det Holberg her skildrer, og som munner ut i å ikke være selvidentisk – å ikke likne seg selv – er nettopp det vegelsinn som han i 1726 hadde gitt en kjønnet mytologi i *Metamorphosis* (jf. kapittel 1). Det er tilsynelatende et paradoksalt forhold mellom det å stadig være i endring og det å være et sterkt, individuelt subjekt. Denne sammenstillingen av et reflekterende, bevegelig subjekt og sykelighet er samtidig et essaytrekk, et subjektivt sjangertrekk Holberg har hentet fra forbildet Montaigne. Som Montaigne, særlig i hans siste essay «Om erfaringen», understreker Holberg igjen og igjen at han for sin egen del ikke stoler på legenes vurderinger, men selv kjenner sin egen kropp best. Han motsetter seg medisinering og diagnostisering av kroppen og vil selv ha kontroll

og finne egne kurer.[131] I møte med opplevelsen av en sammensatt og skiftende sykelighet kan ikke datidens samfunn tilby Holberg noen tilpasning i form av åpne diagnoser. Likevel klager han over leger og kvakksalvere som hevder å kjenne symptomene og tilbyr ulike typer medisin, men som ikke kan bidra med annet enn å være komiske rollemodeller for hans forfatterskap. Holbergs motreaksjon er å hevde sin subjektivitet og kontroll over egen kroppslighet og sykelighet. Han finner opp sin egen spiserytme, arbeidsrytme og sosiale omgangsformer, i vedvarende opposisjon til dem som foregir å kjenne hans bedre enn han selv gjør.

Er det slik at Holbergs kroppslige selvfremstilling kopler den ikke-maskuline mannen til sykelighet? Var Holberg syk? Oppfattet han seg selv som grunnleggende syk? Han er utvilsomt opptatt av sin egen melankoli og «delicatesse». Er det da karaktertrekk, kroppstilstander eller sykdommer? Det er i hvert fall ikke tilstander med medisinske diagnoser som kunne kureres. Dessuten er det tilstander som slett ikke bare er negative; de bidrar til å gjøre ham følsom, oppmerksom, produktiv i ulike sjangre. Kroppstilstanden er også hans identitet. Når han skriver at kroppen gjorde ham til nonkonformist, er dette ikke bare et hint om seksualitet – det betyr også at kroppen gjorde ham til den enestående intellektuelle og kunstneren han selv visste at han var i all sin skrøpelige omskiftelighet.

Denne selvfremstillingen må i 1700-tallskontekst leses som en protest mot et moderne maskulinitetsideal. Det er i Holbergs samtid at maskuliniteten blir essensialisert og entydiggjort, slik at avvik fra stereotypen av den skjeggete, voldskompetente og heteroseksuelle familiefaren fikk karakter av sykdom. Holbergs kroppslige selvfremstilling beveger seg i grenselandet til det diagnostiske når han snakker om magens tyranni, om hypokondriet, om sin delicatesse – og om sine testikler, som vi skal se nedenfor. Men det er bare den såkalte fjerdedagsfeberen, muligens malaria, som oppfattes som en sykdom i den forstand at han har pådratt seg den på reise og kan kureres gjennom

131 Holberg foregriper her et motiv i moderne queer-studies med at subjektet på den ene siden trenger diagnoser, men på den andre føler ubehag ved å underkaste seg medisinens blikk med de normer og den objektivering et slikt blikk innebærer. Dette subjektets forsvar mot diagnosens objektiverende blikk på kroppen føres tilbake til Montaigne og frem til vår tids disability studies, fokusert på «people whose bodies/minds/desires/behaviors are also outside the social norm» (Kafer 2020).

musikk eller vandring. De andre kroppslige tilstandene er mer identitet enn sykdom i moderne forstand, altså noe utvendig og tilfeldig som kunne og burde fjernes. Som sitt forbilde Montaigne dyrker han sine sykdommer og ber legen dra pokker i vold. Essayistene kjenner selv best sin egen, særegne kroppslighet, som er så tett knyttet til deres skrift. Den moderne diagnostiseringen som Holberg-resepsjonen har lagt seg til, gir derfor et anakronistisk, eller skjevt, bilde av hvilken rolle kroppen spiller for Holbergs identitet og selvfremstilling. Dette gjelder særlig tesen om Holbergs kryptorkisme.

Kryptorkismetesen – Epigram og biografi?

I moderne Holberg-litteratur er det pikelige eller ungdommelige utseendet som Holberg frimodig presenterer i sitt *Første levnetsbrev*, ofte satt i sammenheng med at han verken får barn eller gifter seg – og med forestillingen om at han ikke var seksuelt aktiv. Dette tolkes altså medisinsk og hormonelt. En nøkkel til en slik medisinsk tolkning har man sett i et epigram Holberg skrev i 1737, året han ble universitetets kvestor, økonomiansvarlig med ansvar for drift av universitetets godser og eiendommer.

Holberg publiserte fra 1737 til 1749 hele 939 epigrammer og «… for forfatteren selv var de efter alt at dømme et hovedværk» (Zeeberg 2015, som skriver at Holberg begynte med sine første epigrammer allerede rundt 1720). De er også utgangspunkt for *Moralske Tanker*, og slik sett et premiss for Holbergs banebrytende danske essayistikk. Likevel er epigrammene relativt sparsomt kommentert, da det er en lærd latinsjanger som er grunnleggende uoversettelig fordi språklig eleganse og tvetydighet står i sentrum. Det var en tidstypisk lærd latinsjanger som ble dyrket på 1500- og 1600-tallet. For ettertiden er den et eksempel på at Holberg hang igjen i en del litterære former som var på vei ut i hans samtid.[132] Det er likevel liten tvil om at Jansen (1939) har rett når han trekker frem epigrammene som en helt sentral del av Holbergs

132 Eksempler på at Holberg har en kulturkonservativ interesse for utdøende sjangre er hans omfangsrike *Jødiske Historie* (1742), og kanskje hans *Moralske Fabler* (1751).

forfatterskap. Epigramsjangerens humor spilte ofte på tvetydigheter i tabuisert, seksualisert metaforikk, og Holbergs epigrammer er intet unntak, som vi allerede har sett eksempel på i epigrammet om kulturell endring i Roma.[133] Også det epigrammet vi her tar utgangspunkt i, epigram II,171, er skrevet på latin og i stram form med frivolt innhold.[134] Oversettelsene varierer noe; Peter Zeebergs forslag gjenskaper et ordspill ved hjelp av dobbeltbetydningen av det danske «pung»:

> Det er alligevel sært at se en eunuk som kasserer!
> Lige præcis den post kræver at pungen er fuld.

Et forslag som legger mindre vekt på form og eleganse, kunne være: «Det er en forunderlig ting å gjøre til kvestor en evnukk, som ingen kuler har godt plassert / som ikke kan beregne nøyaktig». I den latinske originalen er epigrammet utstyrt med en note om at «med 'calculos' forstår man ofte testikler». Vibeke Roggen (2004, s. 343) påpeker at denne formen for dobbeltbetydning er særegen, for på latin har man ikke belegg for en slik tvetydighet; det er det danske «stene» som, ifølge Roggen, også kan bety testikler.[135] Dobbeltbetydningen oppstår altså først i samspillet mellom latin og dansk. Holbergs latinske fotnote påpeker en dansk dobbeltbetydning for et europeisk publikum.

Dette epigrammet har blitt lest som en mulig selvbiografisk referanse, og særlig legen J.H. Vogt har hevdet at «Den overveiende sannsynlighet må være at Holberg hadde «skjulte testikler», (dobbeltsidig kryptorkisme), det vil si testikler som ikke hadde kommet ned i pungen, men er tilbakeholdt

---

133 Jf. Peter Zeebergs «Innledning til Holbergs epigrammer» på Holbergsskrifter.no og Roggen 2004.

134 Epigram liber II, CLXXI. «Qvæstorem Fisci fieri, res mira, spadonem, / Calculum (a) enim nullum quem bene ponat habet. / (a) Per calculos heic sæpe intelligimus testic:». For en diskusjon om begrepet «spadonem», se Hug (1950) og diskusjon nedenfor.

135 Vibeke Roggen gir en interessant gjennomgang av en rekke av Holbergs kjønnsrelaterte epigrammer. Hun tilbakeviser Billeskov Jansens påstand om at Holberg ikke latterliggjør kvinner i sine epigrammer, og problematiserer Anne E. Jensens påstand om at epigrammene forsvarer likerett mellom kjønnene. Roggen konkluderer med at epigrammer er en konservativ tradisjon som Holberg står trygt innenfor. Selv om hun tar opp biografiske elementer når hun diskuterer epigrammer som advarer mot ekteskap, utvikler Roggen ikke spørsmålet om biografiske elementer i epigramsjangeren generelt eller hos Holberg spesielt.

i bukhulen i funksjonsdeffekt tilstand» (Vogt 1987, s. 60). Vogt antyder for øvrig en liknende teori om Voltaires kroppslighet:

> I motsetning til Rousseau var [Voltaire] svakelig gjennom hele oppveksten; voldsom lek og sport var ikke hans sak. Han ble bare litt over 160 cm høy. Puberteten kom sent og ufullstendig. Han fikk aldri mer skjeggvekst enn de få hårstråene som han med jevne mellomrom fjernet med en pinsett. Likheten med Holberg springer i øynene (Vogt, 1987, s. 29).

Kryptorkismen og hormonmangel får altså en bemerkelsesverdig positiv betydning for Europas intellektuelle utvikling på 1700-tallet i Vogts modell. Vogt påviser imidlertid hvordan Voltaire, i motsetning til Holberg, gjerne lovpriser de maskuline dyder han selv i liten grad besitter. Voltaires tvetydige forhold til det homoerotiske er velkjent i resepsjonen.[136]

Kryptorkisme i ulike former er en relativt vanlig tilstand som i moderne samfunn ofte korrigeres kirurgisk i ung alder, men på Holbergs tid var den ennå ikke identifisert som sykdom, og det var selvsagt ikke snakk om behandling. En viss andel av den mannlige befolkningen vil derfor ha levd med dette gjennom sitt voksne liv – slik situasjonen også vil være i mange kulturer i verden i dag. Tilstanden vil kunne gå ut over sædproduksjonen på grunn av høy temperatur, og kan i noen tilfeller påvirke hormonproduksjonen. Vogts diagnose og argumentasjon forutsetter at den i Holbergs tilfelle medførte nedsatt hormonproduksjon, hvilket skulle forklare hans pikelige utseende og påståtte manglende seksuelle interesse.

Senere sentrale Holberg-forskere, som Billeskov Jansen og Holberg-biografen Langslet, aksepterer Vogts diagnose som sannsynlig. Langslet diskuterer denne sannsynlige hormonforstyrrelsen i forbindelse med Holbergs radi-

136 Vogt: «Det ligger nærliggende å tro at slik[homoerotisk] eksperimentering ikke har vært Voltaire fremmed, kanskje i samvær med medelever hos jesuittene, muligens også senere i livet» (Vogt 1987, s. 35). Louis Crompton (2003, s. 512ff) diskuterer Voltaires ambivalens overfor homoerotikk over flere sider; på den ene siden finner man en rekke homofobiske utsagn fra Voltaire, på den andre siden dyrker han vennskap med flere kjente homoseksuelle, ikke minst Preussens Frederik den store, hvis homoerotiske preferanser Voltaire kjenner og kommenterer med forståelse.

kale syn på kjønnsroller slik dette kommer frem mange steder i forfatterskapet, særlig i «Zille Hansdotter», *Naturretten*, *Niels Klim*, essayene, *Heltehistorier* og flere av komediene. Langslet går ikke nærmere inn på denne mulige koplingen mellom kroppslig erfaring og mer generell avstand til samfunnets konvensjoner. Derimot går han langt i retning av å kalle Holberg «aseksuell», og denne aseksualiteten knytter han til denne mulige kryptorkismen.

Til tesen om Holbergs aseksualitet kan man bemerke at Holberg i hvert fall ikke er aseksuell i sine tekster; kjønn og erotikk spiller tvert imot mange steder en fremtredende rolle. Det vi også vet, er at han stadig vender tilbake til sine sterke emosjoner, fysiske impulser som han ikke for sitt bare liv kan kontrollere. Han vender ofte tilbake til at rasjonaliteten ikke kan kontrollere kroppslige impulser. Hele hans kritikk av stoisismen handler om denne erfaringen hos ham selv. Hans praktiske seksuelle erfaringer ellers vet vi lite om – bortsett fra dette at han spesifikt forteller oss at han aldri har ligget med en kvinne. Vi vet altså at han ikke fremstiller seg som en aktiv heteroseksuell.

Om man vektlegger epigram II, 171 og Vogts tese om kryptorkisme i vår sammenheng, kan man lett få det inntrykk at Holbergs seksualitet og motstand mot det heteronormative er et resultat av sykdom. Dette ville i seg selv være et moderne, heteronormativt perspektiv (jf. King 119). Det er derfor viktig å påpeke for det første at Holberg ser sin egen kroppslighet som en del av velkjent variasjon og porøsitet – det er ett av poengene i myten som skrives frem i *Metamorphosis*: Det finnes en mellomkategori mellom kvinner og menn. For det andre er det klart at selv om Holberg knytter sin egen seksualitet til en ikke-maskulin form for kroppslighet, bruker han sitt forfatterskap på å skrive frem et sammensatt galleri av eksponenter for homoerotikk, et galleri som også rommer helteskikkelser som Epaminondas, Sokrates, Cæsar (se kapittel 6) og for den saks skyld Petronius' protagonister. Dette er figurer som representerer maskuline kvaliteter som mot, kraft, besluttsomhet og intellektualitet. «Sodomi» eller homoerotikk er slett ikke avgrenset til følsomme «effeminates» i det holbergske univers. Den naturlige diversiteten i seksualiteten, slik den har spilt seg ut i ulike kulturer og perioder, i ulike kropper og psyker, er et overordnet poeng i den varierte behandlingen dette motivet får i Holbergs forfatterskap. Joda, Holbergs selvfremstilling, den personen han skriver frem for seg selv, knytter riktig nok «the effeminate» og «the fop» til (en interesse for) «sodomy» og intellektuell nonkonformitet, men hans øvrige ulike artikulasjoner av kjønn og seksualitet går i ulike kulturelle retninger. Det

er dessuten selvsagt et poeng at denne nonkonformismen står i kjernen av hans forfatterskap, det er energien i hans intellektuelle prosjekt, og slik sett er det ikke sykelig, men tvert imot noe mer enn naturlig, en evolusjonsmessig fordel. Holbergs «effeminacy» er ikke «a failure of manliness» (King 64), det impliserer ikke noe generelt moralsk eller intellektuelt forfall, tvert imot er det noe eget, noe i seg selv – noe mer. Det er en superkraft.

Opp mot Vogts konkret-medisinske lesning av Holbergs lille epigram må man vurdere en mer litterær-symbolsk forståelse av Holbergs evnukkfascinasjon: «because human subjectivity cannot ultimately exist outside a division into one of two sexes, then it is castration that finally comes to symbolize this split» (Juliet Mitchell sitert etter Dollimore 1995, s. 255). Kastrasjonen fungerer som en symbolsk strategi for den subjektiviteten som ikke finner seg til rette i kjønnsbinarismen. Holbergs omtale av «spadoer» i epigrammene bør kanskje ikke leses bokstavelig biografisk, men snarere symbolsk – i den grad de i det hele tatt skal settes i en biografisk kontekst. Vi vet ikke i dag om Holberg hadde kryptorkisme. Grunnlaget for Vogts diagnose må betegnes som svakt. Det vi vet, er at Holberg spøkte med at en kvestor ikke hadde «calculum bene ponat», steinene godt plassert, hvilket i antikken først og fremst betydde «beregne presist». Dette epigrammet må imidlertid forstås først og fremst i lys av det litterære spillet det inngår i. Dette spillet foregår på flere nivåer. For det første er eunukken, eller nøkkelordet «spadonem», en del av epigramsjangerens seksualiserte vokabular. Motivet «eunuch» og «spado» følger sjangeren og finnes hos forbildet Martial, uten at denne dikteren av den grunn diagnostiseres med kryptorkisme. Også Holbergs umiddelbare forbilde blant nylatinister, engelskmannen John Owen (1564–1622), har et epigram om eunukken, her i engelsk oversettelse fra 1677:

> II. 201. An Eunuch.
> My Testicles I want, yet I attest
> My self a Man, a Masculine at least.[137]

137 Owen 1677 (overs. Harvey). II.201. Originalen lyder: «Eunuchus. / Testibus exectis periit mihi mascula virtus,/ Me tamen esse virum / mentula *testis erit. / * Falsum testimonium». En gjendiktning kunne gå i retning av: «Med testiklene fjernet forsvant min maskuline virilitet, likevel *vitner pikken om at jeg er en mann (*falsk vitnesbyrd)» (Owen 1658, II s. 47)

I den latinske originalen har Owen en forklarende fotnote som spiller på ordlikheten i «testi» (fremdeles synlig i engelsk og norsk form: «testikler/attestere»). I de latinske versjonene er det seksfotede metrumet og den tolinjede formen, i tillegg til en påfallende, forklarende fotnote, stort sett sammenfallende med Holbergs berømte epigram. Sammen med tematikken tyder denne slående formmessige likheten på at vi her har å gjøre med en litterær allusjon; Holberg kommenterer og leker med Owens evnukkepigram. Holbergforskningen har tidligere påvist at Owen er den vesentlige innflytelsen på Holbergs epigrammer: «Påvirkningen fra Owen er, med Billeskov Jansens ord, 'næsten overvældende stærk'». (Zeeberg 2015) Men ingen har, så vidt jeg vet, hevdet at «jeg» i Owens epigram sikter til ham selv som kryptorkist. Det er snakk om en grovis i høylitterær form og elitistisk intertekstualitet bakover til Martial. Utgiveren Dana Sutton leser imidlertid en del biografi inn i Owens epigrammer, og noe Holberg ville kunne identifisere seg med at Owens dikt ofte «… praise bachelorhood, and Owen often congratulates himself and others on escaping the pitfalls of married life». (Sutton 1999, «Introduction»). Vi skal se på flere av Holbergs epigrammer som kan ha en viss biografisk relevans.

Holbergs epigram er først og fremst en slik høylitterær grovis i dialog med den beundrede Owen. Epigrammet inneholder – i tillegg til Owen-referansen – også en mulig allusjon til hans favorittforfatter Petronius. Formuleringen om de mer eller mindre velplasserte kuler, «calculum bene ponat», har nemlig sin mest kjente antikke versjon i en linje i Petronius' *Satyricon*: «Si bene calculum ponas, ubique naufragium est»: «grundig beregning gir forlis overalt».[138] Slik konkluderer *Satyricon*s sentrale figur Encolpius, og formuleringen er blitt et stående uttrykk for at verden er kaotisk og uberegnelig.

Jeg kan ikke finne fortolkninger som antyder at Petronius, som ellers gjerne legger på saftige grovheter, akkurat i dette tilfellet skulle ha spilt på en eventuell betydning om at godt plasserte testikler medfører ulykker overalt – selv om dette i og for seg kunne gitt mening i *Satyricon* som helhet. Uansett kan dette epigrammet altså også være ett av Holbergs mange nikk til yndlingsforfatteren Petronius, så vel som til Owen. Hovedsaken er at disse litterære allusjonene må veies opp mot en eventuell biografisk fortolkning basert på

138 Den norske oversetteren Pollestad har valgt: «Regner du nøye etter, er det forlis overalt» (Petronius 2013, s.160).

en bokstavelig lesemåte. Selvsagt kan epigrammet være både høylitterært og biografisk, men noen direkte, naiv betroelse til leseren er det ikke. Eller for å si det slik: Om Holberg, da han ble kvestor, kom på dette ordspillet med «calculos» der både Owen og Petronius kunne klinge med, kunne det vært nok inspirasjon til et slikt epigram, helt uavhengig av hans private kroppslighet. Og hovedpoenget: Det er først og fremst Holbergs litterære selvfremstilling vi har å forholde oss til, ikke anakronistisk medisinsk diagnostisering. Her er «spado»-figuren å forstå som forventet symbolsk reaksjon på å stå utenfor den småborgerlige kjønnsbinarismen i en høyere kulturell sfære av antikke og lærde referanser.

Denne litterære lærdomskonteksten der Holberg også forankrer sin identitet gjennom sine tekster, er uoverskuelig for oss moderne lesere. Eksempelvis inngår Epigram II, 171 i et litterært samspill med andre av Holbergs seksualiserte epigrammer. Holberg spøker med begrepet «spado» fire steder. Disse stedene står i sammenheng med andre komiske allusjoner til evnukkmotivet, som igjen inngår i Holbergs lekende og provokative undergraving av kjønnsrollene. De fire epigramforekomstene av «spado» kan alle ses som relevante i forhold til Holbergs selvfremstilling på et mer generelt plan. Det første er i Zeebergs oversettelse slik:

I. 142

Om en romersk gejstlig. Til Amyntas

Indtil sin død var han ugift, og dog fik han masser af afkom.
Ja, mysteriets mænd elsker på mystisk facon.
Nok ser man tit kapellaner i Rom, men ikke kapuner.
For at få adgang til Guds rige bliver ingen eunuk.[139]

---

139 I, CXLII.
In clericum quendam Romanum
ad Amyntam.
Mortuus est cælebs, sobolis magnæ tamen Auctor. [«Auctor» tvetydig: far og forfatter]
Presbyteri ac Mystæ mysticè amare solent. [prester og mystikere vil elske mystisk]
Sacrantur Romæ, sed non castrantur, Amynta [Roma er hellig, men ikke kastrert, Amyntas]
Ob regnum cœli jam Spado nullus erit. [Nå blir ingen eunukk for å få adgang til Guds rike (jf. Matteus 19.12)]

Dette epigrammet står i sammenheng med diskusjonen om Roma som et sted for homoerotikk mellom menn i antikken og i samtiden, hvilket også vender tilbake i epigrammene (se ovenfor om Holbergs Romareise). Den første linjen benytter det latinske ordet «auctor», som spiller på at en forfatter, i stedet for barn, kan etterlate seg bøker. Dette motivet dukker opp andre steder i Holbergs selvfremstilling, der han påpeker at forfatterskapet kompenserer for barnløshet og manglende giftermål. Epigrammet kan altså også leses biografisk, eller i det minste som litterær selvfremstilling. Men teksten beveger seg deretter fra det intellektuelle – bøker – til elskov og kjønnsorganer. Den andre linjen hevder at «prester og mystikere vil elske på mystisk vis». Her antydes muligheten for alternativer til heterofil erotikk i forplantningens tjeneste, ikke gjennom skriving, men som det man med en holbergsk vending kunne kalle «selsom elskov» («mysticé amare»). Vi befinner oss altså ved et av de stedene Holberg hinter om sex mellom menn, særlig knyttet til Roma. Den tredje linjen utnytter ordlikheten «sacrantur»/«castrantur» – Roma vil være hellig, men ikke kastrert. Zeeberg erstatter kreativt ordspillet med det danske kastrat/kapun.

Epigrammet forteller at det foregår en form for mystisk, potent sex i det hellige Roma som ikke gir barn. Mest interessant er kanskje den siste linjen, fordi det er en bibelallusjon til Matteus 19.12 – stedet der Jesus og fariseerne diskuterer nødvendigheten av å gifte seg, og som unntak slår fast at noen er født som «eunukker». Matteus skriver etter den nyeste bibeloversettelsen: «For noen er evnukker fordi de er kommet slik fra mors liv, andre fordi mennesker har gjort dem til evnukker, men det er også noen som har gjort seg selv lik en evnukk for himmelrikets skyld. La den som kan, ta dette til seg.»[140] Også Bibelen slår altså fast at noen fra naturen, fra mors liv, ikke er egnet for ekteskap. Det epigrammet imidlertid legger vekt på, er at de likevel elsker – om enn på mystisk vis. Poenget er altså at nå, i vår tid på 1700-tallet, er det ingen som gjør seg selv til evnukker slik Matteus hevder at enkelte gjorde i bibelsk tid – forstå det den som kan. Antydningen blir at det bedrives en form for barnløs, potent elskov mellom de hellige menn i Roma; de «elsker på mystisk

140 Latinsk form på Matt 19.12 i *Vulgata* bruker ikke distinksjon mellom «spado» og andre former for kastrasjon: «Sunt enim eunuchi, qui de matris utero sic nati sunt: et sunt eunuchi, qui facti sunt ab hominibus: et sunt eunuchi, qui seipsos castraverunt propter regnum caelorum. Qui potest capere capiat.» Diskusjonen om hvor vidt Matteus snakker om fysisk selvkastraksjon eller å velge et liv i sølibat, tar vi ikke stilling til.

facon» (Zeeberg), de bedriver «selsom elskov», for et øyeblikk å vende tilbake til en nøkkelformulering i *Metamorphosis*. I Roma gjør de seg ikke til spadoer for å komme til himmelen.

Kunne vi driste oss til å foreslå, som en biografisk hypotese bak epigram I, 142, at forfatteren Holberg ikke bare skrev, men også bedrev selsom elskov på sin Romareise – da i motsetning til Vogts og Langslets biografiske lesning av epigram II, 171 om Holberg som aseksuell kryptorkist? Kanskje var det noe med de to napolitanske adelsmennene vi har nevnt ovenfor, de med de store grytene? Nei, så langt vil vi ikke gå. Det er ikke mulig å hente enkeltheter ut av Holbergs lekende, høylitterære epigrammer, der han behendig balanserer på avgrunnen av det absolutt tabu, og utgi det for biografi – slik Vogt gjør. Kryptorkismetesen, med sin tilhørende implikasjon om aseksualitet, har blitt en bortforklaring av Holbergs homoerotiske begjær. Men det enkelte epigram er satire og intertekst, ikke biografi. Det man derimot kan gjøre, er å vurdere helheten i det mønsteret som avtegner seg på ulike nivåer gjennom forfatterskapet, det som utgjør Holbergs samlede litterære selvfremstilling. Der er det etter mitt skjønn ikke aseksualitet som er poenget, men snarere tvert imot begjær, sanselighet og selvhevdelse i opposisjon til stadig strengere moralnormer i den danske borgerligheten.

Også den tredje forekomsten av «spado» i epigrammene er relevant i denne sammenhengen.

III, 57

Om eunukken Mævius der efter sigende drømmer om et lystent liv på landet
Drømmer du nu med din puslingefløjte om landlige muser.
Sådan en drabelig kamp knækker de hårdeste mænd.
Kend dine kræfter og husk: Du er ikke en storslået plovmand.
Sådan en landlig tøs kræver den hårdeste mand. (overs. Zeeberg)[141]

141
III. LVII.
In spadonem Mævium, qui rure dicitur libidinosam vitam meditari.
Sylvestres tenui Musas meditaris avena.
Frangunt nervosos prælia tanta viros.

Igjen presenteres vi for et motiv som frister til biografiske koplinger. Også fløytespilleren Holberg kunne nok ha drømt om et hyrdeliv på landet, noe han jo på et vis realiserte på sine gods mot slutten av sitt liv. I epigrammet er Mævius altså naturlig evnukk, spado, men han drømmer likevel om et lystent liv, et «libidinosam vitam», på landet. Denne evnukken er slett ikke aseksuell – selv om han ifølge epigrammet neppe vil være i stand til å tilfredsstille en landlig kvinne. Første linje er for øvrig en allusjon til Vergils første eklog, linje 2: «silvestrem tenui Musam meditaris avena», et berømt sted i latinsk poesi som Holberg her gir en seksualisert betydning. Zeebergs oversettelse fanger Holbergs intensjon ved å seksualisere «tenui avena» som en tynn hyrdefløyte, som igjen har en fallisk betydningsmulighet – en liten fallos som ikke kan tilfredsstille landlige kvinner. Men Mævius' begjær var kanskje slett ikke rettet mot disse kvinnene? Kanskje ville han heller, som Tityrus i *Metamorphosis*, hvile under det mannlige treet?

I epistel 207 kommenterer Holberg at disse nevnte innledningslinjene hos Vergil, de som handler om hyrden med den lille fløyten, gjerne forklares som «en hæslig satire» rettet mot den yngre poeten og rivalen Ovid, som «… under Træets Skygge stræber, skønt du duer ikke mere til Elskovsspil» (Holberg 1748–54 III, s. 106).[142] I epistelen fingerer Holberg at han tviler på slike skjulte betydninger, men i dette epigrammet er altså det seksualiserte tydelig, samtidig som den biografiske nøkkelen snarere enn Ovid kunne tenkes å være epigrammatikeren selv – Holberg. Holberg var – ifølge ham selv – en habil fløytespiller, en ferdighet han utviklet i homososialt fellesskap i England. At fløyten er et kjønnet motiv knyttet til myke menn, er en mulighet helt fra antikkens fremstilling av oppdragelsen i Theben. I dette epigrammet er uansett fløytens falliske potensial tydelig, men uttrykker samtidig et misforhold mellom vilje og evne. Mævius er full av begjær, men «puslingfløyten» er utilstrekkelig i møte med de krevende landlige kvinnene. Om vi altså igjen skulle anlegge den vogtske biografiske lesemåten på epigram III, 52, måtte vi si at den fløytespillende Holberg med sine hyrdeambisjoner i høy grad ville – om han enn ikke kunne, i hvert fall ikke med disse kvinnene. Altså at mangelfull evne slett ikke tilsier manglende begjær, slik Langslet la til grunn

Nosce tuas vires, non magni es ruris arator.
Poscit nervosum rustica virgo virum.

142 Om Holbergs interesse for diskusjonen om Vergil eller Ovid var å foretrekke, se kapittel 1.

for sin fortolkning av Holbergs seksualitet da han hevdet at kryptorkismen sterkt ville dempet Holbergs eventuelle «homofile legning».

Det beryktede epigram II, 141 står kort sagt ikke alene, som i Vogts lesning, men knytter an til andre epigrammer med spado-motivet. Alle disse kan sies å ha biografisk potensial i Holberg-sammenheng, men de kan neppe være pålitelig grunnlag for anakronistiske medisinske diagnoser. Spadoen er riktignok en komisk figur, men ikke nødvendigvis «aseksuell». De Holberg-epigrammene som handler om evnukker, handler samtidig om begjær. Poenget her er ikke å nøste opp i epigrammenes litterære spill, noe som må overlates til latinkyndige filologer, men å understreke at man bør være forsiktig med å stille en medisinsk diagnose ut fra ett enkelt av Holbergs 939 epigrammer, der han henvender seg til et lærd europeisk publikum med småfrekke, høy-litterære kunstferdigheter. Det man derimot kan si, er at disse epigrammene er en brikke i det større puslespillet der Holbergs litterære kjønnsdiskurs tegner opp porøsiteten mellom kjønnskategoriene, undergraver samtidens maskulinisering og blant annet hevder at embeter kan mestres uavhengig av kjønn, slik en kvestor kan være mann, kvinne – ja, også evnukk. Og de hevder både at romerske geistlige elsker mystisk og at spadoer har erotiske lyster. De er kort sagt ganske uregjerlige, og de biografiske hintene som riktig nok kan tolkes inn, går i hvert fall ikke i retning av det aseksuelle.

Nå er det jo slett ikke umulig at Holberg var født med denne tilstanden, kryptorkisme. Kanskje er det det som ligger i en litt kryptisk formulering i *Moralske Tanker* I.171: «En særdeles medfød Delicatesse haver fordømt mig til at være en stedsvarende Pebersvend» (Holberg 1744a, s. 242). En slik «delicatesse» kunne sikte til en konkret skrøpelighet, men like gjerne en generell sarthet og sensitivitet. Men Holberg visste ikke hva «kryptorkisme» var. Han visste derimot at det fantes naturlige evnukker, spadoer. Han visste at noen menn var «myke», mollis. Han visste at Matteus 19.12 slår fast at noen er født ute av stand til å gifte seg. Han visste om hermafroditisme og hadde kanskje en forestilling om at dette var mer vanlig og dyrket i antikken. Han visste om det romerske evnukk-systemet. Han kjente Ovids forvandlinger, som ikke minst handlet om kjønn og seksualitet. Han kjente variasjonene i gresk og romersk seksualitet. Den biologiske og kulturelle dikotomien mellom det maskuline og det feminine, som Vogt tar for gitt, var nettopp spørsmålet for Holberg, slik det var for hans samtid. Ifølge Wahrman var interessen for den kjønnsoverskridende kroppen, hermafroditten, først og fremst et 1600-tallsfenomen, og dette kroppslige fokuset ble overskygget av en interesse

for det kulturelle kjønn på 1700-tallet.[143] Holbergs tekst bringer disse to aspektene sammen; hos Holberg er det noe overskridende og normutfordrende både i det biologiske og i det kulturelle skillet mellom menn og kvinner. Noen ganger, som i sitatet om det nonkonforme, bringer han disse to perspektivene sammen. Kroppen gjorde ham nonkonform, men han kunne lagt til at denne nonkonforme identiteten også ble hans lykke, for den er jo forutsetningen for hele hans forfatterskap og all hans kulturelle innflytelse. Om Vogts hypotese om Holbergs dobbeltsidige kryptorkisme skulle være rett, er den likevel relativt uinteressant for andre enn medisinhistorikere; den er uansett forenklende og reduktiv i forhold til hva det innebar kulturelt og litterært å spille på forestillinger om evnukker og maskulinitet på Holbergs tid. Mange med en slik tilstand vil ha levd vanlige, borgerlige liv – om enn kanskje uten biologiske barn. Bare én ble Danmark-Norges ledende og mest notoriske litterat. Holbergs forfatterskap insisterer på kroppens betydning, men det er hva Holberg gjør ut av sin kroppslighet, og hvordan han gjør det, som er av interesse.

Kropp og tanke, fra biologi til ideologi

Vogt går for langt i sin diagnostisering, men han er på linje med Holbergs selvfremstilling i det grunnleggende poeng at kropp og psyke henger sammen. Mange ganger har det vært antydet i Holberg-forskningen at det finnes en sammenheng mellom Holbergs særegne kroppslighet og hans ideer, særlig med tanke på kjønnsperspektivet. Men enda oftere er en slik sammenheng blitt avvist, ofte med henvisning til at det å antyde en slik forbindelse skulle være tåpelig, uvitenskapelig, banal eller søkt. En interessant oppsummering av denne diskusjonen finner man

143 Wahrman (s. 44) vektlegger at «… the seventeenth-century fascination with transformations of bodily sex rather than of gender: a fascination that preceded the eighteenth-century gender play and was largely eclipsed by it. This is why hermaphrodites, the embodiment of the indeterminacy of sexual bodies (rather than gender), were so much more in vogue in the seventeenth century than in the eighteenth, when they were mostly dismissed as fictions or turned into metaphors». Wahrman representerer en overdreven trang til å plassere ideer i kronologisk rekkefølge; mye av 1600-tallet henger igjen i Holberg, som jo levde i begge disse århundrene.

hos Bredsdorff (2017), som tydeligvis også har lest Vogt, men uten å ville beære ham med navns nevnelse, kun med hans mindreverdige nasjonalitet:

> Andre – en norsk mediciner, som fik Billeskov Jansens tøvende tilslutning – har antydet at Holbergs evne til at se verden fra kvinders synspunkt kunne skyldes noget biologisk, nemlig at han var lidt af en tvetulle: spinkel, med ringe skægvækst, måske kryptorkist… Men det beviser vel endnu mindre. Evnen og fantasien til at forestille sig en verden hvor kvinder har andre rettigheder, sidder mellem ørerne, ikke mellem benene.

Henger ører og ben ikke sammen? Bredsdorff er ikke enig med Holberg selv i at kroppslige erfaringer er tett knyttet til skriving, psykologi og erkjennelse. Han kommenterer ikke Holbergs mange koplinger av kroppserfaring og skriving. Holberg ser og erfarer verden fra synspunktet til en vegelsinnet mann som ikke er bekvem i tradisjonell nasjonalmaskulinisme. En blanding av det feminine og maskuline, slik Holberg selv har definert det. Det er i hvert fall det han insisterer på gjennom hele forfatterskapet. Ordet «tvetulle», som Bredsdorff anvender tilsynelatende nedsettende, er et interessant begrep med norrøn etymologi, satt sammen av «tve» og «tul», som betyr «redskap», engelsk «tool». Holberg bruker det selv ett sted (*Moralske Tanker* I, 6). Begrepet var kjent på folkemunne i hans samtid, og Alf Torp viser til ulike dialektale varianter. Det betegner en tvekjønnet eller hermafroditt. Bredsdorff har rett i at vi ikke her sitter med noe «bevis». Men det er heller ingen her som er tiltalt for noen forbrytelse. Hermeneutikken opererer ikke med «bevis», men med fortolkninger som sannsynliggjøres gjennom belegg i tekst. De som eventuelt er opptatt av at det ikke finnes noen sammenheng mellom Holbergs kropp og skrift, får da sannelig selv sannsynliggjøre en slik hypotese. Det vil neppe bli lett.

I dag er det ikke kontroversielt å hevde at man erfarer verden gjennom kroppen, og at litteraturen kan vise frem dette møtet. Holbergs forfatterskap er et usedvanlig tydelig eksempel på nettopp dette; både at det skjer og at han beskriver hvordan det skjer. Den essayistiske, utprøvende, sjangeroverskridende og normoppløsende skrivemåten henger sammen med en kroppslig erfaring av å stå på siden av samfunnsnormene. Det som mangler i Bredsdorffs refleksjon, er at Holberg selv insisterer på å fremstille seg som en som ikke er, og som helt fra barndommen ikke har vært, i overensstemmelse med maskuline kroppsidealer og konforme normer. Han har opplevd seg som

utenforstilt gjennom det kroppslige, og dette er grunnlaget for hele hans liv og forfatterskap. Reisene har ikke kunnet endre dette, snarere tvert imot. Dette er et implisitt, men sentralt tema i *Første levnetsbrev* og i en rekke andre tekster, både tidligere og senere. Holberg kobler selv sin kroppslighet til sin skriving og sitt sosiale liv. Det skjønnlitterære Holberg-verket som med størst tydelighet viser den avmaskuliniserte mannskroppen i generell opposisjon til samfunnets strenge normer – og samtidig, som et sidemotiv, artikulerer den radikale likestillingsideologien gjennom Marthes kommentarer – er *Jean de France*. I det herostratiske epigrammet om de manglende testiklene er det Holberg selv som knytter en viss kroppslig tilstand til det å inneha et embete. Heller ikke en kvinne har jo, kan man si, «calculos bene ponat», men til forskjell fra Holberg kunne de heller ikke være kvestor ved Københavns universitet på 1700-tallet. Epigrammet er beslektet med Holbergs typiske påpekninger av at kvinner er like skikket til å inneha embeter, slik de også har i idealsamfunnet Potu. Det handler om forholdet mellom kjønnsidentitet og samfunnsrolle.

Vennskapet i *Epistler*

Var Holberg en vennesæl mann eller ikke? Holberg skriver lite om forholdet til sine venner, men det antydes i flere sammenhenger at han har hatt det Scheibe kaller «gute Freunde». Hvem disse historiske vennene var, og hvilke omgangsformer Holberg dyrket, har man bare spredte informasjoner om. Særlig oppholdet i England fremstiller han som sosialt vellykket, mens han i andre sammenhenger, både på sine reiser og i København, fremstår som en einzelgänger uten noe klart miljø rundt seg. Reiseskildringene inneholder riktignok mange flyktige bekjentskaper, slik sett virker han sosial, men det er lite som tyder på faste forbindelser. Blant kollegaene på universitetet synes han å være respektert, men også involvert i konflikter. Hvordan har det sosiale miljøet vært i teateret? Har det eksistert et miljø av københavnske fritenkere og litterater rundt ham? Hva med vennskapet med Wartberg – var de del av en større krets?

Hva var vennskap for Holberg? Hvilke former for homososialitet kunne han mane frem i sine tekster? De fleste steder der begrepet «vennskap» dukker opp i forfatterskapet, er det noe som kjøpes eller skifter etter omstendighe-

tene. Holbergs sentrale essay om vennskap i *Moralske Tanker* (*MT* III.142) bygger på klassiske kilder, som Seneca om vennskap (brev 3 til Lucillus), og kanskje også Montaignes berømte essay om vennskap (Bok I, essay 27). Det synes for eksempel som Holberg er påvirket av Montaignes kyniske syn på familiebånd og vekt på at vennskap tross alt er bygget på felles interesser og forståelse, og derfor mer bestandig enn familierelasjoner. Holberg er aldri opptatt av familien, men også vennskap er stort sett flyktig: «Et oprigtigt og uforfalsket Venskab, jo rarere det er, jo større Priis maa derpaa sættes. Jeg siger: jo rarere det er, efterdi der er ingen Dyd, som meer omtales og som mindre practiceres». (Holberg 1744, s. 546). Enkelte ganger, når Holberg andre steder kommer inn på antikke eksempler med erotiske overtoner, snakker han om «særskilt vennskap». Montaigne hadde tidligere gått eksplisitt inn på kjærligheten, kroppsligheten og de greske eksempler i sitt vennskapsessay. Holberg holder seg unna dette i det ganske korte vennskapsessayet i *Moralske Tanker*, som munner ut i eksempler på dårlige venner som krever urimelige ting av hverandre. Utgangspunktet var likevel idealet om det oppriktige og uforfalskede vennskapet, denne sjeldne og verdifulle hendelsen. Finner man slike oppriktige og uforfalskede vennskap i Holbergs fiksjonsunivers?

Kanskje ikke så mye der heller. Vennskapsrelasjonene i komediene er, som vi har sett, nesten alltid mellom en herre og hans tjener. Vi har også eksempler på den patriarkalske unionen mellom eldre menn – en far og en tilkommende svigerfar – men det er alltid mer forretning enn egentlig vennskap hos Holberg. Et annet sted i forfatterskapet hvor vi møter den fiktive iscenesettelsen av et intellektuelt og åndelig vennskap mellom menn, er jegets forhold til den «høyfornemme Herren» i Levnetsbrevene og til «min Herre» i epistlene. Dette er riktignok fiktive vennskap som ligger perifert i tekstene, som bare oppstår i kraft av den halvveis gjennomførte brevretorikken i essayene, men «jeg» i disse essayene ligger uansett tett på Holberg selv, og disse subjektivt utformede essayene er et sted der Holberg fremstiller åndelig vennskap mellom menn. Vi møter her, kan man si, akademikerens drøm om en åpen og intim intellektuell samtale med en akkurat passe uenig og kompetent motpart. I sin kvasibiografiske form er disse essayene også sentrale ledd i Holbergs selvfremstilling. Indirekte tegner han et bilde av fortrolige brevvenner fra 1700-tallet, vennskapsrelasjoner som ikke skildres på samme måte ellers i forfatterskapet. I den påfallende mangel på virkelige brev må Holberg-forskningen ta til takke med disse fiktive variantene.

I *Levnetsbrevene* iscenesetter Holberg et forhold til en høytstående person, en høyfornem herre, en «vir perillustrem» som har bedt ham skrive om sitt liv. Holberg henvender seg til denne personen i innledningen av *Første levnetsbrev* (1728). Denne forestillingen følges opp i *Andre Levnetsbrev* (1737), der det skal ha vært et brudd, eller en pause i vennskapet: «I hele otte år har vi ingen korrespondance udvekslet. Og dog bærer det brev, jeg for nylig modtog fra Dem, vidnesbyrd om, at De endnu mindes mig, og at Deres gamle godhed for mig ikke er kølnet i al den mellemliggende tid». I *Tredje Levnetsbrev* (1743) følges denne tenkte dialogen opp: «Eftersom De bestandig har berømmet, understøttet og ansporet mit arbejde som forsker og skribent, forekommer det kun rimeligt, at jeg har vakt Deres vrede, fordi jeg uden at rådspørge Dem – hvis skøn og råd jeg jo plejer at lade mig lede af – har påtaget mig det byrdefulde hverv at være kvæstor ved vort universitet».

Tidligere Holbergforskning har lansert en rekke teorier om hvilken historisk person «vir perillustrem» i levnetsbrevene kunne ha vært, men i dag synes det å være konsensus om at dette er en oppdiktet samtalepartner (Skovgaard-Petersen 2017, s. 76). Hva kjennetegner denne fantasivennen? Det er tale om en høyerestående person, og de kommuniserer på latin. Forholdet fremstår hierarkisk, og Holberg uttaler seg med behørig underdanighet. Likevel får vi kanskje enkelte, litt nærmere glimt av «vir perillustrem». I *Første levnetsbrev* uttrykker Holberg bekymring for at han bruker et altfor folkelig språk, fordi han frykter at: «disse sømandsudtryk: sudvest, nordoost osv. skal klinge alt for skurrende og uskønt i Deres fine øren» (Holberg 1728, s. 85, overs. Thomsen). En nærlesing av levnetsbrevene ville kreve grundig filologisk kompetanse, men la oss antyde hvilke retning en slik queer-filologisk nærlesning kunne ta:

Disse «fine ørene» er i Holbergs latinske original beskrevet som «mollibus tuis auribus», der «mollis», som har hovedbetydningen bløtaktig, her altså oversettes med «fine». Den høyfornemmes fine ører skal slippe å høre sjømennenes grove språk. Det er greit. Dette tekststedet markerer begynnelsen på den romanske reisen, som vi nedenfor legger ut som en anekdotisk utforskning av homososialitet med klangbunn i Petronius' *Satyricon*. Er det urimelig å nærlese disse fine ørene? Ovenfor er det behandlet hvordan adjektivet «mollis» konnoterer ikke bare mykhet og finhet, men også kan ha homoerotiske overtoner i latinsk, bibelsk og engelsk språkbruk i Holbergs samtid. En mann som er «mollis», er ikke bare bløt, men en potensiell «sodomitt». Men hva med en hvis øre er «mollis»? Er det å strekke seg for langt å si at det, i et plutselig intimt øyeblikk når

Holberg omtenksomt kommenterer herrens sarte ører, ligger en nyanse av det feminine og til og med det homoerotiske? Får den fine herres myke ører, som lytter så gjerne til Holbergs konversasjon, i dette øyeblikket en sanselighet, en pikant klang av intim nærhet mellom tekstens «jeg» og «du», hørbar bare for de innvidde og lærde?[144] Og er denne henvendelsen til tekstens «De» farget av den homososiale konteksten som preger skildringen av Holbergs reise til Roma, en by som i høy grad er kjønnet i Holbergs samtid og i hans tekst (se nedenfor)? Pass på dine bløte ører når jeg nå skal berette om min tur til Roma, de mykes egen hovedstad («mollis jam Roma est» jf. kapittel 4). Når det gjelder Roma-reisen, er det klart at en egentlig nærlesing av levnetsbrevet måtte ha tatt utgangspunkt i grundig latinfilologi – og i den antikke, kulturelle klangbunn som ligger under, ikke minst i allusjonene til Petronius (jf. kapittel 3 og 4). Her kan bare lesemåten antydes; det er uansett ikke en avdekking av «egentlig mening», men et spørsmål om hvilke vage overtoner som oppstår ved bruk av adjektivet «mollis» i den spesifikke konteksten som Holberg konstruerer for sine betroelser.

Man kunne tenke seg at Holberg la opp til at de brevformede essayene i *Epistler* fra 1748, noen år senere, skulle fremstå som en videreføring av denne brevvekslingen i levnetsbrevene. I *Epistler* er adressaten navnløs «**», og essayets jeg, Holberg, omtaler ham som «min Herre». Er dette fremdeles den høyfornemme mann som Holbergs jeg nå, i kraft av å være baron, kan tiltale mer som en likestilt?[145] Det er i så fall ikke en illusjon han legger mye inn på å holde fast ved. I det hele tatt har epistlenes «min Herre» en ganske ustabil karakter. Gjennom mange tekster kan han riktignok leses som en selvidentisk størrelse, en person med gjennomgående holdninger og fast identitet, men enkelte steder er det ganske klart at «min Herre» får ulike særtrekk som er bestemt av epistelens innhold. Enkelte epistler har en eksplisitt annen adressat enn «**», for eksempel er epistlene 126, 150, 226, 247 og 367 alle stilet til et «Collegium Politicum paa Landet», altså en gruppe samfunnsinteresserte

144 Argumentet anføres med forbehold om manglende latinkompetanse. Det hadde naturligvis vært å foretrekke at en latinfilolog med ekspertise for europeisk 1700-tallslatin vurderte Holbergs ulike latinformer. Jf. også Holbergs beskrivelse av sitt eget ansikt som «puellae» eller de ulike variantene av «numes» i Første levnetsbrev (jf. kapittel 4)

145 Skovgaard-Petersen forutsetter en viss kontinuitet fra levnetsbrevene til epistlene gjennom denne fiktive adressaten: «As a whole, they[epistlene] may be said to be a continuation of the autobiographical letters addressed to an anonymous and fictional friend» (s. 46).

menn utenfor København. I ep. 248 er det klart at «min Herre» er del av dette selskapet. I det følgende skal vi ta utgangspunkt i at det er en viss sammenheng i det litterære «du» som Holberg henvender seg til i sine essayistiske brev.

Spiller denne mottakeren, «min Herre», egentlig noen rolle utenfor brevformens dialogretorikk? Dette har vært lite diskutert. F.J. Billeskov Jansen (1953) har utgitt en prektig utgave av epistlene med grundige kommentarer. I innledningen og kommentarene skildrer han med rette epistlene som «lesefrukter», rapporter fra Holbergs lesning gjennom hans eldre år, og gjør grundig rede for de kildene Holberg har brukt. Jansen legger ingen vekt på spørsmålet om narrativ kontinuitet eller relasjonen mellom brevskriveren og brevets adressat. Her skal epistlene derimot leses på en annen, og kanskje mer perifer, måte – nemlig som uttrykk for drømmen om vennskap og om et homososialt fellesskap.

Når Holberg omtaler adressaten som «min Herre», som han vekselvis mottar skrivelser fra og sender betenkninger til, er det som hovedregel nærliggende å anta at dette er samme adressat i de fleste av brevene. Dette er også det vanligste i den antikke brevsjangeren, slik som i ett av hans forbilder, Senecas *Brev til Lucilius* – en tekst som for øvrig også er et eksempel på at forskningen har vært usikker på om adressaten er reell eller oppdiktet. I Holbergs tilfelle kan det hende at noen av epistlene faktisk har rot i diskusjoner med bekjente, mens andre er rent oppdiktet – vi vet ikke i hvilken grad disse epistlene springer ut av et levende sosialt-intellektuelt miljø, eller altså er rene «lesefrukter» hos den ensomme forfatteren der han sitter isolert av sin misantropi og sine kroppslige plager. Når Holberg for eksempel åpner epistel 64 slik: «Jeg takker for din seeneste Skrivelse; men, saasom den intet indeholder uden Galskab, saa vil jeg denne Gang intet uden Galskab skrive til dig igien» (Holberg 1748, s. 346), er dette både et uttrykk for en vennskapelig, lekende dialog, og for at dette er ledd i en pågående brevutveksling («din seeneste Skrivelse», «denne Gang»), slik at teksten peker på epistlene rundt som kontekst. Det er også uttrykk for en åpen, leken diskusjonslyst der humor og galskap er del av den ideelle intellektuelle samtalen Holberg fantaserer frem, i dette tilfellet en kritikk av språklig puritanisme.[146] Ingen av de få faktiske brevene man har

146 Holbergs toleranse for fremmedord har medført at han ikke har fått den rolle i språkhistorien som han nok hadde fortjent.

bevart etter Holberg, tyder på at han i virkeligheten har ført en slik lekende, vennskapelig korrespondanse som den han her fantaserer frem.

La oss altså anta at adressaten i *Første levnetsbrev* og i epistlene i begge tilfeller er fiktiv, og at Holberg ikke var opptatt av å skape en sterk illusjon om at det er den samme. Likevel er det en viss kontinuitet, som når innledningen til den selvbiografiske epistel 447 knytter epistlenes adressat til levnetsbrevene ved å være den som trekker selvbiografien ut av Holberg: «Min Herre skriver, at gode Venner ønske, at see en Fortsættelse af mit Liv og Levnets Historie». Det er da også vanlig å se denne epistelen som hans fjerde Levnetsbrev, som da er på dansk og først ble publisert posthumt. Det er her Holberg omtaler seg som «non conformist» (jf innledningen), en betegnelse som altså innen essayets fiksjon er stilet til «min Herre» og «gode Venner», en innforstått krets som kjenner Holberg fra før og har bedt om hans selvutlevering.

Epistlenes jeg-stemme er blitt eldre etter *Tredje Levnetsbrev* fra 1743. Da de første epistlene ble publisert, var Holberg 63 år, og samme år ble han baron, noe som ville bety en mindre hierarkisk relasjon dersom mottakeren skulle vært den samme som i levnetsbrevene. «jeg som en gammel Mand», sier han i epistel 49. Den han henvender seg til, «Min Herre», er den velkjente «kompetente leser» som essaysjangeren forutsetter, men det er ikke en rent generisk adressat; snarere stiger det frem et portrett av en leser – eller flere lesere – med spesifikke egenskaper. Holbergs «jeg» oppholder seg stort sett i byen, men av og til på sine gårder, mens «min Herre» stort sett er på landet. Enkelte av brevene forutsetter at Holberg møter adressaten, og at de har en muntlig kommunikasjon og fysiske møter som ligger utenfor brevenes rom. Dette private rommet får vi bare enkelte glimt av: «Du undrede dig over, da vi udi vor seeneste Samling talede om de gamle Romerske Keysere» (Ep. 15). En gang har de vært sammen på konsert (Ep. 33). Stort sett synes de å være mer eller mindre enige, men enkelte ganger antydes også en viss uenighet (Ep. 17). I epistel 75 har «min Herre» kritisert Holberg for hans Homer-lesning, men etter Holbergs forsvar viser det seg i epistel 81 at «min Herre» er fornøyd – her er altså sammenhengen klar i et spenn over flere epistler. I epistel 5 er herren bekymret for mongolenes fremmarsj og må beroliges av Holberg, som dog gjør oppmerksom på en mulig russisk fare. Brevenes dialog gjenspeiler, kan man si, et ideal om den absolutt åpne, fortrolige intellektuelle samtalen i rolig ettertenksomhet. I lange perioder er «min Herre» enten fraværende i teksten eller figurerer bare rent formelt, men her og der trer han tydeligere frem med

spesifikk bakgrunn og egenskaper som gjør at han skiller seg fra den allmenne leser. Hans rolle for komposisjonen fremtrer særlig tydelig innledningsvis og avslutningsvis i bindene, som i epistel 183, som avslutter annen del av *Epistler* fra 1748, der han har en tydelig tilstedeværelse.

Holberg og «min Herre» diskuterer frimodig både grunnleggende og dagsaktuelle spørsmål om moral og filosofi. Herren er en ivrig leser av Holbergs tekster, som han beundrer, kommenterer og ber om forklaringer til. Han inspirerer tekstjeget, Holberg, til stadig nye refleksjoner. Vi møter ham ikke i fortalen, så Holberg bryr seg ikke om å etablere den spesifikke virkelighetsillusjonen i parateksten slik han gjorde i *Første levnetsbrev*, *Niels Klim* og *Skjemtediktene*, men «min Herre» er tydelig til stede fra åpningen av første epistel, som skildrer hvordan Holberg stadig tilbringer tid i denne herres selskap og lar seg inspirere av hans spørsmål omkring synd og det ondes problem:

> Saasom jeg ingen Tiid er udi min Herres Selskab, uden jeg enten lærer noget, eller hører de Ting, som kand give mig Anleedning til Meditation, saa haver den sidste Samtale, vi havde sammen om en vigtig Materie, opmuntret mig nøyere at eftertænke den samme, og at forsøge, om man ikke kunde finde et Middel, til at bestorme Msr. Bayle udi hans inderste Forskandsninger. Jeg erindrer mig, at jeg af min Herre blev adspurt, om jeg holdt for, at den Indvending, som af bemeldte skarpsindige Skribent er giort imod GUds Godhed, tilstrekkeligen er besvaret. (Holberg 1748, s. 1)

Denne innledningen handler om et vesentlig spørsmål for Holberg: Inspirert av Bayle har vennen spurt om Gud kan regnes som god. Det ondes problem står sentralt i de første epistlene; Holberg og «min Herre» er opptatt av grunnlaget for synd og moral. Holbergs svar handler særlig om den frie viljen som forklaring på onde elementer i verden. Men avsnittet handler ikke bare om sak, det handler også om en intellektuell som sitter og gjenopplever et fellesskap, en fri samtale om tilværelsens mest grunnleggende spørsmål, som jeget gjenopplever og ønsker å fortsette. Det er en lovprisning av det ideelle vennskapet.

I epistel 25 er «min Herre» bekymret for Holbergs helse: «Jeg takker for sidste kierlige Skrivelse. Min Herre beder mig derudi at tage min Sundhed i agt». (Holberg 1748, s. 139) Dette er den samme epistelen der Holberg nedsettende omtaler «visse magelige, feede og veltrivende Conformister»

(s. 140) på en måte som kan sies å forutsette mottakerens innforståtthet og antipati mot slike makelige og fete dyrkere av det konforme. Om utbruddet mot konformister skulle implisere at herren, i likhet med Holberg selv, kan karakteriseres som «non conformist» – også i den overførte betydningen vi har lagt til grunn ovenfor (jf. innledningen og om Holbergs kroppslighet), skal være usagt. Men de er i hvert fall sammen i en kritikk av konformistene. Det er i tråd med denne tydelige innskrivingen av et intimt «du» i de tidlige epistlene at Holberg i epistel 29 lager et lite hyrdescenario, der han avslutter noe overraskende: «Hvis du engang vil besøge mig paa Landet, skal det være mig kiært, og maa du blive der saa længe dig lyster, helst om du, som jeg, uden Mad og Drikke kand leve af den pure Luft. Jeg forbliver &c.» (s. 162). Denne tenkte hyrdeidyllen tilfører forholdet mellom disse to et mer intimt anstrøk, drømmen om det rene vennskapet som et landlig hyrdemotiv. I slike glimt blir Holbergs epistler ikke lenger bare en essayistisk intellektualitet ut fra den antikke brevsjangeren, men også en litterært formulert lengsel, en drøm om vennskapet som intim tosomhet.[147]

Utover i verket varierer det hvor stor grad brevdialogen preger tekstene. Enkelte tekster har ingen referanse til mottaker utover underskriften «Jeg forbliver &c», mens andre inneholder detaljer om deres samvær. Gradvis vokser det frem et ganske fyldig bilde av relasjonen mellom disse herrene gjennom verket. Ofte er det han som har sendt nye bøker til Holberg med spørsmål om dennes reaksjon, sjeldnere er det Holberg som sender et verk til «min Herre» (epistel 14). Enkelte ganger refereres det til at den ene eller andre har vært i selskap og deltatt i en diskusjon. Noen steder er tiltalen formell, andre ganger mer inderlig, som «Kiære Broder!» i epistel 39. I epistel 44, der herren har blitt utnevnt til dommer, viser det seg, kanskje litt overraskende, at han er en yngre mann, noe Holberg mener er i orden for en dommer. Ellers synes «min Herre» stort sett å være en mann omtrent på Holbergs egen alder. I epistel 55 er «min Herre» en gammel mann med sans for arkitektur: «Min Herre skriver mig til, at han paa sin gamle Alder haver faaet stor Lyst til Bygnings-Konsten». Senere igjen, i epistel 107, er han en «erfaren Medicus».I epistel 307 tenker han på å trekke seg fra sitt verv: «Du skriver, at du haver i Sinde at tage Afskeed fra

147 I Holbergsskrifters noter til komedien Don Ranudo er det en diskusjon om Holbergs bruk av uttrykket «leve av luft». Verken her eller andre steder finner jeg belegg for at datiden kjente idiomet «luft og kjærlighet», som det ellers kunne vært fristende å trekke inn.

din langvarige Tieneste, efterdi du merker Alderdommens Frugter». I epistel 344 er han igjen en ung mann som får råd om sine studier. I flere epistler er «min Herre» gift, andre ganger er han åpenbart ungkar, så brevvennens familieforhold utgjør også et av bruddene på illusjonen om en konstant brevvenn. Adressaten «min Herre» skifter altså til en viss grad karakter etter epistlenes innhold – eller la oss si det er snakk om ulike personer, om enn ofte også den samme, ettersom det rett som det er refereres til tidligere epistler.

Dialogen med «min Herre» viser også til et større fellesskap: «Du skriver mig til, at vor tilfelles Ven Theodorus er bleven maver og affalden, fra den Tiid han er kommen i Frimurernes Selskab» (Ep. 11, Holberg 1748, s. 58). Frimurerne og deres innholdsløse hemmelighet er ikke det fellesskapet Holberg tilhører, ifølge epistelen. Hva som kjennetegner gruppen det henvises til i Epistler, er uklart, selv om det går frem at «min Herre» jevnlig møter en gruppe samtalepartnere uten at Holberg ønsker å ta del; han blir en radikal kommentator til de ideene som drøftes av vennene. Holberg og «min Herre» tegnes innenfor en krets som utforsker radikalitetens grenser: «Du laster det hos vor tilfelles Ven C.A. at han hænger saa meget udi Bayles Skrifter» (Ep. 34, Holberg 1748, s. 190). Holberg roser selv den radikale Bayle i denne epistelen, mens herren tydeligvis tar ytterligere forbehold (jf. også Ep. 36). Enkelte ganger advarer «min Herre» den altfor radikale Holberg: «Min Herre siger, at intet findes udi mit sidste Skrift, hvorover jo[148] Personer af alle slags Stænder og af alle slags Secter have stødet sig. Han meener, at det er ubetænksomt og farligt at legge sig ud med heele Verden» (Ep. 297). I slike passasjer håper man at epistlene virkelig gjenspeiler et reelt intellektuelt fellesskap Holberg har tatt del i, og at han ikke sitter ensom og fantaserer frem et sosialt rom for sin radikalitet.

Det finnes også øyeblikk av intimitet og kroppslighet i dette vennskapet. I epistel 156 undrer «min Herre» seg over hvordan han skal investere sin kapital, og Holberg bemerker, med en litt overraskende ungkarsspøk, at ettersom vennen «er av Naturen vel danned, og i det ringeste uden nogen kiendelig Legems Lyde», kan «min Herre» investere i en reise til Jylland, hvor han kan velge mellom «de fædeste Enker og Jomfruer» (Holberg 1748, s. 319). En slik løsning, som man kjenner igjen fra 1700-tallets romaner der velskapte unge

148 Betydningen er: «Det finnes ikke noe i mitt siste skrift som ikke alle har blitt støtt av»

menn stadig jager bemidlede arvinger eller enker,[149] blir undergravd to år senere, i tredje bind av epistlene, hvor Holberg skildrer menn som for pengenes skyld gifter seg med «hæslige eller arrige Qvinder» (Ep. 271, Holberg 1750, s. 391). Dette er en grei løsning, sier Holberg, for dem som «af Naturen er saaledes dannet, at han ikke væmmes ved det som kand være mig, dig, og andre delicate Personer modbydeligt». Vi er flere steder inne på Holbergs bruk av «delicat» og «delicatesse» om sin egen person og andre. Hvor langt går denne markeringen av en særegen kroppslig kjønnethet? I epistel 54 er det Sokrates' unge elsker Alkibiades Holberg beskriver som en «en saa delicat ung Herre, som Alcibiades» (se nedenfor). Et annet påfallende eksempel på «min Herres» delicatesse er at «du daaner, naar du seer røde Beeder». (Ep. 285, Holberg 1750, s. 429) Delikate herrer som dåner bringer oss tilbake til en mannstype vi møtte allerede i tjeneren Pierre i *Jean de France*.

Holberg og «min Herre» deler en spesifikk litterær referanseramme ut over den radikale Bayle. I epistel 174, som tar for seg klesmoter på en måte som understreker det forfengelige og dandyaktige ved Holberg selv, tillater han seg en innforstått referanse til Petronius' *Satyricon*. Man må, sier han, innfinne seg med den ukomfortable klesmoten «og sige med Bonden hos *Petronium*, der havde mistet sin brogede Soe: Modò sic, Modò sic» (Holberg 1748, s. 406). Referansen til det samme sted hos Petronius finnes i epistel 154, som handler om Holbergs, og alle menneskers, særegne psykologi og melankoli. Referansene er bemerkelsesverdige fordi det her i dansk språkdrakt forutsettes et lesefellesskap som kjenner denne skandaløse antikke romanen, som alle visste var beryktet for sine homoerotiske skildringer (jf. kapittel 3 om Petronius i Holbergs samtid). Det er et slikt innforstått kulturelt fellesskap som har kunnet lese og få med seg de mange allusjonene til Petronius i tekster som *Niels Klim* og særlig *Første levnetsbrev* (jf. kapittel 4).

At Petronius-referansene i Epistler er knyttet til Holberg ekstravagante klesvalg (Ep. 174) og særegne melankoli (Ep. 154), forsterker den personlige tilknytningen han har til dette klassiske verket. Holbergs klesvalg har vært en dristig del av hans selvfremstilling i Københavns gater. I epistel 188 er utgangspunktet at Holberg vandret «udi all min Statz» (Holberg 1750, 17) og noen – en utenforstående – hvisket ham i øret at «Saadan prægtig Klædedragt er

149 Jf. for eksempel Tobias Smolletts *The Adventures of Roderick Random* (jf. Kapittel 3).

ingen Zirath for en Philosopho». I det følgende skal Holberg forklare «hvi jeg undertiden iförer mig Fløjels- og Silke-Klæder, og saadan Dragt, som jeg selv væmmes ved at bære». Hans tynne begrunnelse for dette, at han ikke vil fremstå som «karrig». Mer interessant er den «væmmelse» han hevder å føle overfor sin egen dandyisme og opplevelsen av omverdenens blikk på hans person. Denne typen kritikk har altså ikke kommet fra «min Herre» selv. Det er en utenfor det essayistiske fellesskapet som har tatt anstøt av Holbergs forfinede klesstil.

I enkelte epistler er det ikke «min Herres» meninger Holberg tar opp. En i vår sammenheng svært viktig tekst, Epistel 54 om sokratisk kjærlighet (jf kapittel 6 der Ep. 54 leses nærmere), er også stilet til «**», men det er ikke «min Herre» som har formulert de spørsmålene Holberg tar opp. Holberg viser til en utenforstående kritiker, angitt med initialene M.R. I likhet med den senere rettferdiggjøringen av fløyelsklærne i epistel 188, står denne epistelen dermed utenfor diskusjonen mellom Holberg og «min Herre», som overhodet ikke dukker opp her bortsett fra indirekte i avslutningsformularet «Jeg forbliver &c.». «Min Herre» er tydelig adressat i epistelen foran og i epistelen etter, men i epistel 54 er han en stilltiende tilhører for Holbergs kritikk av en mistenksom tredjeperson.

Her kommer en argumentasjon som kanskje kan oppleves som subtil: Hvorfor endrer kommunikasjonssituasjonen seg plutselig i epistel 54, den som handler om Sokrates' seksualitet? Hvorfor lar ikke Holberg «min Herre» kritisere behandlingen av Sokrates i *Heltehistorier*? Er denne endringen i samtalepartner en subtil nyansering som knytter seg til hvordan homososialiteten mellom jeget og hans venn fremstilles? Er det et poeng at «min Herre» er fullt innforstått med Holbergs synspunkter på Sokrates, og at det Holberg formidler, er at andre stiller spørsmålstegn ved dette? Hva om «min Herre» også hadde vært den som i epistel 54 etterspurte Holbergs refleksjoner omkring gresk homososialitet og seksualitet etter å ha lest Sokrates-fremstillingen i *Sammenliknende Heltehistorier*? Ville det endret teksten dersom Holberg måtte rettferdiggjøre Sokrates' begjær etter Alkibiades overfor «min Herre»? Ville den greske seksualiteten kunnet invadere den intime homososialiteten Holberg har konstruert rundt sin egen moraldiskusjon? Dialogen med «min Herre» er jo nettopp en form for pastoral refleksjon, en hyrdestund, eller et gresk akademi. Og når Holberg i slutten av epistelen inntar den delikate Alkibiades' vurderende blikk på Sokrates' forfalne kropp, i hvilken grad kunne dette vurderende blikket, der den dominerte blir den vurderende, smitte over på Holbergs avslutningsformulering «Jeg forbliver &c»? Ideen her er altså at

det ville blitt et for sterkt trykk, en for tydelig overføring fra det greske til det idealiserte danske homososiale rom dersom Holberg hadde skrevet sitt forsvar for Sokrates og Alkibiades inn i sin egen fiktive diskusjon med «min Herre» i epistel 54. Eller sagt på en annen måte: Det seksualnormerende trykket som lå på Sylvanus og Drys i *Metamorphosis*, speiles i den homososiale dynamikken mellom «jeg» og «min Herre» i *Levnetsbrevene* og epistlene, og på grunn av dette trykket på vennskapsrelasjonen skriver han inn en tredje, utenforstående person i epistel 54, om sokratisk kjærlighet. Enigheten med «min Herre» forblir implisitt; han er bare stilltiende til stede.

I en annen relevant epistel, forsvaret for para-doxa i epistel 69, er imidlertid «min Herre» tydelig til stede fra innledningen; det er han som mener Holberg går for langt i det para-doxe: «Du formaner mig i din seeneste Skrivelse, ikke at opfylde mine Moralske og Philosophiske Skrifter oftere med nye og egne Meeninger, hvilke du anseer som vanskabte Fostere, og som tiene til intet uden at forvirre Mennesker.» (Holberg 1748, s. 369) Med «paradoxe» mener Holberg meninger som er «para-doxa», mot den alminnelige mening; slike, og andre «selsomme» meninger, må oppmuntres fordi de er nødvendige forutsetninger for å utforske sannhet: «At fordømme derfor i Almindelighed Paradoxe og selsomme Meeninger, og, at nægte Mennesker Frihed til at frembringe deres Tanker, er at hindre Sandheds videre Efterforskelse». (s. 370)

Holbergs forsvar for det paradokse, henger smamen med hans syn på naturlighet. Når Holberg i det følgende forsvarer det å utfordre den alminnelige mening på de mest grunnleggende måter, går han også inn på det som oppleves som unaturlig, men som altså bare er kulturelt bestemt. Hans eksempel er menneskers aversjon mot å spise kjæledyr:

> Der vilde, for Exempel end findes utallige Personer, der heller skulde beqvemme sig til at æde Bark af Træer, eller kaage Suppe paa deres Skoe og Tøfler, end at opofre en Hund eller Kat, og det ikke saa meget af Kierlighed til samme Dyr, som af Indbildning, at saadan Føde var syndig og u-naturlig. (Holberg 1748, s. 372)

For hva er det egentlig som er naturlig? Det er et grunnspørsmål i Holbergs forfatterskap (jf. kommentar til Kruuse i kapittel 1). Holbergs relativt utførlige forsvar for å spise skjødehunder fremstår som ganske aparte, så aparte at det er nærliggende å spørre seg om det egentlig er dette han snakker om. Er det ikke

andre, mer relevante ting som de borgerlig vanetenkende, de fete konformistene, ville fordømme som «syndig og u-naturlig» uten større refleksjon eller forståelse? Kan ikke epistel 69 med fordel settes i sammenheng med epistel 54 foran – den om Sokrates og Alkibiades? Og i det hele tatt med «contra naturam»-spørsmålet i Holbergs tenkning? Det grunnleggende poenget er det samme som i epigram (III.2) (jf. kapittel 4): Det mange holder for å være natur, skyldes utelukkende konvensjon og vane. Men, føyer han til til «min Herre», la oss holde dette hemmelig:

> Sees saaledes, at saadant grunder sig alleene paa Vanen, som hos de fleeste bliver til en Natur. Jeg vil dog ikke gierne, at dette mit Paradox bliver andre bekiendtgiort; thi, saasom jeg holder Venskab med Matroner og Jomfruer, saa vil jeg ikke aabenbare erklære mig mod deres Favoriter. Jeg forbliver &c.

Poenget er ikke å spise kjæledyr, men bevisstgjøring i forhold til hva som oppleves som «naturlig». Et annet av de mer radikale bruddene Holberg gjør med den tilsynelatende naturlige moralen, finner vi i epistel 119, som tar opp lignende tematikk som vennskapsessayet i *Moralske Tanker*. Det handler om Holbergs desinteresse for familie og slekt:

> Min Herre bebreider mig en Slags Kaaldsindighed mod Slægtninger og Paarørende. Jeg bekiender, at min Opførsel kand have givet Anledning til slige Bebreidelser, helst saasom Kaaldsindighed mod Blods-Forvante holdes af meenige Mand u-naturlig og intet Axioma holdes at være meere grundigt end dette, nemlig: at Blodet er aldrig saa tyndt, det er jo tykkere end Vand; item, at hvo der ikke præfererer sine Egne for Fremmede, er værre end en Tyrk og Hedning. (Holberg 1748, s. 166)

Denne bebreidelsen var noe Holberg faktisk møtte i sosiale sammenhenger, for eksempel fremhevet vennen Scheibe det som en fremtredende last ved Holberg at han ikke tok tilbørlig hensyn til sin slekt. Holberg forsvarer imidlertid at han har filosofert seg frem til at familiekjærlighet bunner i «Skik og Vedtægt» og ikke i den naturlige fornuft. Han gjør riktignok et unntak for relasjonen mellom foreldre og barn, men det angår jo ikke hans familieløse privatliv i København.

Holberg er konsekvent i denne radikale dekonstruksjonen av det tilsynelatende naturlige, hvilket jo er den grunnleggende tendensen i hele hans naturrettslige tenkning. Det er helt i tråd med dette at han senere testamenterer hele sin formue til staten og veldedighet uten å ta hensyn til sine slektninger. Under dette ligger den radikale kritikken av alt det den alminnelige konformist innbiller seg er «contra naturam», selv om Holberg bare indirekte kan tematisere den formen for tilsynelatende naturlighet som gresk kultur – og sannsynligvis han selv – var moteksempler på. I den påfølgende epistelen diskuteres enda en annen form for tilsynelatende «unaturlighet» på en mer lekende måte: «Min Herre legger mig til Last, at jeg ikke kand lide Hunde, og at jeg setter større Priis paa Katte. Han siger, at saadant er gandske u-naturligt, og intet Bifald finder hos andre Mennesker» (epistel 120). Holberg identifiserer seg på mange områder i livet med det tilsynelatende unaturlige. «Alt det du vil regne som gaver fra fødslen, alt det tilskriver jeg bare de vilkår man har» (epigram III, 2 overs. Zeeberg, jf. kapittel 4). I epistlene, som i epigrammet, er det klart at under alle Holbergs eksempler på hva som tilsynelatende, men ikke egentlig, er mot naturen, ligger den synd som man i datiden først og fremst ville forbinde med begrepet «contra naturam», nemlig «sodomi».

Mange flere eksempler kunne vært trukket frem for å utdype homososialiteten i *Epistler* og hva Holberg og hans venn er opptatt av, men dette motivet fremstår bare som en biting blant alle de tematikker Holberg tar opp i disse varierte essayene. Det er likevel et vesentlig og essayistisk trekk at forholdet mellom avsender og mottaker er viktig for hva essayet tar opp og hvordan tematikken turneres. Holberg, hans venn og deres felles omgangskrets står sammen i kritikken av normer som tilsynelatende er natur. At denne grunnleggende holdningen, denne fronten mot moralismen, er et grunnleggende poeng i Epistler, kommer frem i den småpussige og korte fortalen i første bind fra 1748. Denne fortalen skjærer overraskende ut i et forsvar for Holbergs komedier, hvor han kommenterer trykket fra den antikke begjærsverden på den danske pertentlige offentligheten. Det danske publikum tåler på ingen måte å bli eksponert direkte for den antikke kulturens seksualitet:

> Lader os forestille os, at, hvis Terentii eller Plauti Comœdier, som de ærbare Romerske Dames uden Anfægtning have bivaanet, nu bleve forestillede, hvilke Bevægelser vilde de ikke foraarsage? hvor mange Hoved-Vands Flasker og hierte-styrkende Balsam-Bysser vilde ikke

> tømmes, hvor mange Snørliver ikke opløses iblant visse af vore Fruentimmer, som ikke kand høre det Ord Jomfruedom at nævnes paa Skue-Pladsen. Man skulde jo tænke, at Herr Axel Thorsens og Skiøn Walborgs Tider igien vare fornyede, da en Jomfrue enten daanede, eller maatte stille sig an, som hun daanede, naar hun hørte en Ting nævnes ved rette Navn. Dette siger jeg ikke for at plaidere for grove Tale-Maader, hvoraf jeg selv er en Hader, men alleene for at vise, at man ligesaa vel ved all formegen Peenhed som ved Grovhed kand underkastes Critiqve.(Holbergs 1748, Fortale)

Her fokuserer Holberg altså i fortalen på problemene med å bringe den moralsk utfordrende antikke kulturen inn i en snever dansk horisont. Hva har dette egentlig med epistlene å gjøre? Det vesentlige er at han fokuserer på forholdet mellom en moralistisk majoritetskultur og en innforstått krets med kjennskap til antikkens kultur – og da særlig den seksualiserte delen av denne som finnes i komediene til Terents og Plautus. Om fortalen skal være en lesenøkkel, forteller den at antikkens kjønn er en vesentlig del av epistlenes innhold. Det er i så fall først og fremst gjennom det homososiale fellesskap som skrives frem. Holberg forteller at også for essayene er utfordringen tabuene i den danske offentligheten, og slik gir han en pekepinn om hvordan han arbeider med å omgå disse, blant annet ved innskrivingen av et intimt, innforstått «du».

I mangel av virkelige brev må man ty til de fiktive. Forholdet mellom epistlenes «jeg» og «du» er ikke et forhold mellom to hemmelige elskere; det finnes ikke tekstlig belegg for å hevde noe slikt. Derimot er det et eksempel på hvordan Holberg skildrer et åndelig vennskap som vokser frem mellom to menn, blant annet i en felles fremmedfølelse overfor den borgerlige godtkjøpsmoralen, preget av innforståtthet og intimitet. To menn som gjerne stiller spørsmål ved hva som er «mot naturen». Her fremvises den dannede, kultiverte samtalen, og innimellom finnes små tegn som kan tolkes i retning av en dypere intimitet – i det minste en enighet om det moralsk overskridende. Når Holbergs jålete klær blir tema, eller når Sokrates og Alkibiades diskuteres, kommer kritikken fra utsiden, og den innskrevne vennen trekker seg stille tilbake som medlidende tilskuer til utenverdenens moralistiske kritikk. Jeg frykter at det iscenesatte vennskapet i Holbergs essayistikk i liten grad gjenspeiler en sosial realitet utenfor teksten; jeg frykter at Jansen har rett i at Holberg ofte satt alene og var henvist til å fantasere frem denne vennen. Men forhåpentligvis tar vi feil.

Vennens biografi: Scheibes biografi over sin musikalske venn

Den første Holberg-biografien ble imidlertid skrevet av den tyske musikeren og komponisten Scheibe, som hadde kjent Holberg personlig. Johann Adolph Scheibe (1708–1776) var tysk musiker, komponist og musikkritiker. I årene 1740–48 var han kapellmester og hoffkomponist ved det danske hoffet i København. Der ble han godt kjent med den musikkinteresserte Ludvig Holberg, som delte den 24 år yngre tyskerens preferanse for et enkelt og klart musikalsk uttrykk. Senere skulle Scheibe samarbeide med den unge Niels Krog Bredal, den kunstinteresserte nordmannen som allerede som 20-åring oversatte de første delene av Ovids *Metamorfoser* og tilegnet verket den aldrende mester Holberg (jf kapittel 8 om Bredal).

Etter Holbergs død oversatte Scheibe *Peder Paars* til tysk, og i den bearbeidede andreutgaven (Scheibe 1764) skrev han en gjennomgang av Holbergs liv og verk på over hundre sider. Som alle senere Holberg-skildringer bygger Scheibes biografi i stor grad på Holbergs egne levnetsbrev og fokuserer ellers mye på verkene, men Scheibe lar ikke Holbergs selvfremstilling helt styre portrettet han tegner. Scheibe kunne også trekke på egne inntrykk av Holberg, som han hadde kjent godt i København, der de hadde vært omgangsvenner i seks år.[150]

Det er nærliggende å tenke at dersom Holberg var en mistenkt eller praktiserende «sodomitt», og hvis hans venner visste at han var en «nonconformiste en amour», ville dette unevnelige på en eller annen måte gjenspeiles i Scheibes biografi. Scheibe er en ikke ukritisk observatør; han skildrer både dyder og laster hos Holberg. På den annen side ville heller ikke Scheibe kunne omtale dette unevnelige med direkte formuleringer. Scheibe gjentar ikke Holbergs egen bruk av begrepet «non conformist», men han kommenterer Holbergs fremtoning i København etter at han var kommet hjem fra sin fjerde utenlandsreise og gikk rundt i København uten fast inntekt i årene 1716 til 1718:

> Han var vant til mangel, og visste å klare seg med lite; likevel unnlot han ikke å besøke forrommene til de store og å skaffe seg venner fra alle klasser. Han kledte seg alltid pyntelig og rent, og forkastet

150 «Jeg kjente ham selv svært godt og gledet meg ved hans omgang i ulike perioder og i nesten seks år». «Ich auch selbst ihn[Holberg] sehr wohl gekannt, und seinen Umgang vor verschiedenen Jahren und fast sechs Jahre lang mit Vergnugungen genossen habe» (Scheibe 1764, s. 25)

> slett ikke anstendige moter. Den som møtte ham, ville holdt ham for en dandy [Stutzer]; hodet hans var motemessig satt opp og han bar hatten under armen, selv om han var blakk.[151]

Det sentrale begrepet her er «Stutzer», som er en tysk variant av «dandy», «coxcomb», «beau» eller «petit maitre». Å bære hatten under armen ble sett på som et toppmål av jåleri, også beskrevet som latterlig av Holberg selv (jf. for eksempel skildring i *Niels Klim*, Holberg 1741 [2012], s. 300). Det innebar at hattens praktiske betydning var borte, og at man i stedet kunne vise frem sin velfriserte parykk pudret med hvitt mel, og samtidig anvende sin hatt som ornament uten funksjon. Ekstravagante, utildekkede parykker og hatten enten borte eller under armen er et sikkert tegn på så vel «fops» som «macaronis» i 1700-tallets karikaturer av umandige menn.

Det finnes enkelte passasjer hos Scheibe som kan være av interesse i spørsmålet om hvordan man retorisk kunne omtale det unevnelige hos en avdød person man ellers skulle hylle – for eksempel når han diskuterer forholdet mellom det dyriske og det menneskelige hos Holberg. Utgangspunktet er at en ikke navngitt forfatter («ein ungenannter Schriftsteller»)[152] hadde skrevet: «Scarron og Holberg har fremstilt seg selv på det sanneste; hvem kan vel se på dem, uten å le? Imidlertid har begge i langt større grad skildret dyret, enn det indre mennesket»[153] (Scheibe 1764, s. 89). Paul Scarron (1610–1660) var en fransk satirisk forfatter og kjent libertiner som ble rammet av en sykdom som gjorde at han fra slutten av 20-årene ble deformert og etter hvert henvist

---

151 «Er war des Mangels gewohnt, und wusste sich mit wenigen zu behelfen; gleichwohl unterliess er nicht, die Vorzimmer der Grossen zu besuchen, und sich Freunde in allen Klassen zu erwerben. Er kleidete sich immer reinlich und sauber, und verwarf anständige Moden gar nicht. Wer ihm begegnete, der hätte ihn für einen Stutzer halten sollen; sein Kopf war modenmässig aufgesetzt, und den Hut trug er unter den Arme, obschon der Beutel leer war» (Scheibe 1764, s. 50). Begrepet «stutzer» er rundt midten av 1700-tallet en tysk variant av engelsk «fop», jf. det polemiske, anonyme skriftet *Der Stutzer nach der Mode* (1765).

152 Denne kritikeren kan ha vært Johann Rumpff (1778), der sitatet dukker opp ordrett, men Rumpffs aforismesamling er datert 1778, altså etter Scheibes biografi, og inneholder en blanding av Rumpff egne tidligere formuleringer og ting han har hentet fra andre.

153 «Skarron und Holberg haben sich selbst noch am getreusten gemalet; wer kann sie wohl ansehen, ohne zu lachen? Indessen haben dennoch beyde ungleich mehr das Thier, als ihren innern Menschen geschildert»

til rullestol. Han er ikke kjent for noen selvbiografi, men denne skribenten ser en sammenheng mellom det dyriske i Scarrons satirer, hans selvfremstilling og hans fysiske fremtoning. Hvor er det Holberg fremstiller det dyriske? I hvilken forstand dyrisk? Scheibe reflekterer inngående over hva som ligger i denne påpekningen av det dyriske i Holbergs selvfremstilling: I det sanne bildet han – etter sigende – malte av seg selv som et komisk dyr. Scheibes bud på det dyriske hos Holberg får blant annet følgende formulering:

> Imidlertid vet jeg ikke, om vi i det hele tatt skal forstå ordet «dyr» i moralsk forstand, hvilket vi jo ellers med rimelighet skulle gjøre, når vi snakker om mennesker, om lidenskapene, inklinasjonene, begjærene og følgelig en stor del av hans moralske dyder og laster ikke tilhører dyret, men snarere mennesket, som menneske? For med «det indre mennesket» forstår man etter ordbetydningen noe ganske annet. Jeg merker nok, at forfatteren med dette siste uttrykket vil peke mot hjertets hemmelige, skjulte rom, de som enhver pleier å skjule, og ved hvilke den ærlige mann kan skilles fra skjelmen, og så ble hans uttrykk altså falsk, eller i hvert fall tvetydig.[154]

Scheibes diskusjon tar utgangspunkt i at kritikeren har sammenlignet selvfremstillingen til Scarron og Holberg; begge er ærlige og fremviser det komiske gjennom det sanne og dyriske. Scheibe vil imidlertid ikke være med på at disse ærlig fremstilte lidenskaper, tilbøyeligheter og begjær skal regnes som dyriske. Han reagerer, kan man si, på dehumaniseringen i kritikerens moralske polemikk. Scheibe dveler ved forfatterens henvisning til «det indre menneske» som de hemmelige, skjulte rom i hjertet («die geheimen Schlupfwinkel des

154 Inzwischen weiss ich nicht, wenn wir das Wort Thier in der ganzen Stelle im moralischen Verstande nehmen wollen, wie wir es doch billig thun sollen, wenn wir von Menschen reden, ob nicht die Leidenschaften, die Neigungen, die Begierden und folglich ein grosser Theil seiner moralischen Tugenden und Fehler ebenfalls zum Thiere, oder eigentlicher zum Menschen, als Mensch, gehören? Denn unter dem innern Menschen wird dem eigentlichen Wortverstande nach insgemein etwas ganz anders verstanden. Ich mercke wohl, der Verfasser hat mit diesem letztern Ausdrucke die geheimen Schlupfwinkel des Herzens, die ein jeder immer zu verhehlen pflegt, und wodurch eigentlich der ehrliche Mann von dem Schelme zu unterscheiden ist, enzeigen wollen: und so wäre also sein Ausdruck falsch oder doch zweideutig (Scheibe 1764, s. 89)

Herzens»), slike rom som alle ellers skjuler. Scheibe mener at denne hentydningen til Holbergs skjulte hjerterom som dyriske er urimelig, ettersom Holberg alltid er oppriktig, og at også de mest hemmelige begjær dypest sett er menneskelige.

> … og man vil, om man betrakter den følgende skildring av hans moralske karakter med oppmerksomhet og med menneskekjærlighet, og i tillegg husker på det jeg allerede har fortalt om ham, tydelig finne at han i sine latinske småskrifter og enkelte steder i sine blandete epistler, der han snakker om seg selv uten forstillelse, uten å bedra seg selv eller sin leser, oppriktig og sant skildrer dyret og det indre mennesket (jeg vil beholde uttrykkene til ovenbemeldte forfatter) fordi han verken tilslører grunnen eller kilden til sine feil, som venner og fiender har oppdaget hos ham[155]

Hans ærlighet om «Das Thier und das innern Menschen»? Alt har Holberg skildret sant og oppriktig, og han har oppgitt bakgrunnen for de feil venner og fiender har oppdaget ved ham. Denne langvarige kretsingen rundt Holbergs innerste hjerterom, hans tilbøyeligheter og begjær, hans feil (hvilke egentlig?), hans vidtgående oppriktighet, hele denne Scheibes vidløftige øvelse om tilgangen til Holbergs skjulte rom, forblir merkelig abstrakt og uten klare referanser til akkurat hvilke tilbøyeligheter og begjær det her er snakk om. Scheibes hovedpoeng forstår jeg som at han benekter todeling av det dyriske og det menneskelige, i hvert fall i tilfellet Holberg: Også det som kunne fremstå som dyrisk, tilhører det menneskelige. Det er noe rungende unevnt i denne apologetiske drøftingen av skjulte laster. Slik sett kan den minne om hvordan Holberg selv beskrev Sokrates' kamp med indre begjær i *Heltehistorier*. Det

155 … und man wird, wenn man folgende Schilderung seines moralischen Characters mit Aufmerksamkeit und mit Menscheliebe betrachten, und zugleich sich alles dessen, was ich bisher von ihm erzählet habe, dabey wieder erinnern will, deutlich finden, dass er in seinen opusculis latinis und in einigen Stellen seiner vermischten Briefe, worinn er von sich selbst redet, ohne Verstellung, one sich selbst oder seine Leser zu betrügen, das Thier und das innern Menschen, ich will einmal die Ausdrücke des obbemeeldten Schriftstellers in ihrem ganzen Umfange behalten, wahr und aufrichtig geschildert hat, weil er so gar den Grund oder den Ursprung seiner Fehler, die Freunde und Feinde an ihm entdecket haben, der Welt nicht verhelet hat. (Scheibe, 1764, s. 90f)

handler om oppgjøret med noe unevnelig, men som altså Holberg har gått relativt langt i å nevne. Noe både venner og fiender hadde merket seg.

Hva kan det være snakk om som gjør denne apologien nødvendig? Det er jo ikke slik at Holberg gjør så mange åpenbare, eksplisitte innrømmelser i sine levnetsbrev. Litt sykelig, noe oppfarende, ja visst, men ikke derfor dyrisk. Scheibe hinter til ondsinnede rykter, til hva hans fiender har oppdaget ved ham – Holberg hadde fiender som var på utkikk etter hans feil. Samtidig argumenterer Scheibe mot en dehumanisering av Holberg, slik den fremmede kritikeren er et eksempel på. Det «dyriske» hos Holberg bør ikke forstås som dyrisk, men det «tilhører mennesket – som menneske». Ligger det under denne diskusjonen om det dyriske i Holbergs sjel en allusjon til apen, vanskapningen, monsteret, som dehumanisering av mistenkte sodomitter og kritikken rettet mot den feminine mann i 1700-tallets polemikk? Det er kan hende litt søkt, men Scheibes underlige kretsing rundt det dyriske hos Holberg krever en refleksjon.

Diskusjonen om forholdet mellom menneske og dyr, og hvorvidt mennesket var et dyr eller dyret bare en automat slik Descartes hadde påstått, var et sentralt tema på Holbergs tid, og han kommenterer det blant annet i epistel 125. Men sammenligningen mellom menneske og dyr ble også ført i mer spesifikke kulturelle kontekster, som protorasediskursen og kjønnsdiskursen på Holbergs tid.[156] Feminine menn og sodomitter ble ofte polemisk negativt fremstilt som apeaktige – noe som kunne fremstå som paradoksalt, ettersom «sodomi» var religiøst definert som «contra naturam». Flere steder i forfatterskapet setter Holberg selv fokus på forholdet mellom menneske og dyr, blant annet som litterært komisk motiv i *Niels Klim*, der Niels får tilbud om det man kunne kalle «selsom elskov» fra både dyr og trær. Nedenfor skal vi diskutere Niels' forhold til de motefokuserte apene i Martinia, hvor han gir samtidens petimeter-polemikk en skjønnlitterær bearbeiding.

Det er mulig at Scheibe, med denne påfallende diskusjonen om det dyriske i forhold til det menneskelige i Holbergs indre, alluderer til en for datidens innvidde kjent diskusjon om Holbergs moral og kjønnsidentitet. Det er ikke klart hva det ellers skulle sikte til; Holbergs generelt kritiske dyrking

156 Se Wahrman (2004) om menneske-dyr-diskusjonen, også i forhold til forløpere til rasetenkningen.

av paradoksale meninger kan neppe kalles dyrisk. Sannsynligvis heller ikke hans generelle hypokondri. I samme kjønnsrelevante retning kan man tolke Scheibes kommentarer om Holbergs klær. Det er imidlertid klart at Scheibe knytter disse antydningene til en understrekning av Holbergs absolutte kyskhet – «han gjorde det ikke» – et argument om at man må skille mellom begjær og faktiske overskridende handlinger, som aldri blir, eller kan bli, innrømmet.

Etter den retoriske øvelsen om Holbergs innerste begynner Scheibe sin skildring med Holbergs «physikalische Beschaffenheit», nemlig at han fra ungdommen var svak og sykelig, noe som fra begynnelsen gjorde ham til en «fiende av alle vellyster, hvilket navn de enn måtte ha».[157] Holbergs kroppslige sykelighet og sarthet henger også for Scheibe, som for Holberg selv, sammen med et ustabilt gemytt: «han var i tillegg så fryktsom og så henfallen til redsel at selv den minste uventede hendelse, selv bare uventet hard tilsnakk fra en fremmed, kunne sette ham helt ut av seg selv, og slå ham ganske til jorden. Hendelser, som generelt er svært vanlig hos sykelige og sarte personer».[158] Det er denne kroppslige svakheten som ifølge Scheibe er den egentlige grunnen til at han ikke giftet seg, for «de andre, latterlige årsakene, som man angir for dette, er mer å tilskrive hans vane med å spotte over seg selv, enn sannheten».[159] Hva disse andre, latterlige grunnene som han har spottet seg selv med, egentlig var, konkretiserer ikke Scheibe.

I sammenheng med at Holberg ikke hadde podagra, bemerker Scheibe at denne sykdommen sjelden viser seg hos de menn «dem Bachus und der Venus niemals geopfert hat» (s. 94), altså de som aldri har ofret til Bacchus eller Venus. Sammenhengen mellom vin og podagra var velkjent, men Scheibe benytter motivet til en sentral opplysning om Holbergs manglende seksualliv. Holberg har aldri ofret til Venus. Han var altså jomfru. Dette understreker Scheibe igjen: «moderasjonen, avholdenheten, kyskheten og følgelig nøktern-

157 «Feinde aller Wollüste, sie haben Nahmen wie sie wollen»

158 «Er war dabey so furchtsam und zum Schrecken so sehr geneigt, dass ihm die geringste unerwartete Begebenheit, auch wohl nur eine ungefehre harte Anrede eines Unbekannten ganz ausser sich selbst setzen, und ganz niederschlagen konnte. Vorfälle, die insgemein kränklichen und zärtlichen Personen sehr natürlich sind» (Scheibe 1764, s. 92).

159 «die andern lächerlichen Ursachen, die man davon angiebt, sind mehr seiner Gewohnheit, auch über sich selbst zu spotten, zuzuschreiben, als der Wahrheit»

het og avstand fra all kjødets vellyst var samtidig medfødt hos ham».[160] Denne dvelingen ved Holbergs manglende seksualitet kan tas bokstavelig, men den kan også oppfattes først og fremst som en apologi knyttet til en samtidig kontekst av rykter og mistanker, og en balansering i forhold til den innrømmelsen som er gjort om Holbergs dyrisk-menneskelige sjeleliv. For øvrig forteller Scheibe at selv om Holberg ofte hadde en alvorlig mine, var han omgjengelig og sosial og ofte spøkefull – til tross for ryktet om det motsatte.

I vår sammenheng er det særlig interessant at Scheibe understreker at Holberg ikke tok seg en tjener, i hvert fall ikke før han ble baron, og da på den mest forsiktige måten:

> En livtjener eller en tjener for sin personlige bekvemmelighet holdt han aldri før han ble baron, men etter denne standsforhøyelsen, og etter at en forstandig venn hadde rådet ham til dette, tok han en tjener, dog måtte denne ikke være snakksom, og enda mindre, som det ofte skjer, være sin herres orakel eller rådgiver.[161]

Da Holberg i høy alder ble baron, tok han seg altså endelig en personlig tjener. En annen mann kom inn i hans hus. Skulle ikke det være temmelig dagligdags på den tiden? Tidligere i livet hadde han unngått dette. Holberg måtte altså først rådføre seg med en forstandig venn før han tok seg en personlig tjener, og denne tjeneren måtte ikke være snakksom og langt fra noe orakel eller noen rådgiver for sin herre – slik de så ofte blir, bemerker Scheibe. Det er derfor viktig å få frem at denne personlige tjeneren på ingen måte lignet den tjenertypen vi finner i Holbergs komedier. Det er ikke snakk om Henriks forhold til Leander i flere av komediene – og slett ikke Pierres forhold til Jean. Sporer man ikke her en påfallende overfølsomhet ved det egentlig ganske ordinære forholdet at Holberg på sine eldre dager hadde en personlig tjener? Er dette

160 «Die Mässigkeit, die Enthaltsamkeit, die Keuschheit und folglich die Nüchternheit und Entfernung von allen Wollusten des Leibes waren ihm gleichsam angeboren» (s. 94)

161 «Einen Bedienten für seinen Leib oder zu seiner persönlichen Beqvemlichkeit hielt er zuvor, ehe er Baron ward, niemals, nach dieser seiner Standeserhöhung aber, und nachdem ihm ein verständiger Freund solches gerathen hatte, nahm er sich einen Bedienten an, doch musste dieser gar nicht gesprächig, noch weniger, wie es oft geschiehet, das Orakel oder Rathgeber seines Herrn seyn» (s. 95ff)

ett av de stedene der vi kan ane hvordan Holberg forhandler med samtidens mistenksomme blikk på hans velkledde, ikke-maskuline, greske fremtoning? En ung, mannlig tjener kunne Holberg ikke unne seg, og når han likevel til slutt gjorde det, var dette forholdet ikke fortrolig eller intimt.

Bruddet med familien er en hovedsak hos Scheibe; det er ifølge ham Holbergs svarteste og mest uforklarlige moralske flekk. Han legger også til i sakens anledning: «jeg kunne anføre noen anekdoter om dette, men det er bedre å trekke et forheng over det».[162] Holbergs nesten rene brudd med familien er blant de påfallende trekkene i hans biografi. Samtidig legger Scheibe til at «kanskje, i det minste har man villet fortelle meg, om det enn ikke er sikkert, kan han ha hatt sine grunner til ikke å være helt tilfreds med sine slektninger. Jeg lar denne formodningen stå ved sitt verd, dog kunne jeg ikke fortie den».[163]

Holberg brøt med sin familie og ønsket ikke å stifte noen ny. Sin formue testamenterte han til staten i bytte mot en barontittel. Han vendte aldri tilbake til Bergen. Holberg møtte samtidens, selv gode venners, kritikk for dette bruddet med familien. Hva som lå bak dette bruddet, vet man ikke, men noe var det, tror Scheibe, noe som det er bedre å trekke et forheng over. Holberg kommenterer i svært liten grad sin familie, men hans komedier er fulle av dem, av mer eller mindre dysfunksjonelle familier. I Holbergs litterære univers handler det mye om den borgerlige familien i ulike former for oppløsning. I *Mascarade* er det familieopprør, Erasmus Montanus' familie er i dyp splittelse, i *Den Stundesløse* er familiefaren Vielgeschrei i full forvirring, i *Huus-spøgelse* skal Jeronimus lures, og så videre. Er familiens splittelse og særlig foreldrenes avvisning et motiv som kan knyttes til kjønnsidentitet hos Holberg?

Det mest spektakulære og absolutte bruddet mellom hovedpersonen og hans familie er vi vitne til i *Jean de France*. Her er det ingen forsoning, ingen vei tilbake. Jeronimus' avvisning av Jean glir over i faren, Frans' fordømmelse av sønnen. Ved slutten av stykket har han ingen sønn. Moren er ute av bildet. Bare vennskapet med Pierre står igjen ved komediens slutt. Denne komedien

---

162 «Ich könnte davon einige Anekdoten beybringen; doch es ist besser einen Vorhang darüber zu ziehen» (Scheibe 1764, s. 102)

163 «Vielleicht, man hat es mich wenigstens, ob schon nicht für gewiss, versichern wollen, mag er auch Ursachen gehabt haben, mit seinen Verwandten nicht zum Besten zufrieden zu sein. – Ich lasse diese Muthmassung dahin gestellt seyn; doch habe ich sie nicht verschweigen dörfen» (s. 102)

er ingen selvbiografisk tekst; Holbergs bakgrunn og familie hadde et helt annet preg enn Jean, men den er likevel en del av Holbergs selvfremstilling. I den litterære fremstillingen av det fundamentale bruddet med foreldre og slekt – den glade, usentimentale reisen ut i verden fra et snevert miljø han aldri vil vende tilbake til, og som han ikke senere omgås eller støtter – der kan det være en sammenheng i psykologien mellom Jean og Holberg. Sine slektninger i Bergen ville han aldri besøke igjen.

Scheibes biografi inneholder ingen eksplisitte henvisninger til Holbergs seksualitet ut over at han understreker at Holberg aldri ofret til Venus. Samtidig gjenfinnes kjønnsdiskursen i elementer som det dyriske, det kroppslige, Holbergs motebevisste jåleri og forholdet til det å skaffe seg en tjener. Scheibe kretser apologetisk rundt det nonkonforme hos Holberg på dette området, og mens han dveler ved et driftsliv i skjulte hjerterom, peker han også på kroppslig sykelighet og kyskhet. Som nær venn av Holberg har Scheibe en egeninteresse i hvordan Holbergs homososialitet ble forstått av ettertiden. Scheibes Holberg-skildring ligger på linje med Holbergs egen selvfremstilling, som balanserer en innrømmelse av begjær mot aldri med rene ord å innrømme det konkrete, fysiske lovbruddet. Akkurat det ville uansett vært en umulighet, både for Holberg og Scheibe. Det er ikke lett å si hvordan de kunne gått lenger i tematiseringen av dette unevnelige.

Om man kan tolke deler av Scheibes biografi som en forhandling med uuttalte rykter om Holbergs seksualitet, vil konklusjonen bli at Scheibe tematiserer at Holberg bar på indre følelser som vanskelig lot seg artikulere, men som han gikk langt i å være åpen om. Scheibe blir aldri tydelig på hva denne åpne gåten i Holbergs selvfremstilling egentlig var, bortsett fra at noen ville forbinde dette med det dyriske. Etter Scheibes mening var dette bortgjemte imidlertid menneskelig. Men Scheibe antyder ikke noe sted at Holberg handlet på bakgrunn av dette. Tenke det, ville det, ønske det – men ikke gjøre det. Poenget med anekdoten om den fraværende tjeneren kan leses som en påpekning av at Holberg ikke faktisk *gjorde det*; han var ikke «sodomitt». Om Scheibe hadde rett i dette, er et annet spørsmål. I forbindelse med *Niels Klim* skal vi komme tilbake til Scheibes skildring av sin avdøde venn.

Sejersted, J. M. (2025). *Nonkonformisten: Ludvig Holbergs skeive selvfremstilling*.
Fagbokforlaget. DOI: https://doi.org/10.55669/oa6308

6

Antikk erotikk møter den nye 1700-tallsborgeren

1700-tallet var en oversettelseskultur og Holberg tok aktivt del i denne. Holbergs livsverk består for en stor del av dansk oversettelse, tilpasning og tilegnelse av ideer formulert enten på latin eller på andre europeiske språk. Oversettelser innebærer at tekster krysser kulturelle grenser og gjenoppstår i nye historiske epoker innenfor helt andre normer enn da de ble utformet første gang. Oversettelser medfører også at tekster når helt nye grupper av lesere. Vi har flere ganger tidligere vært inne på spørsmålet om hva som skjer når antikkens seksualitet og kjønn gjennom oversettelse åpenbares i en danskspråklig 1700-tallskontekst og gjøres tilgjengelig for et bredt, borgerlig publikum. I latinske og greske tekster finnes det åpenbart erotiske skildringer som ikke uten videre kunne innpasses i dansk borgerlig kultur på 1720-tallet. Latin fungerte som kulturelt filter. Da Burnaby på 1690-tallet oversatte Holbergs yndlingsverk *Satyricon* til engelsk, lot han de groveste skildringene bli stående på latin. Da Holbergs *Første levnetsbrev* ble oversatt fra latin til dansk, forsvant allusjonene til *Satyricon* og det meste av den antikke klangbunnen. Enkelte pikante scener, som det typiske pederastmotivet der læreren inspiserer elevenes rumper (jf kapittel 4), fortsatte å skape oversettelsestrøbbel og figurerer fremdeles som en forunderlighet i moderne versjoner, men dette er bare en rest av den lett frivole stemningen som ville ha gjennomsyret verket for den lærde 1700-tallsleseren som gjenkjente de antikke referansene.

Holberg er svært bevisst utfordringene og mulighetene i denne overgangen fra antikke språk og kultur til det danske, og han kommenterer mange

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

steder at det danske publikum ikke kan tåle antikkens tekster – og heller ikke de engelske, som i hans øyne utgjør den mest smaksutfordrende tradisjonen i samtidens Europa. Holberg gjør møtet mellom antikkens kultur og den danske besteborgeren til et komisk motiv. Han satiriserer over den trangsynte, fremvoksende danske borgerligheten, blant annet ved å iscenesette den forvirrede, nydannede dansken som uforvarende støter på utekkeligheter i den opphøyde antikken. Hele *Peder Paars* handler om hvordan det antikke helteeposet nedfeller seg i dansk borgerlig bevissthet. Holberg bygger dette møtet inn som premiss i hele sitt fiksjonelle forfatterskap gjennom karakteren Hans Mikkelsen, Holbergs tidlige forfatterpseudonym i Peder Paars, skjemtediktene og komediene. Den kulturelt strebende og talentfull Mikkelsen personifiserer dette møtet, som av og til kunne bli katastrofalt. Et eksempel på dette finner man i skjemtediktet «Democritus og Heraclitus», en av tekstene der Mikkelsen er jeg-stemmen.

Om en viss passasje i skjemtediktet «Democritus og Heraclitus»

Oversettelseskulturen innebar altså en fare for at det danske borgerskapet skulle konfronteres med kjønnsoverskridelser man overhodet ikke var forberedt på, overskridelser som fant sted innen en kultur man ellers ble opplært til å dyrke som forbilledlig og ren – altså antikken, elitens kultur. Hvordan kunne dannelsesprosjektet bygge på en antikk kultur som også inneholdt sjokkartede «perversiteter»? Her skal vi se hvordan Holberg gir en satirisk fremstilling av den «homoseksuelle panikk» som kunne gripe en intetanende danske når han uforvarende ble stilt overfor antikkens kjønnsoverskridelser.

I 1721–22 utga Holberg *Fire Skiemte-Digte*, en samling som skulle følge opp den ferske suksessen med *Peder Paars* (1719–20). Ole Thomsen (2024) gjør grundig greie for den klassiske satiretradisjonen som disse tekstene skriver seg inn i. Som *Peder Paars* er skjemtediktene utgitt under pseudonymet «Hans Mikkelsen». I det svært populære verket *Peder Paars* var forordet undertegnet med «Hans Michelsen. Brygger og Poet i Callundborg». Dette var altså en etablert figur i dansk litterær offentlighet. Mens Mikkelsen i fortalen til *Peder*

Paars åpenbart er et ironisk alter ego som er uakademisk naiv i sin omgang med antikk historie og mytologi, ligger han nok noe nærmere Holberg selv i fortalen til skjemtediktene. Ikke desto mindre må man lese også jeg-stemmen i skjemtediktene som en ironisk forskyvning til den danske borgerlige folkelighetens forestillingsverden. Når antikken trer frem, er det fremdeles gjennom brygger Mikkelsens blikk, og teksten er ikke bare en satire over antikken og menneskene generelt, men først og fremst over Mikkelsen som representant for et dansk blikk på antikkens verden.

Det første av skjemtediktene, «Democritus og Heraclitus», hadde kommet ut separat i 1721. I den utgaven var det et innledende sitat fra den romerske dikteren Juvenals satire X,[164] som også nevnte disse to filosofenes respektive perspektiver, det leende og det gråtende. Når satiren gjenutgis i 1722 under *Fire Skiemte-Digte*, angis det i forordet at den er skrevet med franskmannen Boileau som forbilde. Det er altså klare pretekster for Holbergs satire, men verken hos Juvenal eller Boileau finnes det klare forelegg for det partiet som her skal diskuteres – det er, så vidt jeg kan se, original Holberg.

Diktet «Democritus og Heraclitus» har en innledning og en avslutning, og er ellers disponert som to perspektiver. Først prøver jeget ut det misantropiske og pessimistiske livssynet til filosofen Heraklit, som fant alle mulige grunner til å gråte over tilværelsen. Deretter inntar han perspektivet til Demokrit, som tvert imot syntes tilværelsen var til å le av. Filosofene kommer ikke selv til orde i teksten; deres posisjoner inntas av tekstjeget, som nok er ustabilt, men nærmest å lese som den fiktive poeten og bryggeren fra Callundborg, Hans Mikkelsen.[165] Konklusjonen til jeget veksler mellom 1) at begge har rett – man må skiftevis eller samtidig både le og gråte av mennesket, og 2) at Demokrit tross alt har mest rett – verden er først og fremst latterlig. Uansett fremstår mennesket som et bisart vesen som vanskelig lar seg forstå eller forklares. Det er blitt påpekt at teksten henter sine ironiske lag fra den menippeiske

164 Juvenal lest i engelsk oversettelse på https://www.poetryintranslation.com/PITBR/Latin/JuvenalSatires10.php

165 Det er vanskelig å avgjøre i hvilken grad Holbergs egen stemme dukker opp i spillet mellom disse satiriske lagene. Thomsen diskuterer dette i forhold til satiren «Kritik over Peder Paars»: «Kan vi i hele 3. satires oprømte spil af stemmer få Ludvig Holbergs egen stemme at høre, hans helt egen stemme?» Noe helt klart svar på dette får man naturligvis ikke, poenget blir satirens uoversiktlige meningsspill, som heller ikke utelukker at en forfatterstemme klinger her og der i de ulike lagene.

satire,[166] som pakker ytringene inn i flere lag av ironi og skaper en overordnet, altomfattende humor. I disse konkluderende partiene nærmer Mikkelsen seg sterkt Holbergs egen ambivalente stemme, slik den preger resten av forfatterskapet, og mange av motivene Holberg senere skriver komedier om, dukker opp allerede her.

Her skal ikke satiren tolkes i sin helhet, men vi skal stanse ved et tekststed der det misantropiske Heraklit-blikket på verden nærmer seg et klimaks:

> Jeg seer et Menneske et andets Lem afskiære,
> For eens Fornøyelse man lader 10 castrere,
> Hvo skulde tro, at end paa et polered sted,
> Stadfæsted var ved lov en sliig uteerlighed.
> Naar jeg en Cæsar selv en mand for alle Qvinder,
> Og nu en Qvinde jeg for alle Mænd ham finder,
> Jeg tager Afskeed da med Mennesker, jeg flyer
> Til øde stæder hen, til fugle, vilde dyr.
> Om i den nye Rom, i hellig Peders sæde,
> Sligt endnu gaar i svang, maa andre efterleede.
> Den sidste verden man saa vit maa give ret,
> At den slaar Folk ihiel, og synder meere net.
> Men, siger man, et dyr kand icke raisonnere,
> Det ellers giorde det og meget andet meere:
> Hvis en fornuftig siæl til saadant aarsag er,
> Gid da lidt mindre siæl, lidt dyd vi havde meer. Linje 175ff)

Linjen «Stadfæsted var ved lov en sliig uteerlighed» sikter etter all sannsynlighet til den relativt detaljerte romerske lovgivningen rundt kastrasjon. Evnukker var en del av hverdagen i Roma, særlig som slaver, og de omtales detaljert i latinske kilder. Evnukker kunne både være nyttige som tjenere og som begjærsobjekter. Romersk kultur skilte mellom «spadones», som var «naturlige evnukker», og andre kategorier, som var blitt kastrert gjennom knusing eller kutting.

166 Jf. Sørensen 2015b og Thomsen 2024.

> Roman law presents us with a precise catalog of eunuchs in the high empire… The inheritance law divided eunuchs into four categories: spadones, thlibiae, thladiae, and castrati, of whom all but the castrati could pass on an inheritance – the legal essence of Roman patrilinearity. The last three terms seem to refer to processes of sexual mutilation. Thlibiae in Greek refers to the «pressed». Thladiae refers to the «crushed». And castrati in Latin refers to those whose gonads (and possibly penis also) were surgically detached from the body (Stevenson 1995, s. 497).[167]

Mulighetene for å kastrere mennesker ble etter hvert noe begrenset i keisertidens Roma, men forskere mener at import av evnukker fortsatte. Evnukker kunne fylle flere formål. I Juvenals 10. satire, som Holberg altså viser til i dette skjemtediktets første utgave, er kastrasjon nevnt som en av farene ved å være en vakker tenåringsgutt, og de seksuelle konnotasjonene er åpenbare:

> No tyrant in his barbaric
> Fortress has ever sought to have an ugly adolescent castrated!
> No bandy-legged scrofulous teenager, with a swollen belly
> Or a hunched back, was ever the target of Nero's foul desires!

---

167 Se også August Hug (d. 1950): «Eunuchen»: «Auch solche, die von Natur aus oder durch einen Unglücksfall impotent waren, wurden εὐνοῦχοι (Lukian. eun. 6. Strab. XIII 4) und spadones genannt (Dig. L 16, 128). Sie werden im römischen Recht von den castrati […] und von den thlibiae […] unterschieden, die den castrati rechtlich gleichgestellt werden […]. Ifølge Hug brukes «spado» ofte nedsettende eller spottende av romerske skribenter («Die römischen Schriftsteller der Kaiserzeit brauchen ebenso häufig das verächtliche spado wie eunuchus auch spöttisch semivir […], das sonst die Dichter auf die Galli und andere entmannte Priester anwendeten […]. Det er en viss diskusjon hva som egentlig kjennetegner slike «naturlige evnukker»/spadones. Hvor knyttet er det til testiklene? Kan det være mer generelt om en ikke-maskulin mann? Ut fra Holbergs epigram II, 171 synes det i hvert fall som om han knytter dette begrepet til at testiklene ikke er «rett plassert». Også Matteus (19.12) i Det nye testamentet skiller mellom naturlige evnukker, kastrerte evnukker og de som selv har gjort seg til evnukker for himmelens skyld. Holberg spiller på dette bibelstedet i epigram I.142. Den teologisk-filologiske diskusjonen om hva disse kategoriene mer konkret refererer til, kan vi ikke gå inn i, men både «eunukk» og «spado» synes å være noe mer generelle og åpne termer enn «castrat», som er entydig.

I likhet med antikke forfattere bruker Holberg «spado» humoristisk i sine epigrammer (jf kapittel 5). Det er et åpent spørsmål hvorvidt denne betegnelsen er knyttet til konkret deformerte kjønnsorganer, eller også omfatter menn som er impotente eller på andre måter ikke oppfyller forventningene til den mest potente maskulinitet. Holberg kom senere til å bruke ordet «spadonem» i sitt etter hvert velkjente epigram, som forskningen har tolket som hans selvdiagnostisering (jf. kapittel 5). Den gjengse tolkningen er at dette epigrammet var myntet på ham selv da han ble kvestor ved Københavns universitet, hvilket innebærer at han omtaler seg selv som «spadonem», den første, naturlige kategorien i romernes regulerte kastratsystem. Men i skjemtediktet handler det altså om den aktive kastrasjonen, og at denne var hjemlet og regulert i forhold til romerske arvelover – i hvert fall frem til praksisen ble mer begrenset ved lov i keisertiden.[168]

I kommentaren på *Holbergsskrifter.no* ser det ut til at man antar at teksten her refererer til kastrasjon av korgutter i det katolske Roma i Holbergs tid,[169] men dette tidsspranget til samtidens Roma introduseres først noen linjer senere hos Holberg. Kommentaren må derfor også påpeke at slik kastrasjon neppe var lovhjemlet i Holbergs Roma. Denne misforståelsen kan spores tilbake til *Ludvig Holbergs mindre poetiske Skrifter* fra 1866, der den fyldige kommentaren ved F.L. Liebenberg hevder at «Castration har neppe noget Sted været 'stadfæstet ved Lov, men taalt og efter en meget stor Maalestok øvet, har den, som bekjendt, været fra Middelalderen og indtil de nyeste Tider, fornemmelig i Italien, med det Formaal at danne Sopran-sangere» (Liebenberg 1866, s. 374). Allerede Liebenberg overså at det her er den antikke konteksten som gjelder, og at ulike evnukker var juridisk behandlet i romersk juss, både med hensyn til rammer for ulike typer kastrasjon og deres rettigheter i arverekker. Dette er altså en satirisk skildring av brygger Mikkelsens oppdagelse av romerrettens seksualiserte uhyrligheter.

---

168 (Hug 1950) «Domitian, Nerva und Hadrian sahen sich infolge der sittlichen Exzesse (s. u.) und bei der Habsucht der Sklavenhändler […], die bei den enormen Preisen […] viele E. auf den Markt brachten, gezwungen, die Kastration als schweres Verbrechen zu verbieten […].»

169 Se Henrik Andersson: Innledning og kommentarer til «Heraclitus og Democritus» på Holbergsskrifter.no (holbergsskrifter.no/holberg-public/view?docId=Skiemte-Digte/DeHe/Democritus_Heraclitus_innl.page&doc.view=minimal&chunk.id=part1&toc.id=9

Det kommer tydelig frem av Holbergs skjemtedikt at han har interessert seg for denne, nokså obskure, delen av antikk kultur, og at han hadde mer kunnskap om denne siden ved antikkens kultur enn senere, latinkyndig Holberg-resepsjon. I Holbergs tekst er bakgrunnen på dette punktet ikke det katolske samtids-Roma, men uten tvil at Holberg, i skikkelse av den bestyrtede Mikkelsen med sin Heraklit-maske, stusser over at antikken kunne ha lover som regulerte kastrasjonspraksis. Holberg lar altså brygger Mikkelsen erfare at evnukker, både naturlige og kastrerte, var en integrert del av den kulturelle praksisen i et avansert samfunn som det romerske. Han lar Mikkelsen formulere sin vantro som en motsetning mellom det forventede sivilisasjonsnivået i antikkens Roma (polert sted) og en «slig uteerlighed» som kastrasjonen innebar. For Holbergs Mikkelsen demrer det at antikken slett ikke var så polert som en mer selektiv representasjon av de hvite marmorsøylers renhet kunne antyde. For den lærde leser av satiren, som kjente romersk seksualkultur, ligger humoren i at den borgerlige kulturstreberen Mikkelsen blir rystet i sin småborgerlige snerpethet.

Evnukkmotivet glir rett over i erotikk hos Mikkelsen. Enda mer sjokkert blir han når han kaster et blikk på Cæsars erotikk: Cæsar var en mann for kvinner og en kvinne for alle menn, står det – et perspektiv som er så skremmende at satirens jeg-person, bryggeren og poeten Hans Mikkelsen, vil flykte fra alle mennesker og søke ensomhet eller samvær med dyrene.

> Naar jeg en Cæsar selv en mand for alle Qvinder,
> Og nu en Qvinde jeg for alle Mænd ham finder,
> Jeg tager Afskeed da med Mennesker, jeg flyer
> Til øde stæder hen, til fugle, vilde dyr. (linje 177–181)

Liebenberg kommenterte i 1866 overhodet ikke disse linjene, der Holberg lar Mikkelsen fokusere på de genitale områder ved å omhandle Cæsars utekkeligheter. Med en kanskje dristig anakronisme kan vi si at Holberg lar Mikkelsen gripes av «homoseksuell panikk» etter å ha kommet over en antikk kilde. Formuleringen om at Cæsar var en mann for alle kvinner og en kvinne for alle menn, var først og fremst kolportert av den romerske historikeren Sveton, som tilla en senatsmann ved navn Curio denne formuleringen. Cæsar, sier Sveton, levde promiskuøst og var kjent for dette i sin samtid. Blant annet var han som ung utsending fra Roma elskeren til kong Nikomedes av Bythinia, noe han

senere ble bebreidet. (Sveton 120 e.Kr. [1974], s. 50)[170] Her ligger det, i forhold til en 1700-talls kjønnsmoral, en tredobbelt overskridelse. For det første er Cæsar en mann for alle kvinner; altså har han mange elskerinner, også blant gifte kvinner, og holder seg ikke til sin kone. For det andre har han seksuell kontakt også med menn. Dette var imidlertid slett ikke noe oppsiktsvekkende i antikk seksualkultur, men at han «er en kvinne for alle menn» impliserer i tillegg at han er den passive, mottakende part i slik homoerotikk, og det var etter romerske normer skambelagt; en maskulin mann skulle være den som penetrerte. Dette var kjent blant 1700-tallets lærde. Voltaire selv henviste noen år senere til dette tekststedet i et rimbrev til Frederik den store av Preussen, og anerkjente at Cæsar elsket «over og under Nikomedes». På denne måten ville Voltaire formidle at han forsto og anerkjente Frederiks kontroversielle seksualitet. (jf. Crompton 1998, s. 505) I forhold til 1700-tallets gryende heteronormative seksualitetsforståelse er det også vesentlig at dette sitatet fremstiller en form for seksualitet som ikke er enten hetero- eller homoseksuell: Cæsar lå med både kvinner og menn, og han var både aktiv og passiv.

La oss se bak Mikkelsens moralske panikk og forestille oss at Holbergs anliggende er å henvise leseren til Svetons Cæsar-portrett. Det er flere aspekter hos Sveton som vil har interessert Holberg når det gjelder kjønnsroller og seksualitet. Sveton fremstiller Cæsar som forfengelig i sin påkledning, og nevner også en anekdote der Cæsar aksepterer å bli ertet for å være kvinne. På samme måte som Holberg selv, ble Cæsar utsatt for rykter og kritikk for sin ikke-maskuline fremtoning. Cæsar svarte blant annet med å vise til amasonenes eksempel. Kelly Olson diskuterer Svetons Cæsar-portrett i lys av romerske seksualnormer. Hun er en av mange som hevder at romersk kjønnsidentitet ikke var knyttet

170 *Sveton. Romerske keisere.* Oversatt av Henning Mørland, 1974. Formuleringen var vel kjent i tidligmoderne seksuallitteratur. Robinson (s. 94) nevner hvordan Nicolas Choriers *Satyra sotadica* (1660) formulerte dette i en oversikt over berømte menn som begjærte andre menn: «This passion subjected, to King Nicomedes, Julius Caesar, every man's woman as he was every woman's man.» (Robinson 230, Robinsons oversettelse fra latin). Robinson tolker Svetons formulering som en for datiden dypt sjokkerende innsikt: «a man who allows himself to be penetrated by other men, who not only derives pleasure from the act but engages in it promiscuously, may still prove himself as heterosexually, phallically potent as other men. He may even be a Julius Caesar!» (s. 94f). For Robinson er dette et viktig eksempel på at heller ikke det romerske seksualsystemet var entydig inndelt i passive, feminine og aktive, maskuline menn, slik mange seksualhistorikere vil ha det til. Cesar var både en fop og en rake.

til seksuell orientering mellom mann og/eller kvinne, men at «Roman sexual ideology seems to have divided the world up into 'penetrators' and the 'penetrated'» (Olson 2014, s. 184). Et annet hovedpoeng hos Olson er at det fantes «fop»-aktige skikkelser i Roma som pyntet seg med fargerike, lange og frynsete togaer. Som ung var Cæsar en slik – i tillegg var han kjent for løs belteføring, noe som også ble ansett som feminint jåleri i datidens estetikk. Olson peker på at en slik femininisert stil godt kunne kombineres med utstrakt seksuell interesse også for kvinner. Verken i Roma eller i den engelske restaurasjonskomedien på Holbergs tid var den forfengelige og feminine mannens seksualitet nødvendigvis forbeholdt ett kjønn – men den var assosiert med generelt flytende og overskridende erotikk. For øvrig handler jo Svetons Cæsar-portrett først og fremst om hvilken framgangsrik statsmann og kriger han var; på andre områder representerer han altså en rekke tradisjonelt maskuline dyder. Han er dermed en skikkelse som undergraver den stereotypien av «sodomitten» som skulle feste seg rundt midten av 1700-tallet. Cæsars seksualitet og kjønnsidentitet er et motiv Holberg ikke henter fra Boileau eller Juvenal, selv om Juvenals satire inneholder en rekke seksuelle elementer som også ville kunnet sjokkere Mikkelsen.

I vår lesning er hovedpoenget med denne passasjen i «Democritus og Heraclitus» verken evnukkmotivet eller Cæsars seksualitet, men Holbergs fremstilling av Mikkelsens panikkartede møte med dette. Det er fremvisningen av 1700-tallsborgerens sjokkerte reaksjon. Vi skal straks komme inn på hva det betyr at Mikkelsen i sin moralske panikk vil søke tilflukt hos dyrene. Men før han utdyper dette, skyter Mikkelsen inn en samtidsrefleksjon:

> Om i den nye Rom, i hellig Peders sæde,
> Sligt endnu gaar i svang, maa andre efterleede. (l. 181f)

Hva skjer egentlig i samtidens Roma? – spør Mikkelsen seg i forbifarten. Det må andre finne ut, legger han til i sin homoseksuelle panikk – han vil ikke reise til Roma for å lete etter dette. Her befinner vi oss i samtidens seksualiserte polemikk mellom protestanter og katolikker. Italia ble ofte fremstilt som et sted med utstrakt bi- og homoerotisk praksis. Koplingen mellom katolisisme og mannlig homoerotikk eller «sodomi» var et standardelement i tidens polemikk. Mikkelsen er ikke selv i posisjon til å uttale seg om noe slikt; Holberg lar sin lett naive bryggerpoet anlegge et spørrende utenfrablikk på denne polemikken. Holberg hadde for øvrig selv ganske nylig besøkt Genova

og Roma under falskt navn (1716), og hadde kanskje egne synspunkter på denne praksisen, selv om han ikke nevner noe spesifikt i sitt levnetsbrev om at han kunne «efterleede» dette på sin reise (jf. kapittel 4).

De neste linjene i skjemtediktet reiser flere spørsmål. Det dreier seg fremdeles om en refleksjon som må tillegges Mikkelsen og hans sjokkerte oppdagelse av antikkens overskridelser. Mikkelsens første refleksjon er at «den sidste Verden», altså Mikkelsens egen samtid, synder på en «mere nett» måte ved ganske enkelt å slå folk i hjel.

> Den sidste verden man saa vit maa give ret,
> At den slaar Folk ihiel, og synder meere net. (l. 183–184)

Denne kommentaren, om at et enkelt drap er en «nettere» synd enn det Cæsar holdt på med, uttrykker Mikkelsens heraklitiske misantropi. Sodomomianklagen var forbundet med dødsstraff i Holbergs samtid, og linjene kan muligens leses som at Holberg lar Mikkelsen forsvare at slik dødsstraff er bedre enn denne sjokkerende synden. Altså en satirisk fremstilling av en besteborgers oppfatning om at dødsstraff er «nettere» enn «sodomi». Dette er en kritikk av slik dødsstraff, som ble anvendt i deler av Europa fra 1720-tallet og som var gjeldende lov også i Danmark-Norge, selv om det neppe ble praktisert her.

I fortsettelsen vender Mikkelsen tilbake til forholdet mellom menneske og dyr, et grunntema i satiren, slik det også var hos Boileau:

> Men, siger man, et dyr kand icke raisonnere,
> Det ellers giorde det og meget andet meere:
> Hvis en fornuftig siæl til saadant aarsag er,
> Gid da lidt mindre siæl, lidt dyd vi havde meer. (l. 185–188)

«Saadant» viser her fortsatt til Cæsars seksuelle praksis. I Holbergs skjemtedikt blir jeg-personen Hans Mikkelsen, gjennom dette sjokkerende eksempelet, ledet inn i en refleksjon over forholdet mellom dyr og menneske. Premisset synes å være at «sodomi» ikke forekommer i dyreverdenen. Overraskende nok er det altså her ikke slik at homoerotikken representerer det dyriske. I den engelske polemikken er tendensen at både en «beaux», en petimeter eller en «molly» fremstilles som et dyr, eller mer spesifikt en ape. Men for Mikkelsen blir forholdet

det motsatte: Det er i den polerte, kultiverte antikken slike ting fant sted – i selve rasjonalitetens kultur, der romerretten ble utviklet og stoisismen formulert. Mikkelsens refleksjon snur derfor den vanlige polemikken mot sodomi på hodet, idet han forestiller seg at hvis dyr kunne tenke eller være rasjonelle, ville de syndet på denne og mange andre måter. Mikkelsens konklusjon er at det er den fornuftige sjel, kultiveringen, som gjør mennesket til «sodomitt».

Mikkelsen gjør seg den refleksjon at denne praksisen etter hans mening ikke forekommer i naturen: «Jeg tager Afskeed da med Mennesker, jeg flyer / Til øde stæder hen, til fugle, vilde dyr.» For hva innebærer det å være «mot naturen» – contra naturam – og hva vil det tvert imot si å være med naturen, eller ren natur? I satiren innser Mikkelsen at det som er mot naturen, må henge sammen med den menneskelige fornuft eller sjel – noe vi da burde hatt litt mindre av: «Hvis en fornuftig siæl til saadant aarsag er, / Gid da lidt mindre siæl, lidt dyd vi havde meer». Mindre sjel og mer dyd? Dette er ikke Holbergs posisjon, dette er satire. Men det er en refleksjon som foregriper Scheibes refleksjon 40 år senere om forholdet mellom det dyriske og det menneskelige i Holbergs egen sjel. Gjennom Mikkelsens uskolerte intuisjoner får man demonstrert at homoerotikk er menneskelig, sjelelig, kultivert. Om homoerotikk skulle oppfattes som unaturlig, er det likevel noe spesifikt menneskelig, noe som springer ut av den fornuftige sjel. Mikkelsens tankegang impliserer at jo mer sjel, desto mer vil du tendere mot disse antikke overskridelsene. Han representerer slik det mistenksomme blikk på den dannede eliten. Blikket på Holberg selv. Slik kollapser Mikkelsens kulturelt ambisiøse dannelsesprosjekt i en sjokkartet avsløring av homoerotikken blant de dannede der skillet mellom kultur og natur settes på spissen.

Den generelle problematiseringen av menneskelig ondskap og forholdet mellom menneske og dyr hentet Holberg fra Boileaus satire. I Mikkelsens forord angis Boileau som grunnlag for satiren «Democritus og HerForskningsbasert høyere utdanning aclitus»: «den Første handler om det Menneskelige Kiøns Ondskab og urimeligheder udi Almindelighed, dedicered til en Magister, for derudi at imitere Boileaux, som skrev den stoore Satire De tous les animaux, qvi s'elevent dans l'air til en opdigtig Doctor af Sorbonne». (Holberg 1721, fortale)[171] Flere elementer går også igjen fra Boileaus åttende satire om men-

171 «Om alle dyr som flyr». Her lest i engelsk oversettelse «A Translation of the Eight Satire of Boileau on Man» (1801). Teksten nevner ikke Cæsar eller seksualitet. Den diskuterer riktignok antikke figurer som Alexander, men uten at hans homoerotiske erfaringer er nevnt.

nesket, som det å både le og gråte over mennesket, at mennesket er som et dumt dyr, og et langt resonnement basert på at dyr av samme art ikke dreper hverandre – i motsetning til mennesker. Hos Boileau er det et standardargument at menneskets fornuft gjør det verre enn dyrene, og det er dette typiske 1700-tallsargumentet som dukker opp i en erotisk kontekst hos Holbergs Mikkelsen. Hos Boileau omtales imidlertid ikke kastrasjon, homoerotikk og Cæsars seksualitet. Det er altså i Mikkelsens forvirrede blikk at Holberg kobler disse to elementene: menneskets sjel og fornuft på den ene siden, og på den andre dets overskridende seksualitet. Antikkens eksesser møter 1700-tallets moralisme i den forvirrede hjernen til en kulturelt strebende brygger fra Callundborg. Mikkelsens inderlige ønske («Gid!») om at mennesket heller skulle vært redusert til noe sjelløst, må forstås som overdrevet, en humoristisk fremstilling av moralsk panikk. Kjennskap til denne siden av antikkens høykultur fyller Mikkelsen med det queerteorien kaller «homosexual panic»:

> Gid! (Ach jeg icke veed, om det er syndig tale,
> Om man u-gudeligt sligt ønske kand afmale)
> Gid heller mennesket saa dum som Esel var,
> Som stubben af et træ, der siæl og liv ey har:
> Som marmør-støtte, som metal, som kampe-steene,
> Som haarde Diamant, som Iis, som døde Beene:
> Gid hver Politicus, gid hver Philosophus
> Blev til Machine, til en Keyser Claudius,
> Der intet af sig selv var mægtig til at giøre,
> Men til det onde sig af kloge lod forføre:
> Der, som Machine sig af andre drive lood,
> Imod sin ville at opofre Romer blood. (l. 189–200)

Parentesen der jeget spør seg om han nå kanskje glir ut i syndig tale, understreker forvirringen og panikken som preger Mikkelsen. I de følgende linjene slår jeget fast at sjelen likevel kjemper en vedvarende, om enn håpløs, kamp mot slike synder:

> Nej siælen stedse med deslige synder fejder,
> Omsonst giør modstand, og vor ondskab os bebrejder:
> Den siger, menneske, du gaar ey rette vey,
> Er os en naggend orm, men saadant hielper ey. (l. 201–204)

Er man med «deslige synder» fremdeles i seksualitetens domene, eller er det her snakk om alle slags synder, slik som hos Boileau? Teksten er ikke tydelig på dette punktet. Dersom man leser det slik at det fremdeles er Cæsars synd det siktes til, må det forstås som en innrømmelse av at det her finnes en vedvarende fristelse det ikke nytter å motstå. Holberg har da gitt en nærmest genial psykologisk skildring av Mikkelsens ambivalente dragning mot det homoerotiske, som også er det høykulturelle og åndelige, mens han samtidig gripes av panikk og retter aggresjon mot sitt begjærsobjekt som truer hans selvforståelse. Leses det mer generelt, er det bare en sjangertypisk innrømmelse av vår generelle syndighet i botsreligiøs stil. Leseren må ha en viss tekstlig hukommelse for å holde fast ved at det var Cæsar som utløste denne panikken, men det er en ubrutt sammenheng. Det som uansett blir stående som særegent, er at Holbergs brygger og poet Mikkelsen, idet han har utsatt seg for både Boileau og Sveton, ender i en refleksjon over sammenhengen mellom sjelen og erotikken: jo mer sjel, jo mer skeiv.

Det er neppe en overdrivelse å si at kjønnsdiskusjonen er det gjennomgående temaet i Holbergs fem skjemtedikt trykt samlet i 1722: «Democritus og Heraclitus», «Apologie over Sangeren Tigellio», «Critiqve over Peder Paars», «Poeten raader sin gamle Ven Jens Larsen fra at gifte sig» og «Zille Hans Dotters Gynaicologia eller Forsvars Skrift for Qvindekiønnet». I «Herclitus og Democritus» er kjønning riktignok ikke en hovedsak, men et fremmedlegeme som trekkes inn i det boileauske grunnmønsteret og skaper betydelig uro. Kjønningen i de andre satirene er mer velkjent, og særlig forsvarene for Tigellius og kvinnekjønnet er grundig kommentert.[172] Problemet til sangeren Tigellius var vegelsinn eller vankelmodighet, «inconstantia», hvilket allerede i antikken ble regnet som en feminin egenskap, beslektet med hysteri (jf. Jensen 1984, s. 74). Vægelsinnet er ikke bare et vesentlig element i kjønnsmytologien som Holberg konstruerte i slutten av første bok i *Metamorphosis*, det er også et gjennomgående trekk i Holbergs selvfremstilling.[173] Selv om Holberg velger

172 Holbergs bestemmelse av, og identifikasjon med, Tigellius' ustadighet er klarest kommentert av Andersen (1934, s. 38f), senere kommentert med forbehold av Jansen 1938 I, s. 178ff og senest av Thomsen 2024, s. 648ff.

173 Jf. for eksempel epistel 257, der begrepet «vægelsind» riktignok ikke forekommer, men Holberg skildrer seg selv som kroppslige og mentale motsetninger og som en gåte også for seg selv.

seg slagordet «Bestandighed» som baron, er han flere steder opptatt av sitt eget skiftende humør og perspektiver. Også i «Democritus og Heraclitus» er den grunnleggende holdningen Tigellius-aktig, eller vaklende mellom gråt og latter. Dette peker frem mot Holbergs komedie *Den Vægelsindede*, en av to med kvinnelig hovedperson, men en hovedperson som bærer en egenskap Holberg også i høy grad tilskriver seg selv. Som Jensen påpeker, omdefinerer Holberg i apologien for Tigellius vegelsinnet fra å være et kvinnelig karaktertrekk til å bli noe allmennmenneskelig. Men det som må legges til, er at det ikke i like stor grad preger alle mennesker; det er en spesiell type maskulinitet Holberg her innlemmer i vegelsinnets domene, et særtrekk knyttet til spesifikke individer, og kanskje nettopp ofte kunstnere og musikere som Tigellius selv. Som vi har sett ovenfor (kapittel 1), utstyrer han vegelsinnet med en transkjønnet mytologi i *Metamorphosis*. Noe liknende gjelder det fantastisk radikale og visjonære diktet om Zille-Hansdotter: Det er enkelte individer, enkelte biologiske kvinner, som passer bedre inn i maskulinitetens koder, slik også enkelte menn (som Zilles bror) har større talent for kulturens feminine oppgaver. Det som kan sies å gå tapt i Jensens innskriving av Holberg i moderne feminisme, er Holbergs utgangspunkt i porøsitet mellom kjønnskategoriene og kritikk av maskulinitetsidealer mer enn av kvinnesak som sådan.

Ekskurs: Anne E. Jensen og Holbergs «feminisme»

Det er i dag etablert at Anne E. Jensen hadde rett i sin hovedtese om at satiren *Zille Hans Dotters Forsvars Skrift for Quinde-Kiønnet* ikke var et tilfeldig, muntert innfall hos Holberg, men snarere uttrykk for «en gennemtænkt anskuelse, som kan følges gennem resten af forfatterskabet» (Jensen 1984, s. 84). Holberg kommer dermed frem til at «Mænd og Quinder ere af een Slags Materie», slik Jensen (s. 85) siterer Holberg.

Jensen påpeker også, noe som nå er velkjent, at Holberg utvider sin omtale av familien i senere utgaver av Naturretten, avviker fra Pufendorf og viser til Zille-diktet. Dette anfører Jensen med rette som bevis for at Zille-diktets tendens kan tas til inntekt for Holbergs syn på likerett og forholdet mellom kjønnene. Jensen harselerer over de Holberg-forskerne som har forsøkt å opprettholde et «romantisk kvinnesyn». Hun innrømmer at allerede Georg Brandes så Holbergs radikalitet i dette spørsmålet, men uten at det fikk konsekvenser for lesningen av forfatterskapet. Det som eventuelt måtte mangle

i Jensens perspektiv, er at dette ikke bare handler om likerett mellom kjønnene, men har konsekvenser for individets, og Holbergs egen, identitetsforståelse i forhold til kjønnskategorier. Like mye som – eller mer enn – en kamp for kvinnenes rettigheter, er Holbergs handlekraftige kvinneskikkelser en påpekning av at kulturelt kjønn overhodet ikke er bestemt av biologisk kjønn. Dette er et ledd i hans «contra naturam»-diskusjon. Sex (biologisk kjønn) og gender (kulturelt kjønn) er ikke det samme, sier vi i dag. Et spøkefullt forslag fra Zille understreker dette flytende forholdet:

> Jeg svarede: Min Tanke er
> Med Navne ej at haste,
> Og, før man Tegn til Hierne seer,
> For Sviin ey Perler kaste,
> Men bie indtil Siætte Aar,
> See hvad et Barn vil arte,
> En Dreng at kalde Ingebor,
> Lucie eller Marthe,
> Hvis Han en Rokke-hierne har,
> En Piige kalde Peder,
> Hvis Tegn hos hende man blev var
> Til Viisdom, Dyd og Sæder. (l. 53–64)

Barn bør tildeles gutte- eller jentenavn først ved omkring seks års alder. Ideen er jo en av Holbergs paradoksale innfall, ikke et politisk program. Likevel er det et opprør mot vanen og et innblikk i et alternativt kulturelt rom. Visse egenskaper har sin kjønnskode i språket, men det har ingenting med kroppen å gjøre. Hva en slik praksis, der kulturelle kjønnsforskjeller opprettholdes, men der kjønnsidentitet blir tildelt etter psykologiske egenskaper og ikke etter kjønnsorganer, ville bety for ekteskap og seksualitet, er et nærliggende spørsmål som dog ikke blir eksplisitt drøftet av Zille i Holbergs tekst. Grunnprinsippet i Zilles argumentasjon er imidlertid klart: Alle tilsynelatende naturlige forskjeller mellom kjønn, folkegrupper, raser og stender skyldes oppdragelse og vane. Underforstått: Der ingenting er natur, er heller ingenting «mot naturen».

Jensen fremstiller med grundighet den ene siden av Holbergs angrep på de etablerte doxa om kjønn og kjønnsroller; hans forsvar for den selvhevdende, intellektuelle, man kunne si «maskuline», kvinne. Det Jensen ikke,

eller i svært liten grad, trekker inn i diskusjonen, og som gjør hennes analyse halvveis, er overskridelsen fra motsatt side, den ikke-maskuline mann. Det er også her forfatterskapet går fra likerettsperspektivet til et mer eksistensielt blikk på kjønn og identitet, et skeivt blikk. Det er jo ikke en nødvendig motsetning her, tvert imot er det en sammenheng. I *Jean de France* møtes disse to typene: den intellektuelle og handlekraftige, maskuline feministen Marthe og den vegelsinnete og feminine Jean. De overskrider hver på sin måte, hver fra sin side, kulturelle kjønnsstereotypier – men de samarbeider ikke. Tvert imot er det Marthe som til syvende og sist lurer Jean, selv om også hun til slutt i denne tragikomedien blir skjøvet til side av Jeronimus og nasjonalpatriarkatets brutale tilbakekomst.

Om man skal kalle Holberg «feminist», må man understreke at han ikke er det man kaller en «forskjellsfeminist». Det vil si at han ikke, slik mange tidlige feminister på 1800-tallet, ville arbeide for kvinners kår ved å fremheve verdien av noe spesifikt kvinnelig eller likestille de feminine dyder med de maskuline.[174] Tvert imot finnes det flere eksempler på at Holberg kunne omtale og behandle kulturstereotype kvinner med forakt. Det er all grunn til å ta hans beryktede formulering om kvinners «pølsesnakk» fra epistel 99 med et visst alvor:

> En anden årsag hvi jeg heller søger fruentimmerselskab, er denne: Når jeg kommer i mænds selskab, præsenteres mig enten et glas vin eller en pibe tobak, som aldeles ikke er min ragout. I fruentimmerselskab derimod får jeg te, kaffe og jævn pølsesnak, hvilket akkommoderer mig bedst i mine ledige timer (Holberg 1748, s. 92)

174 En kritikk på dette grunnlaget finner man i et innlegg «Holberg og kvinderne» i 1933 i *Dagens Nyheder* av Kristen Spanggaard, som siterer Holberg fra *Moralske Tanker* (I, 171): «Ellers kand man ikke af mine Skrifter sige, at jeg haver været nogen Tilbeder af Quindekjønnet». Holberg var Forstandsmenneske, ikke Følelsesmenneske, mener Spanggaard (14) og bemerker at «Det synes, som om Kvinnen kun interesserer Holberg, naar hun har Mandfolkeinteresser og gaar ind paa Mændernes Gebet; man ser det i Heltindehistorierne» (14). Dette er en i hovedsak riktig korrigering av ideen om Holberg som «feminist», bortsett fra at Holberg nettopp avviser dikotomien forstand/følelse, hvilket er del av grunnlaget for hans kritikk av kjønnsrollene. Han er interessert i individer som utfordrer kjønnsrollene.

Denne epistelen trekkes ofte frem i eldre resepsjon som et argument for at Holbergs tilsynelatende feminisme er ironisk. Det epistel 99 handler om, er hvordan Holberg selv navigerer mellom de to kjønnsrollemønstrene han er prisgitt i sin urbane tilværelse på 1700-tallet. Verken i det maskuline eller det feminine rommet kan han være helt seg selv. Derfor er hans sentrale figurer ofte de som mistrives i, og ønsker å overskride, disse rommene. Forfatterskapet handler dermed om å dekonstruere begge disse kulturelle rommene, enten gjennom teaterscenens maskespill eller ved å åpne det kulturelle perspektivet mot den antikke verden.

Likerettsposisjonen må veies opp mot sporene av misogyni i Holbergs skrifter. Et karakteristisk eksempel er H.C. Andersens anekdote, basert på muntlig tradisjon, om Holbergs besøk på slottet Antvorskov. Andersen skildrer hvordan Holberg diskuterte politikk med slottsforvalteren, mens forvalterens unge kone, som satt ved rokken i samme rom, forsøkte å blande seg inn i mennenes alvorlige samtale. Da utbrøt Holberg: «Jeg troer, Rokkehovedet taler!» (Andersen 1854, s. 192). Denne replikken var drøy både for 1700- og 1800-tallet, og den unge konen glemte det aldri – hun fortalte det videre til sin sønn. Andersen selv er mindre opprørt, og tar det med som et vitnesbyrd om «den vittige, men ugalante Digter». Det ser ut til at han synes det var morsomt sagt av Holberg. Ida Falbe-Hansen viste til denne anekdoten allerede i 1893, og lar det munne ut i en noe forblommet formulering om at ugifte menns ulike kvinnesyn er noe hun vil gå utenom: «At alle ugifte Mænd hader Kvinderne, og at alle ugifte Kvinder hader Mændene, det er for en vis Art af Kvinder og Mænd noget saa ubestrideligt, at jeg aldeles ikke vil give mig af med at bestride det. Jeg gaar simpelthen udenom det» (Falbe-Hansen 1893, s. 39). Også i den feministiske tradisjonen er det kanskje sider ved Holbergs kjønnsposisjon man ikke ønsker å gå inn i. Holberg er ikke først og fremst feminist, men han undergraver systematisk de tradisjonelle, kulturelle kjønnskategoriene og viser at de ikke er naturgitte.

Epistlene som inngang til *Sammenlignende Heltehistorier* (1739)

Møtet Holberg iscenesetter i «Democritus og Heraclitus», der bryggerpoeten Mikkelsens sjokkerte blikk på Cesars og romernes seksuelle overskridelser kommer til uttrykk, kan leses som en kommentar til Holbergs egen situasjon som forfatter når han skulle tilpasse den antikke kulturarven til danske scener. Samtidig reflekterer det også den spenningen han selv sto i, med en kjønnsidentitet som kan ha passet bedre til den antikke kultur enn til den kulturen som var under utvikling i hans danske samtid. Også på andre måter kommenterte han litterært slike møter mellom det danske publikum og hans forsøk på å formidle antikken. Et særlig interessant eksempel er hvordan han i epistlene skriver frem en resepsjon av et særlig kapittel i *Sammenliknende Heltehistorier*.

Holbergs *Sammenlignende Heltehistorier efter Plutarchi Maade* (1739) er strukturert slik at to og to historiske personer omtales hver for seg, for så å sammenliknes i en moralsk betenkning til slutt. Verket avsluttes med en sammenlikning av to av antikkens grekere: Sokrates og Epaminondas. Sammenlikningen av disse to fremstår uskyldig og tilforlatelig, og sier ingenting om greske former for erotikk eller ulovlig erotisk begjær mellom menn. Den omfattende moralske diskusjonen i «forberedelsen» til sammenlikningen handler imidlertid om muligheten – eller snarere umuligheten – av å holde sine affekter i sjakk.[175]

I to av sine epistler vender Holberg tilbake til dette avslutningskapitlet i *Heltehistorier*, og foregir at han har mottatt leserresponser på nettopp denne teksten. I epistel 54 er det en viss «M.R.» som har kritisert Holberg for å ha rost Sokrates, som var en kjent pederast. I epistel 128 viser han til at mange har undret seg over at han sammenliknet nettopp disse to, for hva har Sokrates og Epaminondas egentlig felles? Disse epistlene har dermed den funksjon at de retter ny oppmerksomhet mot sluttkapitlet i *Heltehistorier*. Hvorfor ønsker

175 En nærlesing av denne forberedelsen, som riktignok ikke vektlegger det homoerotiske begjæret, finnes i Thomsen 2024, s. 595ff. Thomsen oppfatter dette som en nøkkeltekst i Holbergs diskusjon av forholdet mellom følelse og fornuft og fokuset på pasjonenes viktighet, men også det heroiske i å kjempe med sine egne tilbøyeligheter. Holbergs grunnleggende poeng er imidlertid at han selv ikke lykkes i å bekjempe sine pasjoner.

Holberg å rette fokus mot akkurat denne teksten? Det Holberg ikke sier direkte, er at disse to grekerne begge representerer sentrale antikke referansepunkter for kjærlighet mellom menn, den «sokratiske kjærlighet». Kan man lese dette slik at Holberg med disse to epistlene tydeliggjør et vesentlig poeng ved *Heltehistorier*, nemlig at verket munner ut i en sammenstilling av to av de mest kjente greske representantene for intime vennskap mellom menn? At det som binder Sokrates og Epaminondas sammen, er nettopp dette skjulte fellestrekket som ikke nevnes, og som derfor kan gå det alminnelige, borgerlige danske publikum hus forbi, men som alle kjennere av antikkens kultur umiddelbart ville gjenkjenne? To menn med stormende affekter til andre menn, affekter som kanskje – eller kanskje ikke – var holdt i tømme. Sannsynligvis er disse rapporterte leserresponsene fiktive; det finnes ingen M.R. Men om Holberg faktisk mottok mange spørrende og skeptiske tilbakemeldinger på sitt påfallende sluttkapittel, er det nærliggende å se disse responsene som uttrykk nettopp for den mistanken som kunne ramme en figur som Holberg. Uansett har Holberg følt at her er det et element i *Heltehistorier* som trenger å tydeliggjøres.

Diskusjonen av sokratisk kjærlighet og pederasti i epistel 54 er en kjernetekst i vår sammenheng. En viss «M.R.» har beklaget seg over at Holberg har tegnet et så positivt Sokrates-portrett uten å vektlegge at Sokrates

> …ikke alleene haver været adskillige smaa Skrøbeligheder underkastet, men endogsaa hengiven til den saa kaldte Pederastie, med hvilken Last adskillige Græker i hans Tiid vare befængede, og bestoed udi en skammelig og u-naturlig Elskov til unge Mands-Personer. (Holberg 1748, s. 296)

Slik går Holberg inn i diskusjonen om den såkalte «sokratiske kjærlighet», en diskusjon om filosofi, vennskap og seksualitet som vokste fra middelalderen, gjennom 1700-tallet og inn på 1800-tallet. Giovanni dall'Orto 2013 [1989] har sporet begrepet om den «socratic love» eller «amor socraticus» fra italienske tekster på 1400-tallet og fremover. Han påviser hvordan forestillingen om den sokratiske kjærlighet betegner et særlig tett vennskap, men står i en vedvarende forhandling med bekymringen for den forbudte «sodomi» – et begrep som også i seg selv ofte har uavklart betydning. Lenge åpnet begrepet et rom mellom det vanlige vennskapet og den forbudte syndigheten, og dall'Orto

hevder at flere av de som skriver om dette selv var «homosexuals».[176] Hva som kunne ligge av fysiske handlinger i dette feltet, fra kyss og kjærtegn til lårsex («intercrural» eller «interfemoral» sex), kunne variere og er ofte ikke avklart.[177] Flere av artiklene i Gerard og Hekma (eds) 1991 påpeker at lårsex var en praksis som ble benyttet i Italia og Spania for å unngå sodomidommer.

> In the mid-sixteenth century, when ironies, suspicions, and doubts about the real nature of Socratic love were multiplying, many homosexual writers embraced it because they saw it as a valid and prestigious means by which to express their feelings … (Dall'Orto 2013 [1989], s. 50)

Dall'Orto påpeker at når man kom til 1700-tallet, ble begrepet «sokratisk kjærlighet» stadig tettere knyttet til sex mellom menn, slik han påpeker at det defineres av Voltaire i 1764. Han påviser blant annet den fortolkningsvarianten som Holberg ser ut til å fremme, nemlig at Sokrates nok kunne føle et seksuelt begjær, men at hans storhet, og storheten i den sokratiske kjærlighet, lå i å heve seg over dette.

Holberg går inn i en lang og sammensatt diskurs når han tar opp Sokrates' mulige pederasti. På den ene siden står opplysningens identifikasjon mellom sokratisk kjærlighet og sodomi, på den andre en eldre, filosofisk tradisjon der den sokratiske kjærlighet nok er knyttet til eros mellom menn, men også har i seg den idealismen man forbinder med platonisk kjærlighet, selvbeherskelse og sublimering. I sitatet over omtaler Holberg pederasti riktignok som «skammelig og u-naturlig Elskov», men dette må sies å være for sin tid temmelig moderate betegnelser, som dessuten kan leses som de legges i munnen på kritikeren M.R., en person vi nok kan gå ut fra at er fiktiv, i likhet med den herre Holberg ellers har dialog med i sine epistler.

---

176 Det er et grunnleggende poeng for dall'Orto å påvise at det fantes identiteter knyttet til det man fra slutten av 1800-tallet har kalt homoseksualitet. I likhet med Robinson (2017) og Norton (2023), som refereres til andre steder, representerer dall'Orto en kritikk av den foucaultianske tradisjonen, som tenderer mot å se «homofili» og «homoseksualitet» som kulturelle og vitenskapelige konstruksjoner fra 1900-tallet. I stedet argumenterer de for «essensialisme» eller «kontinuisme» (jf innledningen). Den diskusjonen tar ikke denne studien stilling til, i Holbergs verk kan man finne støtte for begge vinklinger.

177 Se tidligere kapittel om Wartbergs betenkning. (ref)

Bakgrunnen for diskusjonen er kjærlighetsdiskusjonen i Platons dialoger, særlig kanskje *Faidros* og *Symposion*, der Sokrates og den vakre unge Alkibiades diskuterer sin kjærlighet for hverandre og forholdet mellom den indre åndelighet og legemets ytre fremtoning. Med henvisning til Faidon lar Holberg Sokrates slippe til med en god del «løsaktige tale»:

> Man finder, at Socrates kalder sig selv en Slave af Elskov, at hans Kierlighed falder til unge Mands-Personer, og at han i Grund haver udstuderet det Videnskab, som han haver lært af den bekiendte Milesiske Skiøge Aspasia. Han siger, at han kand ikke uden Bevægelse og Hierteklappen beskue den unge og skiønne Alcibiades, og at hans Øyne ere fæstede til Autolycus. Han holder for, at, isteden for at belønne tappere Mænd med Æres Støtter og Kroner, man heller skulde give dem Frihed til at elske unge kiønne Drenge. (Holberg 1748, s. 296)

Holberg tar imidlertid opp om Sokrates skal forstås bokstavelig, og dessuten om det kanskje er Platon, ikke Sokrates, som har slikt begjær. Wilhelm Von Rosen har en lesning av denne epistelen, som han med rette kaller «extraordinary» (von Rosen 2013 [1989], s. 182). Med rette vektlegger Von Rosen at Holberg her synes meget moderat i sin kritikk av den sokratiske kjærlighet, og at «Det afgørende var, at spørgsmålet overhovedet blev stillet og diskuteret – at pæderastien nu gjorde sin entré i dansk litteratur» (von Rosen 1993). På tross av de uunngåelige fordømmende karakteristikker i Holbergs tekst, ser von Rosen essayet som et forsvar for gresk kjærlighet forstått som opphøyet følelse, – om enn ikke for den sodomittiske handling.

Von Rosen har sannsynligvis rett i at Holbergs epistel må leses, til tross for sin nødtørftige formulering om det skammelige og unaturlige, som en sekularisering og alminneliggjøring av noe som for mange var tabubelagt og stred mot de mosaiske lover. Som von Rosen skriver: «the essay was probably pushing the limit of what was then acceptable» (von Rosen 2013 [1989], s. 182). For det første hevder Holberg at Platon «selv haver været hengiven til saadan u-naturlig Elskov», hvilket jo slår beina under poenget med å hevde at Sokrates ikke drev med slikt i praksis, særlig når han også vektlegger hvor vanlig dette var blant grekerne. Når Holberg anfører at det kanskje ikke var Sokrates, men Platon selv, som drev med slik «ublue Kierlighed», må det sies å være et tvetydig forsvar som

riktig nok frikjenner Sokrates og Holberg som Sokrates-biograf, men som langt fra fjerner bevisstheten om seksualitet mellom menn i det gamle Hellas. Snarere må man si at dette poenget bankes inn. Holberg fremholder også at Sokrates' kritikere ikke holdt denne lasten mot ham. Dette siste fremføres riktig nok av Holberg som et argument for at Sokrates ikke drev med pederasti, men en like nærliggende lesning er at dette ikke ble ansett som en last.

Avslutningen av refleksjonen har et tydelig ironisk tilsnitt hos Holberg:

> Endeligen synes det utroeligt, at en saa delicat ung Herre, som Alcibiades vilde lade sig debauchere af en Mand af en saa hæslig udvortes Skabning som Socrates. Naar man legger alt dette sammen, kand man sige, at Historien er en pur Digt, og Beskyldningen maa reent bortfalde. Jeg forbliver &c. (Holberg 1748, s. 298)

Som von Rosen (1993, s. 129) påpeker, er det nettopp Alkibiades' poeng at Sokrates' lite tiltrekkende ytre oppveies av hans indre, åndelige skjønnhet. Når Holberg på denne måten lever seg inn i hva den unge Alkibiades kunne tenke seg, åpner han for at dersom Sokrates hadde vært litt kjekkere, ville saken vært grei for Alkibiades. Holberg avslutter altså teksten med en freidig, ironisk og fandenivoldsk retorikk, der han anlegger et erotisk vurderende blikk på Sokrates' kropp fra perspektivet til den delikate, unge mann – en figur vi har sett etablert i epistlenes innskrevne homososiale rom. Holberg ender refleksjonen om den sokratiske kjærligheten med å innta den yngre mannens, efebens, perspektiv og vrake Sokrates som seksualobjekt av rent ytre, estetiske grunner. Denne avslutningen blir også en kommentar til utgangspunktet: pederastien som eldre menns bruk av yngre menn. På dette punktet i teksten er Sokrates egentlig forsvart gjennom en omdefinering av pederastien til et forhold mellom to likestilte menn som vurderer hverandre estetisk. Men først og fremst er tekstens moralske bekymring gjort til gjenstand for latterliggjøring og snudd på hodet idet skribenten inntar Alkibiades' blikk og ender i det rent estetiske. Det dristige er at Holberg i det hele tatt skriver om disse tingene offentlig, på dansk, som en form for underholdning. Von Rosens poeng i hans artikkel om de manglende sodomidommer mot menn i Danmark, er at linjen var å legge lokk på slike hendelser, å fortie hele fenomenet, slik at det slik ikke skulle gripe om seg. Holberg utfordrer denne fortielsen og leker humoristisk med den, både i epistelen og i flere av komediene.

Det er ikke egentlig poenget å vri denne korte og fyndige epistelen til et forsvar for pederasti. Avslutningen peker i retning av at det er den yngre mannen, Alkibiades, som har den avgjørende stemmen i hva som eventuelt skal skje; det er hans begjær og vilje som står i sentrum ved tekstens slutt. Som helhet er det imidlertid noe annet som er hovedsaken i epistelens argumentasjon: en tydelig avvisning av, og ironisering over, den moralistiske innvendingen som skal ha kommet fra den ukjente M.R. Rammen for epistelen handler om en iscenesettelse av hvordan datidens danske publikum forholdt seg til denne siden av antikk kultur. M.R. kjenner til Sokrates' overskridende erotikk, han er blant det utdannede publikummet som kunne dekode Holbergs kjønnskoder. Men hans innvending har en funksjon: den iscenesetter Holbergs kjønnsdialog med dansk offentlighet og tydeliggjør et vesentlig poeng ved Sokrates-delen av *Heltehistorier*. Holberg har her konstruert seg en anledning til å fortelle sine lesere om en annen seksualmoral i en gammel og avansert kultur, en fruktbar seksuell spenning mellom menn som han avdramatiserer og normaliserer.

Holberg foregriper her en rekke filosofiske kommentarer om sokratisk kjærlighet og hva Sokrates faktisk drev med. Det er ikke så ensidig som at 1700-tallet identifiserte sokratisk kjærlighet med sodomi og lot det bli med det. Også en idealistisk og sensuell tradisjon ble videreført gjennom 1700-tallet, og erkjennelsen av denne typen uregjerlig, tabuisert følelsesliv ble en del av kritikken mot tidens fornuftsdyrking. Gert Hekma tar utgangspunkt i filosofer han knytter til motopplysningen, som tilhører generasjonen etter Holberg. Hekma trekker særlig frem J.G. Hamann, en eldre venn av både Herder og Kant. Hamann (1730–1788) er kjent som pietist og inspirator for Kierkegaard og senere romantikere, og ifølge Hekma er det han som kommenterer den sokratiske kjærligheten med størst forståelse i *Sokratische Denkwürdigkeiten* (1759). Hamann skrev fem år etter Holbergs død, men man kan likevel merke seg en viss parallellitet mellom *Sokratische Merwürdigkeiten* og Holbergs epistel om Sokrates.

Det som kommer frem hos Hamann, er en tidstypisk kobling mellom inderlig vennskap og det sokratiske. Hamann hadde blitt religiøst vekket under et opphold i London. Hans tekst er dedikert «An die Zween». Disse to er en venn ved navn Behrens og ingen ringere enn filosofen Kant, som begge ønsket å bringe den svermeriske Hamann tilbake til opplysningens fornuftstenkning. Men Hamann utviklet seg i motsatt retning. Poenget her er uansett hvordan han skriver vennskapet til disse to mennene inn i den sokratiske tematikken. I tilegnelsen håper han at: «Der hvor en vanlig leser ikke ville se annet enn

mugg, kan kanskje vennskapsfølelsen avsløre for dere, mine herrer, en mikroskopisk, liten skog» (Hamann 1759, s. 13).[178] Det som kan se ut som gammel råttenskap, er egentlig en vidunderlig skog å tre inn i. Diskusjonen handler om grensene for forståelighet og fornuft. Hamanns anliggende overfor de to representantene for datidens rasjonalisme er kroppens og følelsenes betydning for forståelsen. Det er vennskapsfølelsen som kan skape en forståelse i en bok som kan fremstå som muggen. I teksten om Sokrates går han lenger inn på denne «Affect der Freundschaft». Det er her han kommer inn på skildringer av det sokratiske vennskapet, som Hekma karakteriserer slik:

> Hamann's defence of a sensual friendship is extremely noteworthy. Contrary to the tendency of later philosophers, Hamann clearly opposed an ascetic interpretation of the Platonic eros. Love and friendship must be sensual, and therefore homoerotic. However, Hamann was not clear about how far that sensuality could go (Hekma 2013 [1989], s. 437).

Det er bare noen ganske få setninger Hekma viser til der Hamann åpner opp sin forståelse av det sokratiske vennskapet. Utgangspunktet er Sokrates' bakgrunn i skulptur, som har formet Sokrates' smak for vakre unge menn. Dette var noe typisk for datiden og noe man bør erkjenne, men overse og ikke dømme.

> Gjennom den kunsten Sokrates ble utdannet i [billedhugger], var hans øye blitt så vant og øvet til skjønnheten og dens forhold at hans smak for velbyggete ungdommer ikke burde overraske oss. Hvis man kjenner de hedenske tider han levde i, så er det en tåpelig anstrengelse å skulle fordømme ham for en last som vår kristenhet burde overse hos Sokrates (Hamann 1759, s. 32 (min overs.))[179]

---

178 «Wo ein gemeiner Leser nichts als Schimmel sehen möchte, wird der Affect der Freundschaft Ihnen, Meine Herren, in diesen Blättern vielleicht ein mikroskopisch Wäldchen entdecken»

179 «Bey der Kunst, in welcher Sokrates erzogen worden, war sein Auge an der Schönheit und ihren Verhältnissen so gewohnt und geübt, dass sein Geschmack an wohlgebildeten Jünglingen uns nicht befremden darf. Wenn man die Zeiten des Heydenthums kennt, in denen er lebte; so ist es ein thörichte Mühe ihn von einem Laster weiss zu brennen, das unsere Christenheit an Sokrates übersehen sollte …»

I Hamanns fortolkning innrømmet Sokrates oppriktig kjærligheten til unge menn, men anså det også som en last, og kanskje gjorde han seg heller ikke skyldig i denne.

> Sokrates synes å ha vært en oppriktig mann, hvis handlinger ble bestemt av hans hjertes grunn og ikke av det inntrykk, andre hadde av dem. … At han hatet de laster han ble beskyldt for, vet vi fra hans iver mot disse, og i hans historie er det tegn på hans uskyld, som nesten frikjenner ham (s. 33)[180]

For Hekma er det imidlertid den generelle refleksjonen til Hamann som er av størst prinsipiell interesse. Et levende vennskap innebærer sanselighet, og en rent metafysisk kjærlighet er en større synd mot nervesaften enn en dyrisk kjærlighet synder mot kjøtt og blod.

> Man kan ikke føle et levende vennskap uten sanselighet, og en metafysisk kjærlighet synder kanskje grovere mot nervene enn en dyrisk kjærlighet synder mot kjøtt og blod. Sokrates har altså uten tvil måttet lide og kjempe mot seg selv for sin lyst etter en harmoni mellom den ytre og den indre skjønnhet (s.33f)[181]

Sokrates har altså, skriver Hamann til sine venner, måttet lide og kjempe med seg selv i møte med denne forbudte kjærligheten. Omkostningen ved å holde den rent abstrakt, ville gå ut over nervene. Hamanns skildring av det intellektuelle vennskap som sokratiske vennskap inneholder den nødvendige prinsipielle kritikk, men også et forsvar og en forståelse i flere ledd: Kjærligheten til unge menn springer ut av en velutviklet estetisk sans, den var vanlig i antikken, og

---

180 «Sokrates scheint ein aufrichtiger Mann gewesen zu seyn, dessen Handlungen von dem Grund seines Herzens und nicht von dem Eindruck, den andere davon haben, bestimmt worden. … Dass er das ihm beschuldigten Laster gehasst, wissen wir aus seinem Eyfer gegen dasselbe, und in seiner Geschichte sind Merkmale seiner Unschuld, die ihn bey nahe lossprechen».

181 «Man kan keine lebhafte Freundschaft ohne Sinnlichkeit fühlen, und eine metaphysische Liebe sündigt vielleicht gröber am Nervensaft, als eine thierische an Fleisch und Blut. Sokrates hat also ohne Zweifel für seine Lust an einer Harmonie der äusserlichen und innerlichen Schönheit, in sich selbst leiden und streiten müssen». (s. 33–34)

ekte vennskap inneholder faktisk både sanselighet og kjærlighet. Sokrates er oppriktig når han vedkjenner seg dette, og tabuet fører til en indre strid som kan ha skadet nervene hans. Akkurat hvilke erotiske handlinger som kunne ligge i denne sanselige kjærligheten, er selvsagt unevnt hos Hamann. Det er en del av diskursen at det helt konkrete nivået forblir uavklart og gir et visst handlingsrom.

> During the early modern period, sodomy was not well defined, nor was the concept of male eros derived from classical history. The first was a term of contempt, the other one of reverence. Between those two conceptualizations there existed a grey zone which seems to have been used by sodomites, an undefined free area that could cover (to give only some sexual examples) mutual masturbation and intercrural intercourse. (Hekma, s. 436)

Hvilke former for berøring og friksjon ligger innenfor og utenfor grensene for det sanselige vennskapet? Hva skulle til for at Holberg, Hamann eller Voltaire kunne si, eller unnlate å si, at Sokrates holdt seg i skinnet? At de selv gjorde det? De antikke referansene åpner en ubestemmelig gråsone for fysisk sanselighet i mannlige vennskap.

Den sokratiske kjærligheten åpner et refleksjonsrom rundt det mannlige vennskapet i tidligmoderne tekster. Holberg er relativt forsiktig og diskuterer ikke grader av sanselighet i mannlige vennskap i sin epistel om pederasti. Hans strategi er mer ironisk å ende teksten i Alkibiades' seksuelt vurderende blikk på Sokrates. Hans behandling av Sokrates peker imidlertid frem mot en diskusjon om vennskap, intimitet og åndelighet som lever videre i europeisk estetikk og filosofi, og som – via Hamann – peker frem mot romantikken.

Holbergs epistel berører ikke den indre striden som preget Sokrates i kampen mot de naturlige tilbøyelighetene. I kapittelet om Sokrates og Alkibiades i *Heltehistorier* er han også forsiktig, men man kan merke seg beskrivelsene av filosofens kamp mot indre, overskridende pasjoner:

> En Philosophi Characteer er ikke at være uden Passioner, men at holde dem i Tømme, eller at dirigere dem saaledes, at noget got deraf kand flyde, saasom vi see Socratem at have giort, hvilken var plaget af violente Passioner, men ideligen gik med Fornuftens Bidsel

> i Haanden, saa at hans Ild og de naturlige Inclinationer, som ved Eegenraadighed kunde have haft bedrøvelige Virkninger, blev ved saadan Direction hos ham et Tønder til store og glimrende Dyder. (Holberg 1739, s. 453)

Han åpner også for at selv filosofer i det skjulte kan gi etter for sine utillatelige pasjoner:

> … hvis man havde Leilighed at examinere alle Philosophorum hemmelige Idrætter, man skulde finde adskillige Passioner øvede, som de offentligen ved Konst skiule. Men det er alt hvad man kand forlange af en Philosopho: thi ingen kand formedelst medfødde Passioner hindre indvortes Bevægelser, der reise sig af mødende Objectis, men han kand ved Fornuften hindre at de ikke faae Overhaand og bestorme Sindet (s. 455)

Hva eller hvem er disse «mødende objectis» som vekker innvortes bevegelser? Her foregriper Holberg Hamann i skildringen av de indre kampene den sokratiske kjærligheten kan medføre. I hvert fall handler denne fortalen om forholdet mellom følelse og fornuft, og hvordan ren stoisisme er umulig og uønskelig. De kroppslige pasjonene som omtales kan handle om hva som helst, men den sokratiske konteksten gjør det, for den innvidde, nærliggende å assosiere disse pasjonene med kjønn og tabubelagt seksualitet. Når Holberg lenger nede i teksten (s. 485) spesifiserer sine egne uregjerlige pasjoner, er det vreden han fremhever som en last han aldri har kunnet kontrollere, mens han antyder en selvkontroll i påpekningen av at hevngjerrighet er noe enda verre. Når Holberg går over fra den innledende fortalen til teksten som spesifikt handler om Sokrates, finner man heller ingen kommentar om «ublue elskov», selv om det er snakk om både forelskelse og kjødets lyst:

> Endskiøndt han var af en forliebt Complexion, som tilforn er viiset, saa levede han dog i en bestandig Kydskhed, og med største Kaaldsindighed ansaae de skiønneste Ansigter. Han havde med saadan Flid arbeidet paa at tvinge sine Affecter, at, endskiøndt han af Naturen var hengiven til Vreede og Kiøds Lyst, syntes dog Sagtmodighed og Kaaldsindighed at være medfødde Qvaliteter hos ham. (s. 541f)

Det er bare de som fra før kjenner historien om Sokrates, som vil vite at denne påståtte selvkontrollen overfor skjønne ansikter handler om å regulere et begjær etter unge menn. Man kan si at dette er en nokså abstrakt påpekning av umoralsk begjær hos Sokrates, men samtidig en ganske bastant overgang til en form for stoisk selvkontroll som Holberg andre steder i forfatterskapet påpeker at det har vært umulig for ham å opprettholde – han var blant annet kjent for sine raseriutbrudd. Som man kan ane i Holbergs alderdomskomedie *Philosophus udi egen Indbildning*, er det kort vei mellom på den ene siden raseri og slossing, og på den andre siden intimt og fysisk vennskap (jf kapittel 3). Det første kan se ut som en metafor på det andre. Vennskapet mellom menn som moralsk utfordrende motiv nevnes aldri helt direkte i *Heltehistorier*, selv om Holberg ofte viser til Alkibiades. Kanskje er det denne påfallende forbigåelsen av et sentralt problem i forhold til Sokrates som fikk Holberg til å iscenesette diskusjonen om pederastien i en senere epistel. Når man setter epistelen i sammenheng med Sokrates-kapitlet i *Heltehistorier*, blir det klart for leseren at det handler om forholdet mellom (umulig) stoisk kontroll og et begjær etter andre menn.

I forlengelsen av epistel 54 vender Holberg tilbake til diskusjonen om Sokrates' mulige last i epistel 58. Dette gjør han for å slå fast at Holbergs venn er fornøyd med bedømmelsen av Sokrates. Epistelen går deretter over i en diskusjon av Sokrates' ironi, og i denne sammenhengen argumenterer Holberg for at Sokrates kunne ha gode grunner til å forstille seg, når man tar tidene i betraktning:

> Det er mig kært at min herre har fundet behag i min anmærkning jeg har gjort over den last som nogle har tillagt Socrati. Min herre skriver at han finder alene at udsætte hos samme store philosophum hans ironi eller forstilte væsen, hvilket synes at være noget komisk og en sådan ærbar og vis mand uanstændigt. Men når man nøje læser Socratis historie og eftertænker i hvilke tider han levede, og hvilke slags mennesker han havde at omgås med, ser man at dette hans forstilte væsen har været en fornødenhed, ja at det er et af de største sirater i hans levned. (Holberg 1748, s. 313)

Å skjule seg bak et ironisk, forstilt vesen var ikke bare en nødvendighet; det var, sier Holberg, ett av de fremste sirater ved Sokrates' liv. Han fortsetter

med en presisering av dette, men er det ikke også sitt eget forfatterskaps ironi og forstillelse som her rettferdiggjøres? Tidenes normer kan gjøre ironi og forstillelse nødvendig.

Sokrates og Epaminondas

Holberg konstruerer ikke bare en resepsjon for sin omtale av Sokrates; han gjør noe lignende for å rette søkelyset mot et annet poeng – hva med Epaminondas? I epistel 128 tar Holberg utgangspunkt i at mange har reagert på noe usedvanlig i hans *Heltehistorier*:

> Adskillige forundrede sig over, at jeg udi min Helte-Historie parrede Epaminondam med Socrate: Men jeg kand sige, at jeg udi den heele Historie fandt ingen værdigere at sette ved Siden af samme store Philosopho. Thi, som han i sin Tiid var den største Felt-Herre, var han tilligemed den dydigste Mand. (Holberg 1748, s. 126)

Ja, mange har spurt seg hvorfor han parret akkurat disse to. For ordens skyld skal det bemerkes at «parre» også den gang hadde dyrenes seksualitet som betydningsmulighet (Kalkar), noe komedieforfatteren Holberg utvilsomt har hatt språkfølelse nok til å spille på.[182] Jo, fordi det finnes ingen dydigere! Hva slags ironi er dette? Denne pussige parringen skjer i det avsluttende kapitlet i *Heltehistorier*, og en slik sammenlikning har adskillige folk funnet påfallende, forstår man på Holbergs kommentar.

Holberg gir et slags svar på dette spørsmålet i epistel 128, men det er ikke at han har funnet det formålstjenlig å avslutte sin gjennomgang av store helter med å fremheve to berømte sodomitter. Holberg snakker mer abstrakt,

182 *Holbergordbok* har flere eksempler på at Holberg bruker «parre» i forhold til koplinger mellom figurer i *Heltehistorier*, men ingen antydning om det seksualiserte i dette ordvalget.

om deres felles dyder, filosofi og tapperhet.[183] I vår kontekst er det imidlertid relevant å spørre om ikke likheten mellom disse to heller ligger i det som verken nevnes i innledningen, enkelthistoriene eller sammenlikningen, nemlig at de begge var velkjente elskere av andre menn, og at de, med usikkert eller varierende hell, kontrollerte sitt glødende begjær med stoisk selvkontroll. Ved å peke på det påfallende i akkurat denne sammenstillingen – hvorfor setter jeg akkurat disse to sammen? – antyder han det egentlige fellestrekket, som må forbli uutsagt.

Få har i dag hørt om Epaminondas. Han var fra Theben, den greske bystaten notorisk kjent for å ha integrert homoerotikk i sin militære organisering. Dette ligger under den innledende påpekningen av at Epaminondas ble opplært i musikk og hans nære forhold til sin eldre lærer, Lysis – et motiv Holberg har hentet fra Cornelius Nepos. Epaminondas var en general med elskere som våpenbrødre; han forble også ugift, noe han ble ertet for, og da viste han, som Holberg selv, til sine verker som erstatning for etterkommere. I Epaminondas' tilfelle handlet det da om berømte seiere i krig mot spartanerne. Hans mest kjente våpenbror var thebaneren Pelopidas, som Plutark, den greske historikeren Holberg etterligner, har med i sine sammenliknende historier. Epaminondas og Pelopidas var sammen i Thebens «sacra cohors», den hellige kohort, som var sammensatt av menn i par som sloss side om side og delte alt i livet og døden med hverandre. At dette var en profesjonell hær bygget på kjærlighet mellom to og to menn, står ikke direkte hos Holberg, men det fremgår i kapitlet om Pelopidas hos Plutark:[184]

> Man sier at det hellige korps er blitt opprettet av Gorgidas og bestod av tre hundre utvalgte menn som efter statens bestemmelse trente og levde på Kadmeia hvor de hadde sitt kvarter. … Noen sier at

183 For en kommentar til denne sammenstillingen og for øvrig en utfyllende diskusjon av Holbergs kilder til disse kapitlene i *Heltehistorier*, se Kristoffer Schmidt: «Indledning til Heltehistorier» på holbergsskrifter.no.

184 Kristoffer Schmidt hevder i sin kommentar på Holbergsskrifter at Bull neppe har rett i at Holberg har benyttet Plutarks Pelopidas-kapittel i sin egen fremstilling av Epimonidas, selv om mye av stoffet er det samme, og Epimonidas er en helt sentral skikkelse også i Plutarks tekst. Men hele Holbergs bok er jo skrevet som parvise sammenlikninger «Efter Plutarchi Maade», så Plutark er en udiskutabel hovedreferanse for Holbergs verk og vi går ut fra at Holberg har lest Plutark.

> dette korpset bare bestod av «elskere og elskede» … «For det riktige var jo å stille elskeren ved siden av den elskede. De som er forenet ved stamme eller slektskap, tenker ikke stort på hverandre i farens stund, mens et korps som holdes sammen av erotisk vennskap er uoppløselig og kan ikke sprenges, idet både elskere og elskede skammer seg over å forlate hverandre i farens stund» … Det er rimelig nok at korpset ble kalt hellig, da jo, som Platon sier, elskeren er en venn som er grepet av guddommelig begeistring (Plutarchos. Ca. 110 e.Kr. [1967], s. 203. «Pelopidas» avsnitt 18).

I forbindelse med Holbergs biografi og selvfremstilling er det også relevant å bemerke at dette kapitlet hos Plutark er ett av de stedene som forbinder musikalsk interesse og fløytespill med femininisering av menn i Theben. Samfunnsordningen i Theben bygget systematisk opp omkring slike «elskovsforhold» mellom menn:

> Nei, det var lovgiverne, som ønsket å dempe og bløtgjøre thebanernes ville og hårde natur helt fra barnsben av og derfor gav fløyten en dominerende stilling både i arbeid og lek; de brakte den altså til ære og verdighet og samtidig fremmet de de ømme erotiske følelser som et viktig moment på idrettsplassene for også ved dem å påvirke unge menns karakter. (s. 203. «Pelopidas» avsnitt 19)

Denne homososiale organiseringen av samfunnet, som kulminerte i den seierrike kohorten av de hellige 300, var grunnen til at den ikoniske queerstaten Theben, under ledelse av Epaminondas og Pelopidas, kunne påføre de fryktede spartanerne et endelig nederlag. I queer-litteraturen er dette trukket frem som verdens første profesjonelle hær, basert på homoerotiske bånd.[185]

Von Rosen (1993) påpeker at Voltaire i *Dictionnaire philosophique* fra 1764, i artikkelen om Vennskap, skulle komme til å benekte at Thebens hær var sodomitter. Om ikke annet viser Voltaires argument at denne koblingen var velkjent på 1700-tallet. Holberg verken bekrefter eller avkrefter dette; i hans behandling av Epaminondas og Theben lar han det være en implisitt allusjon,

185 Jf. Crompton 2006, s. 69ff og Burg 2002, s. 17–19.

en del av hans kode, åpenbart til stede for den som kjente til fenomenet fra før. Det er forskjell på hvordan Voltaire og Holberg forholder seg til sodomi og homoerotikk. Von Rosen sidestiller Holberg og Voltaire i at de erkjenner følelser mellom menn, men fordømmer handlingen. Det er riktig at Holberg enkelte steder fordømmer sodomi i prinsippet, men først og fremst omhandler han dette på en fordekt måte, ikke åpent polemisk. I hans kodete og implisitte omgang med dette er han både involvert, interessert og forståelsesfull. Han argumenterer egentlig, kodet og implisitt, for at dette ikke er «contra naturam»; tvert imot er det vanlig og nærliggende. Her er også hans antistoiske grunnargument sentralt: at det ikke er mulig alltid å kontrollere sine følelser; de vil flomme over og ytre seg i konkret atferd. Det er denne overskridelsen som er sentralmotivet når han omhandler sitt eget liv – i den grad det nærmer seg en innrømmelse, så langt noe slikt kunne være mulig.

For Holberg i Danmark var det ikke mulig å diskutere dette så eksplisitt som Voltaire gjorde i fransk kontekst ti år etter Holbergs død. Holbergs fremstilling av Epaminondas er, som i tilfellet Sokrates, tilsynelatende ukjønnet. Samtidig ligger kjønningen rett under tekstens overflate, med antydninger om nære vennskap og tette veiledere som vil minne den skolerte leseren om den usagte, underliggende tematikken. Holberg vektlegger også den musikalske utdanningen til Epaminondas. Likevel er det til Plutark man må gå for en eksplisitt fremstilling av at oppøvingen av en slik musikalsk interesse, og særlig fløytespill, hadde en spesiell funksjon i å fremme kjærlighet mellom menn. Man bringes til å tenke på Holbergs utlegging av hvordan han selv utviklet seg som fremtredende fløytespiller i Oxfords Musical Club. Musikken, og særlig fløytespillet, var for dem som kjente sine antikke referanser, en vei inn i en form for intim homososial sfære. Plutarks utlegging av de thebanske fløytespillerne klinger under Holbergs selvfremstilling som fløytelærer og etter hvert fløytevirtuos i Oxfords musikk-klubb. Fløyten inngår i de seksualiserte tvetydighetene han sjonglerer med gjennom forfatterskapet, som vi har sett i hans epigram III, 57 om evnukken Mævius og hans «puslingefløjte» (jf. kapittel 5). Dette finnes også i epistel 207, der Holberg ironiserer over spissfindige fortolkninger og satirisk lanserer en tolkning av Vergil som også skulle bruke fløyten som metafor for Ovids defekte penis. Han hadde altså selv en slik seksualisert fortolkning av Vergil i epigrammet, men dog ikke rettet mot en konkret person. Fløytespillet i Holbergs selvfremstilling er knyttet til det homososiale og falliske, med thebanske overtoner.

Holberg knytter også i sin Epaminondas-tekst Thebens homoerotiske hellige kohort til Cæsars skildring av gallerstammen Sotiates, som også hadde en slik elitegruppe av menn i par som kjempet sammen og for hverandre, under navnet «soldurii» (Holberg: «soldurier»). Han antyder samtidig en norrøn variant, med navnet «gilde-Brødre»: «Sacra Cohors. Disse vare det samme, som de gamle Gilde-Brødre udi Norden, hvilke havde forbundet sig at staae hinanden bi til det Yderste». (Holberg 1739, s. 553) Holberg ekspliserer naturligvis ikke at dette er en strategi basert på at menn elsker og dør for hverandre. For å vite det, må man ha kjennskap til Plutark. Da ser man at Holberg utvider dette homoerotiske motivet til noe mer transhistorisk, noe som ikke bare kjennetegnet Theben, men som kan ha eksistert i alle kulturer, fra Roma til Norden. I et naturrettslig perspektiv er en slik påpekning viktig. Tanken om at dynamikken i den hellige kohort også kunne finnes hos romerne, ja, selv hos vikingene, er dristig for den innvidde.

«Vennskap» er en vesentlig kategori innenfor det homososiale spekteret, og fra antikke forfattere (Seneca, Cicero) til Montaigne var dette et tema Holberg utvilsomt kjente godt til (jf. kapittel 5). Thebanerne er et motiv som utfordrer vennskapets tradisjonelle avgrensning mot det intime. Epaminondas er et eksempel på hvordan Holberg tematiserer vennskap som han vet går fra det intime og inn i det erotiske. Forholdet mellom Epaminondas og hans venn Pelopidas omtaler han som at det «var … stedse en fuldkommen Foreening imellem dem, og et uforfalsket Venskab saa længe som de levede» (Holberg 1739, s. 548), og senere at Epaminondas befrir «sin fortroelige Ven» (s. 560). Nå er det imidlertid uklart om forholdet mellom Epaminondas og Pelopidas hadde en erotisk side. Det mer entydige forholdet til den yngre elskeren Micythus omtaler Holberg som «en ung Person, ved Navn Micythus, som Epaminondas høyligen elskede» (s. 565). Her bruker han imidlertid ikke ordet «venn». Det er ofte en hårfin balanse i måten Holberg skildrer mannlige vennskap, ikke minst de som – slik som i dette tilfellet – impliserer mulig seksualitet. Både Micythus og «cohors sacra» må sies å være ganske klare henspillinger på intime og erotiske bånd mellom menn, samtidig tillater Holberg seg følgende oppsummering:

> Naar man læser Epaminondæ Historie, finder man aldeeles intet at dadle udi hans Levnet: visse Socratis Gierninger derimod have været Critique underkastede, saa at man derfor kand ligne den

> første ved et skiønt Ansigt uden ringeste Vanheld, og den sidste ved et end skiønnere og deiligere, men med nogle smaa Pletter. (Holberg 1739, s. 572)

Holberg selv finner intet å dadle hos Epaminondas eller den thebanske kulturen som sådan, tvert imot. Dette dreier seg om kjernekulturen for den greske homoerotikken.

Både i *Heltehistorier* og *Heltindehistorier* finner man en rekke personer som i dag vil kunne sies å ha skeive trekk; figurer som inviterer til queerlesninger. Dette gjelder særlig kvinner som dronningene Christina og Zenobia, men Holberg er forsiktig med å trekke dette aspektet frem hos den enkelte. I Sokrates' tilfelle bruker han, som vi har sett, en senere epistel, slik at disse tekstene til sammen viser for det første Sokrates' kamp med sine indre affekter, og for det andre, i epistelen, at disse affektene var begjær knyttet til unge menn. Tekstene må leses i sammenheng for å få frem den homoerotiske psykologien som Holberg tidligere hadde skildret ved hjelp av Ovids *Metamorfoser*. I en ny epistel tydeliggjør han det påfallende i at han har satt Sokrates sammen med nettopp Epaminondas. Hvorfor har han gjort det? Folk har tatt det opp – hva ligger under? Leser man biografiene og sammenlikningen, finnes det noen overfladiske paralleller, men et påfallende perspektiv, som alle innvidde ville være klar over, er demonstrativt fraværende. Epistlene ber oss lete etter hva dette kan være. Svaret er opplagt. Dette er to fremragende menn som ikke bare elsket andre menn; deres dyder hang tett sammen med hvordan de forholdt seg til dette begjæret. Det var vinden som drev dem frem.

Man kan kanskje innvende at her blir mistankens hermeneutikk overdrevet. Er det da slik at også de tekstene der Holberg tydelig unnlater å snakke om mannlig eros, selv om stoffet kunne gi anledning til det, også skal tolkes som uttrykk for hans interesse i sammenhengen mellom vennskap, kjærlighet og erotikk? Svaret på dette vil være at ja, når et slikt fravær tar form av en demonstrativ, påtrengende utelatelse. I dette tilfellet gir Holberg oss flere pekepinner om denne utelatelsen. Den første pekepinnen ligger i sammenlikningen mellom nettopp disse to mennene, en sammenkopling som ikke umiddelbart gir mening. Den neste er kommentarene i epistlene, der Sokrates' pederasti og det påfallende i denne sammenlikningen tas opp. Den tredje er at det finnes elementer i skildringene som tangerer denne tematikken hårfint, som når det er snakk om Epaminondas' oppdragelse og forhold til læremes-

teren, og når Holberg dveler ved den hellige kohort og selv går ut over sine kilder[186] og utvider dette motivet med et germansk og et norrønt eksempel. Dette er tekstlige strategier, en form for koding, som Holberg benytter seg av – en kommunikasjon der de innvidde med stor letthet kan se hva som ligger under, mens den alminnelige borgerlige leserskare, som gjennom hans danskspråklige form nok kan forstå alt han skriver om, kanskje likevel ikke har den klassiske dannelsen som er nødvendig for å se den tabuoverskridende tematikken som ligger hos en Petronius, en Ovid, en Sveton, en Plutark, en Plautus, en Platon – klassiske steder for den antikke skeivheten som Holberg med et underfundig smil påkaller i sine tekster.

I *Moralske Tanker* kommer Holberg også kort inn på Epaminondas, i essayet til epigram II, 84, som innleder bind II av verket. Essayet er blant de mer kulturrelativistiske hos Holberg og handler nettopp om at det er forskjell på hva som regnes som usømmelig til ulike tider og i ulike kulturer:

> Sømmelighed kaldes gemeenligen det, som overeensstemmer med antagne Moder og Sædvaner, og Usømmelighed det, som strider derimod. … Blant adskillige Videnskaber, som de Lacedæmonier [spartanere] foragtede, var Music, som dog andre Græker holdte for et herligt Videnskab. Man seer at den fortreffelige Epaminondas lagde Vind paa Music, og Themistocles, der ikke vilde eller ikke kunde leege paa et Instrument, som ham i Giestebud blev offereret, holdes for grov og upolered. (Holberg 1744a. II, s. 84)

Ja, er ikke grekerne selve hovedbeviset på at grensene for sømmelighet er kulturrelative og ikke naturgitte? Thebanerne hadde sitt eget, forbilledlige syn på maskulinitet og oppdragelse. Epaminondas og musikken nevnes, men selvsagt ikke seksualiteten. Likevel er det påfallende hvordan Holberg fortsetter å kulturalisere forestillingene om hva som er naturlig og ikke når det gjelder sømmelighet: «Men alt hvad som er nyt og usædvanligt, holdes for at stride mod den naturlige Sømmelighed, da dog mange Ting, som synes at være naturlige, grunde sig alleene paa Moder og Sædvaner». (ib.) Igjen står

186 Jf. kommentar hos Schmidt i Holbergsskrifter.no. Henvisningen til soldurier og Gilde-Brødre står for Holbergs egen regning i en tekst som ellers er preget av Rollin, Cornelius Nepos og andre identifiserbare kilder.

vi overfor spørsmålet om hva som er «mot naturen», og om ikke «det usømmelige» egentlig bare er uttrykk for moter og vanetenkning – denne hovedtematikken hos Holberg. Spørsmålet bunner i hans form for naturrett, der det er et empirisk spørsmål hva som faller inn under det naturlige når det gjelder menneskelig atferd og samfunnsorganisering. Man må rett og slett undersøke menneskelig praksis kulturelt og historisk. Denne tenkemåten lå, som vi så, til grunn for refleksjonene til Iphis i Ovid-parafrasen, og den har også sin rot i antikken. Her dukker den opp igjen, og med navnet Epaminondas legger Holberg seg nok en gang så nær som mulig på påpekningen av den utbredte, og i Thebens tilfelle praktisk vellykkede, mannlige homoerotikk i antikken.

Sejersted, J. M. (2025). *Nonkonformisten: Ludvig Holbergs skeive selvfremstilling*.
Fagbokforlaget. DOI: https://doi.org/10.55669/oa6308

7

Skeive nedslag i Niels Klim

Romanen *Niels Klims underjordiske reise* ble først utgitt anonymt på latin i 1741, men allerede samme år kom oversettelser til dansk, nederlandsk, fransk og tysk. Året etter, i 1742, ble romanen også oversatt til engelsk. En utgave med noen tillegg kom i 1745 på både latin og dansk. Sannsynligvis er det Holbergs største internasjonale suksess. Romanen forteller om studenten Niels Klim, som vender hjem til Bergen etter studier i København. Full av ambisjoner og virketrang kryper han inn i en hule på Fløyen og faller gjennom jordens hule innside til planeten Potu. Her møter han potuanerne, et folk av levende trær, og deres samfunn er gjennomgående fornuftig innrettet. Potu fremstår som en slags utopi, selv om det er ganske klart at dette er et samfunn det er umulig å leve i for rastløse og emosjonelle mennesker som Niels. Etter at han foreslår å innføre kvinneundertrykkelse ved lov, blir han forvist til firmamentet, det vil si jordskorpens innside, der han lander hos martinianerne – motebevisste og innovative aper fulle av forfengelighet og uro. Blant mange forunderlige skapninger på firmamentet slår Niels seg opp til keiser takket være militær teknologi, krutt og kanoner, som han kjenner til fra overflaten. Etter å ha blitt moralsk korrumpert av all denne makten, blir han styrtet fra tronen, og han rømmer til slutt tilbake gjennom hulen til Bergen, der han lever ut sitt liv som klokker.

Holberg hevder selv at han hadde skrevet romanen «noen år tidligere» enn utgivelsen, så det kan ha vært en gang på 1730-tallet. Andersen (1934, s. 129f) setter den i sammenheng med Bergens Beskrivelse (1737) og påpeker

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

sammenheng med antikke forfattere som Ovid (*Metamorfoser*) og Lukian, men også reiseromanene *Gullivers reiser* (Swift 1727), *Robinson Crusoe* (Defoe, 1719) og *Persiske Brev* (Montesquieue 1721). Teksten har noen politisk radikale trekk; Holberg skildrer Potu som et rasjonelt idealsamfunn preget av naturlig, minimal religion (dog med åpenbaring), toleranse og likerett mellom kjønnene. Så langt kan romanen tolkes som en radikal kritikk av rådende forhold i Danmark, både når det gjelder religion, politikk og kjønnskonvensjoner. Holberg kan ha vært nervøs for konsekvensene. Det viste seg imidlertid at romanen ikke var så utfordrende; på 1740-tallet var opplysningstiden så godt i gjenge at slikt innhold ble tolerert. Det er dessuten vanskelig å utlede noen klar ideologisk norm fra verket, ettersom hele fortellingen er spunnet inn i ironi og satire som und*ergraver even*tuelle revolusjonære ideer. *Niels Klim* kan derfor fremstå mer som en grunnleggende ironisk, konservativ parodi på en politisk utopi enn som et politisk radikalt skrift. (Sejersted 2005)

Niels Klim har høy status blant nylatinske romaner: «This is the crowning achievement of the Neo-Latin novel, the one exemplum an educated reader should know», sier romanhistorikeren Steven Moore (Moore 2013, s. 167), og vektlegger at Holbergs roman er karakterdrevet, fokusert på Niels' «struggling with his sense of self-worth» (s. 169). I Moores internasjonale perspektiv er det skildringen av spenningene i mennesket Niels, jegfortelleren, som først og fremst utgjør romanens moderne kvalitet. Dette skal vi komme tilbake til, for det er jo også grunnlaget for å lese romanen som en del av Holbergs selvfremstilling. Flere kommentatorer peker på parallellen til de selvbiografiske reisebeskrivelsene i *Første levnetsbrev*, Vilhelm Andersen mener for eksempel at potuanerne minner om «en Englænder, 'tempereret' med en Hollænder» og martinianerne er «en Franskmand, tilsat med en tysker» (Andersen 1934, s. 132f). Som levnetsbrevene er den publisert på latin. Det å publisere originalen på latin kan ha hatt flere funksjoner. Delvis kunne dette ivareta forfatterens anonymitet, og delvis gjorde det teksten tilgjengelig for et europeisk, lærd publikum. Det betydde ikke bare at den raskt kunne oversettes til ulike andre folkemål, noe som altså skjedde, men også at latinkyndige lesere kunne verdsette tekstens mange allusjoner til antikkens tekster. På samme måte som de latinske levnetsbrevene, kan man si at den latinske versjonen muliggjør en form for dobbeltkommunikasjon der en del allusjoner bare er tilgjengelige for en lærd elite.

Som Thomas Velle (2018, s. 82) har påpekt, er *Niels Klim* ikke bare skrevet for oversettelse, men også som oversettelse. Spillet mellom ulike oversettel-

ser, ulike kulturer og ulike publikum er skrevet inn i romanen, som dermed reflekterer en sterk metabevissthet om forholdet mellom latinteksten og den danske versjonen.[187] En slik effekt av den latinske språkformen er at man kan spille på antikke referanser gjennom allusjoner som bare oppfattes av innvidde latinister – i likhet med hva Holberg hadde gjort i sine levnetsbrev. Petronius' skandaløse homoerotiske roman *Satyricon* står sentralt blant de antikke tekstene det blir alludert til (jf. Kragelund (1977) og Skovgaard-Petersen og Zeeberg (2015)). Her griper Holberg tilbake til en kilde han hadde benyttet i arbeidet med *Første levnetsbrev* (1728, jf. kap. 4). *Satyricons* fremtredende rolle som alludert verk knytter *Niels Klim* til *Første Levnedsbrev* som sentrale verk i Holbergs kjønnede selvfremstilling. Velle (s. 83f) viser at et langt sitat i 1745-utgaven er et ironisk Petronius-sitat, men diskuterer ikke spesifikt de kulturelle implikasjonene av de mange Petronius-allusjonene som forsvinner i oversettelsene. Skovgaard-Petersen og Zeeberg påpeker at «Holbergs tekst ligefrem bugner af mere eller mindre skjulte citater fra Satyricon», og de gir et godt eksempel på hvordan slike allusjoner kunne skape det vi her kaller et skeivt øyeblikk:

> … Niels Klim fortæller at han fik en venlig modtagelse af kejseren i Quama, der ikke optrådte «som en streng herre, men forventede at jeg skulle være ham en medgørlig ven». Disse ord – i deres latinske original – stammer fra en forførelsesscene i *Satyricon*, hvor en gammel gris prøver at forføre en ung dreng! (Skovgaard-Petersen og Zeeberg 2015)

187 Thomas Velle argumenterer mot tanken om at Niels Klim egentlig er en menippeisk satire myntet på et latinkyndig publikum (altså at de lærde allusjonene er nødvendige), men han kritiserer også Rossells tese om at det er en Gulliver på dansk. Velles utgangspunkt er at slike tekster er skrevet *for* oversettelse, *som* oversettelse og *fra* oversettelse, og slik fungerer dynamisk mellom de ulike variantene. Han diskuterer også at *Niels Klim* fremstiller seg selv som oversettelse (av Abelin, 1745-utgaven). Det er en «text that both impedes and invites translation». (s. 89) Velles tilnærming er fruktbar i forhold til hvordan man skal oppfatte hvordan obskøniteter, grovheter og tvetydigheter lever mellom de ulike språklige versjonene og normene. Holberg er både lærd klassisist og populærlitterær forfatter. Velle viser også at Holberg var oppmerksom på de kulturelle forskjellene som en oversettelse må ta hensyn til. Det har generelt vært vanskelig å finne undersøkelser av hvordan latinkulturen på 1600- og 1700-tallet bearbeidet seksualiteten i det antikke språket.

Dette er et tydeligere eksempel på allusjonens seksualiserte funksjon enn man finne i Første levnetsbrev. Selv om *Niels Klim* inneholder elementer av selvfremstilling i den unge bergenseren som reiser ut til København, er dette aspektet ikke like fremtredende som i det eksplisitt selvbiografiske *Første levnetsbrev*. Likevel er det en konsekvens og sammenheng i Holbergs bruk av Petronius i disse to sentrale verkene om en ung bergensk mann som drar ut i verden. Kjønnsfremstillingen er påfallende parallell: Kvinnelige tilnærmelser avvises med skrekk, mens både Niels og Ludvig skildres i enkelte homososiale tablåer med gjenklang fra Petronius. Ulike former for begjær utspiller seg motivisk og tematisk langt tydeligere i romanen enn i biografien. Noen gjennomgående undersøkelse av hvilke meningsnyanser de antikke allusjonene tilfører Holbergs roman, finnes ikke. Vi har imidlertid tidligere argumentert for at Petronius var en betydningsfull referanse i Holbergs europeiske samtid (kapittel 3).

Holberg tillater seg en rekke skeive øyeblikk i *Niels Klim* gjennom skildringen av de ulike folkene som lever på jordskorpens innside. Blant annet møter Klim et folkeslag som kun ytrer seg gjennom rumpen. Han konfronteres også med erotisk begjær fra så vel en hunnape som en trekvinne – som alltid fyller disse groteske variantene av kvinnelig begjær Holbergs protagonister med vemmelse og angst. I ett av landene Niels besøker, Cockleku, råder ikke bare likestilling mellom kjønnene, men rollene er snudd på hodet: Kvinnene har den posisjonen menn har i Danmark og utøver seksuell utnyttelse og trakassering. Det fører like galt av sted, og Holberg benytter anledningen til en sjelden 1700-tallsskildring av mannlig prostitusjon:

> For ligesom der i andre lande findes skamløse og liderlige kvinder der giver deres krop bort for penge og sætter deres dyd til salg, findes der her mænd og unge drenge der sælger deres nætter og til det formål lejer sig ind på bordeller, hvis indgange er afmærket med skilte og uanstændige tegn. Og når de driver deres forretninger for åbenlyst og udfordrende, bliver de smidt i fængsel og pisket på torvet præcis som vores ludere. (Holberg 1741, s. 140, overs. Zeeberg)

Dette kunne man forestille seg var en skildring av en type «boy-houses» Holberg kunne ha observert i Amsterdam eller London. Menn og gutter tilbyr seksuelle tjenester, men utsettes også for forfølgelse. Det finnes ingen andre

tegn i forfatterskapet på at han har bemerket en slik praksis, men her har han fått anledning til å skildre et fenomen som må ha gjort inntrykk: den semi-organiserte sodomikulturen man fant i europeiske storbyer som Amsterdam og London før arrestasjonsbølgene rundt 1730 delvis satte en stopper for dette. Bare muligheten for slike mannlige prostituerte ville sannsynligvis være rystende for det danske publikummet. I dette utdraget fra *Niels Klim* er det riktignok underforstått at det er Cocklekus kvinner som er sexkunder, hvilket blir tydeligere i forlengelsen av sitatet. Likevel står beskrivelsen der og skaper forstyrrelse, og beskriver «mænd og unge drenge» (i den første danske oversettelsen av 1741 «Unge Karle og Mænd» (Holberg 1741, s. 131)) som byr seg frem. Akkurat i dette partiet er de ikke først og fremst, som Cocklekus innbyggere, einerbusker; de er ungdommer og menn, i det som er ett av mange skeive øyeblikk i *Niels Klim*.

Martinianeren i København

Julius Paludan (1878) har gjort grundig rede for hvordan romanen *Niels Klim* inngår i en europeisk tradisjon av fantastiske, fantasifulle reiser, og han vektlegger særlig påvirkningen fra Jonathan Swifts *Gullivers reiser* (1726), som hadde vært en europeisk suksess noen år tidligere. Her er det ikke de samfunnskritiske elementene Swift og Holberg har felles, som skal diskuteres, men snarere noen av de pussige og påfallende skeive øyeblikkene i *Niels Klim* – litterære øyeblikk som til dels har sin parallell hos Swift, og som kan assosieres med burleske elementer i antikkens menippeiske satire. Målet er å plassere denne grove humoren innenfor Holbergs særegne litterære selvfremstilling. Det handler særlig om apemenneskene, hos Holberg «martinianerne», inspirert av Swifts «Yahooer».

I Holberg-resepsjonen har det vært en del diskusjon om hvordan man skal forstå de fornuftige trærne, potuanerne, og deres motstykke, apemenneskene martinianerne. Det er foreslått at de er bygget på Holbergs erfaringer med henholdsvis nederlendere og franskmenn – dette knytter an til Første levnetsbrev, men gir ellers lite til tolkningen. Den åpenbare prinsipielle motsetningen står mellom de potuanske trærnes langsomme rasjonalitet og mar-

tinianernes urolige, rastløse oppfinnsomhet og impulsivitet. Potuanerne er i eminent grad konforme; deres indre er treaktig, og de ønsker ingen endring. Martinianerne er på en ganske annen måte lekne og interessert i alt nytt, men de er overfladiske. En del av motsetningen mellom disse to folkene kommer tydelig til uttrykk i deres forhold til kjønnsroller og seksualitet. Vi får et klart bilde av potuanernes stabile og ærbare familieliv. Seksuelle overskridelser, som når Niels blir anklaget for å ha klatret opp i et hunn-tre, blir slått hardt ned på blant de familiekjære potuanerne. Hos martinianerne spiller familien mindre rolle, utroskap fremstår som en del av kulturen, og Niels involveres i erotiske intriger som blir årsak til hans foreløpige fall og forvisning til galeiene.

En mulig nøkkel til hva Holberg så i martinianerne, kan finnes i en anekdote fra Holbergs venn Scheibe. I Scheibes biografi over vennen Holberg, som vi har diskutert ovenfor (kapittel 5), finner man en liten fortelling fra det københavnske selskapslivet på 1700-tallet.[188] Scheibe er inne på at Holbergs satirer ofte var personlige, selv om Holberg flere steder hevdet at satirene hans bare var rettet mot generelle kulturtrekk, aldri mot enkeltmennesker. Selv om Scheibes biografi over Holberg i hovedsak er sterkt rosende, har den også en vilje til å sirkle inn problematiske sider ved Holbergs personlighet, slik som hans ukontrollerte temperament og satiriske ånd. Scheibe skriver for eksempel at Holberg kunne være både personlig og skarp, til og med sårende. Stort sett følger Scheibe Holbergs selvutleveringer fra levnetsbrevene og essayene, men når det gjelder Holbergs personangrep, går Scheibe lenger enn forbildets innrømmelser.

Som eksempel på Holbergs personrettede og skarpe satire, skildrer Scheibe en scene fra et stort selskap i København rundt 1745:

> På samme måte var heller ikke hans satirer gjennomgående fri for alle følelser; de var ofte personlige, uaktet at han i sine skrifter sterkt har benektet anklagen om dette. Følgende hendelse faller meg inn i denne forbindelse. To eller tre år etter at han hadde utgitt Niels Klims underjordiske reise, snakket jeg med ham i et stort selskap da en viss, ansett mann som jeg ikke kjente personlig, trådte inn

188 Se kapittel 5 om Scheibes biografi.

> i rommet. På mitt spørsmål om hvem den fremmede var, svarte han meg, en innbygger i Martinia. (Scheibe 1764, s. 100)[189]

Martinia er landet på innsiden av jordskorpen som Niels Klim først kommer til etter å ha blitt forvist fra Potu, de tenkende trærnes rike på planeten Nazar, som svever i jordens indre hulrom. Niels ble forvist fra Potu fordi han kom med et idiotisk reformforslag: å utelukke kvinner fra offentlige embeter. Hos apene i Martinia gjør han etter hvert stor karriere.

Hvem den ansette mannen i selskapet var, vet vi ikke. Men vi ser at Scheibe fant denne kommentaren fra Holberg drøy, og det kan det være gode grunner til. Martinianerne er aper med språk og klær. De er kvikke, men også overfladiske, geskjeftige, pyntesyke og forfengelige prosjektmakere som først ler av Niels, men deretter hever ham til skyene når han introduserer en europeisk oppfinnelse: parykken. Parykker er akkurat noe for martinianerne, som begjærlig griper dette nye motefenomenet og raskt utvikler en avansert parykkultur. Martinianerne har delvis blitt tolket som en satire over Frankrike, men sammenligningen er ikke helt treffende. At den ansette mannen i selskapet skulle være fransk eller frankofil, gir heller ikke god mening som forklaring på Scheibes anekdote som eksempel på sviende satirisk dybde. Men hva er det med ham? Vi må se nærmere på martinianerne.

Det første Niels møter når han ankommer Martinia, er disse snakkesalige apene som ikke er uvennlige, men likevel irriterende.

> Der gik ikke længe før jeg var omringet af en stor flok aber – et syn der skræmte mig ikke så lidt fordi jeg på Nazar havde været voldsomt plaget af de dyr. Og endnu større blev min skræk da jeg hørte aberne tale sammen og så at de var klædt i spraglet tøj og gik rundt med afmålte skridt. Jeg sluttede så at de var landets beboere.

---

189 «Gleichwohl aber waren seine Satyren nicht durchgängig von allem Affekte frey; sie waren oft persönlich, so sehr er sich auch in seinen Schriften gegen diesen Vorwurf verwahret hat. Es fällt mir hierbey folgende Begebenheit ein. Als ich zween oder drey Jahre hernach, nachdem er Klims unterirrdische Reise herausgegeben hatte, mit ihm in einer grossen Gesellschaft sprach, und eben ein gewisser angesehener Mann ins Zimmer trat, der mir von Person unbekannt war, so erinnerte er mich auf mein Befragen, wer der Fremde wär? Ein den Einwohner in Martinia».

> … Ceremoniellet var fuldt på højde med hvordan vi i vores verden modtager fremmede gesandter. En for en trådte de hen til mig og hilste mig med ordene: Pul Asser. Da de havde gentaget denne hilsen et hav af gange, og jeg til sidst havde svaret med de samme ord, brød de ud i en overstadig latter og viste med komiske fagter hvor kosteligt det morede dem at ordene blev gentaget på den måde. Det gik hurtigt op for mig at disse indbyggere var overfladiske, nysgerrige og snakkesalige. (Holberg 1741, s. 204, overs. Zeeberg)

Hvor har Holberg fått ideen til disse apene? En inspirasjon for Holberg under arbeidet med *Niels Klim* har vært Jonathan Swift og hans *Gullivers reiser* (1726). Det er velkjent at Holberg har hentet flere trekk fra dette verket, og han nevner selv Swift som inspirator. Også parallellene mellom Niels' og Gullivers opplevelser av forholdet mellom menneske og ape er påpekt. Niels blir først tatt for en ape av potuanerne, mens Gulliver blir tatt for en yahoo av Houyhnhnmene. Gulliver møter først aper i Brobdingnag, Niels i Potu, og senere møter de begge en ny variant i et annet land, henholdsvis yahooene og martinianerne. Julius Paludan trekker også inn aper i andre fantastiske reiseromaner (Paludan 1878, 82–83). I denne sammenhengen er særlig Gullivers siste reise og hans møte med Houyhnhnmenes land relevant. De edle Houyhnhnmene er hester, men i deres land finnes det også en rå og barbarisk menneskeliknende art, yahooene. Både yahooene og martinianerne befinner seg et sted mellom menneske og ape, og peker slik mot det dyriske i mennesket, hvilket foruroliger såvel Gulliver som Niels. Gulliver synes det er pinlig at hestene, som han beundrer, ser på ham som en yahoo. Niels ble utsatt for nærgående aper allerede på Nazar, og som Gulliver ville han gjerne vise sine verter, de fornuftige trærne, at han ikke var en av apene:

> Til gengæld var vi noget plaget af vilde aber, der overalt løb omkring på vejene og blev ved med at springe op og nive i mig. På grund af ligheden i udseende troede de jeg var en af deres egne. Jeg kunne ikke undertrykke min vrede og forargelse, især da jeg så at denne scene vakte moro blandt træerne. (Holberg 1741, s. 48, overs. Zeeberg 2012)

Apemotivet tas opp igjen når Niels kommer til Martinia, og her er apene virkelig menneskeliknende, med klær og språk. Grensen mellom menneske og dyr tematiseres. Det er imidlertid en grunnleggende forskjell på Swifts yahooer og martinianerne: Yahooene er sannsynligvis degenererte mennesker, og Gulliver er, noe hestene oppdager, av samme art som yahooene. Dette uttrykker Swifts grunnleggende misantropi; Gulliver vemmes over yahooene og, når han kommer hjem, også over menneskene – ikke minst kan han ikke tåle sin kone. Martinianerne er derimot aper, og selv om de gjennom sitt språk og sin menneskelige adferd også tematiserer skillet mellom menneske og dyr, fungerer det mer som en metaforisk fabel enn som en diskusjon av et biologisk kontinuum. Hos Holberg finnes det ikke en diskusjon om det dyriske i mennesket, eller en misantropisk vemmelse ved mennesket som sådan. Martinianerne hos Holberg er snarere et bilde på en viss type mennesker: pyntesyke, forfengelige og anale. Det er først og fremst kjønningen Holberg plukker opp fra Swifts fortelling. Både Gulliver og Niels opplever erotiske tilnærmelser fra en kvinnelig yahoo eller martinianer, som de begge avviser med avsky. Det er avvisningen av en hunn-martinianer, og hennes rasende reaksjon, som blir årsaken til Niels' brudd med dette folket. Hunn-martinianerens forførelsesforsøk fremstår som et forunderlig skeivt motiv som også peker mot Niels' seksualitet og identitet i det ellers svært homososiale miljøet i Martinia.

Martinianerne er ikke, som yahooene, en mulig karakteristikk av menneskets egentlige vesen i en førsivilisatorisk naturtilstand, men en parodi på en kulturtilstand – en viss type mennesker, dog en type mennesker som sammenliknes med apen. Her har martinianeren en parallell i Holbergs tekstunivers, i den franskinspirerte, feminine mannen slik han fremstilles i komedien *Jean de France*. En vanskapning i parykk, et monster. Martinianeren er, som Jean, en del av Holbergs petimeter-diskusjon; det er en viss form for kjønnsrolle som diskuteres. Ett av de mange tilnavnene Jean fikk fra sine københavnske medborgere, var «Hans Abekat» (*Jean de France* V, 1). Jeronimus vender tilbake til apen i sluttmoralen i stykket, da han karakteriserer de utenlandsreisende:

> At sætte Arv og Middel til,
> Og lære galne Sæder,
> Galanterie og Abe-Spil,
> En Hoben Nymods Eeder (*Jean de France*, V.5)

Denne apen er ikke et motiv Holberg plukker ut av luften. Det apeaktige er en del av maskulinitetsdiskusjonen i tiden, en karakteristikk som ofte treffer den femininiserte mannen, «the Fop» eller «petit Maiteret». The Fop omtales nedsettende som «apish» og «ape» både i polemikken og dramatikken i Holbergs samtid (jf. Sejersted 2022). Den forfengelige apen er en tvetydig størrelse i Holbergs litterære selvfremstilling. Martinianerne er ikke bare negative. Niels klarer seg bedre blant martinianerne enn blant potuanerne – inntil erotiske intriger og bakvaskelser setter ham utenfor. Det viser seg etter hvert at martinianerne er ressurssterke – på sin måte. De er, med alle sine feil, mer menneskelige enn potuanerne. Martinianerne er altså ikke bare latterlige, men en del av det menneskelige, en identitet som er del av den underjordiske totaliteten. De er definitivt, og langt mer enn potuanerne, en del av Holbergs «kjenn-deg-selv», av hans selvfremstilling: De gjenspeiler hans frankofili, hans irrasjonelle oppfarenhet, hans adelsambisjon, hans forfengelighet, hans åndelige kvikkhet og hans vegelsinn. Avbildningen av den parykkbærende, kappekledde martinianeren i førsteutgaven av *Niels Klim* peker ikke bare mot datidens portretter av overklassemenn med store parykker, det peker også spesifikt mot Holberg-portrettene fra 1750-tallet og fremover (se kapittel 9) gjennom en nærmest identisk parykk. Det apeaktige spiller på etterlikning – man etterlikner fransk kultur – men det peker også mot en moralsk brist, noe dyrisk og monstrøst, det dyriske i Holberg selv. Den pyntete apen er en figur med omfattende negative konnotasjoner i datidens kultur, og assosiasjonen til det dyriske handler blant annet om at denne feminine mannen i datidens tilspissede moralske debatt er i ferd med å demoniseres som mistenkt sodomitt, noe man må markere avstand til.

Det er i lys av dette kjønnsperspektivet vi skal forstå martinianernes fremste fysiske trekk: halen deres. Halemotivet i *Niels Klim* har litteraturhistorisk betydning, ettersom Ibsen plukker det opp fra *Niels Klim* og viderefører det i *Peer Gynt* som et ledd i diskusjonen om dyret i mennesket (Sejersted 2005). Også hos Ibsen handler det om å tilpasse seg det dyriske eller demoniske, altså trollene. Spørsmålet om halen blir raskt et sentralt tema i Niels' møte med martinianerne, for det er nettopp halen som definerer dem.

> De blev åbenbart meget forbavsede over mit udseende, men den primære grund til forbavselsen var at jeg ikke havde nogen hale. Eftersom der blandt alle levende væsner ikke er nogen dyr der

> ligner mennesker mere af bygning end aberne, ville de nok have troet at jeg var en af dem, hvis bare jeg havde haft en hale. (Holberg 2012[1741][overs. Zeeberg], s. 204)

Det går etter hvert frem at martinianerne er svært opptatt av halene sine, som er selve fokuset for deres pyntesyke – i hvert fall før Niels innfører parykken. Niels reagerer stadig på dette:

> En af disse maskatter greb borgmesterens kårde og pudsede den så den skinnede. En anden bandt brogede bånd på hans hale, for der er intet disse aber går mere op i end halepynt. Der var nogle rådmænd, og især rådmandskoner, hvis haleudsmykning ved festlige anledninger kunne løbe op i næsten 1000 daler i vores penge. (Holberg 2012[1741][overs. Zeeberg], s. 208)

Dette sitatet viser at også hunn-martinianerne selvsagt har haler. Det er altså ikke snakk om en entydig fallossymbolikk. Samtidig balanserer Holberg i halemotivet en tvetydighet som peker mot en seksualisert form for homososialitet mellom martinianerne. Det finnes et nært etymologisk forhold mellom «hale» og «penis». Ordet «penis» betyr opprinnelig «hale» på latin, men ble allerede i antikken brukt metaforisk om mannens kjønnsorgan. Det latinske «cauda», som Holberg benytter for «hale» i *Niels Klim*, betyr først og fremst «dyrehale», men hadde også fra antikken en etablert metaforisk bibetydning for mannlig kjønnsorgan (jf. diskusjon i Adams 1982)[190]. I enkelte latinsk-franske ordbøker fra 1700-tallet finner man «mannlig penis» oppgitt som sekundærbetydning av «cauda».[191] Den metaforiske assosiasjonen mellom hale og penis, som på dansk og norsk er ganske vag, om enn kanskje tydeligere i varianter som

190 Adams diskuterer den seksualiserte betydningen av «cauda» ganske grundig (Adams 1982, s. 36 ff). På eldre latin hadde penis betydningen «hale», og «was metaphorical when used of the penis. … The metaphor has parallells in cauda» (s. 35). Adams synes å ville dempe inntrykket av at cauda var en fast fallisk metafor og se den som mer spesifikk for Horats. Han viser imidlertid til ordbøker der «cauda» ble tilskrevet fast fallisk betydning.

191 I *Novitius sev Dictionarium Latino-Gallicum ad usum serenissimi Delphini* (1733): «Cauda … Queue des animaux. Hor. la verge de l'homme» [«dyrehale. Horats. mannens penis»]. Adams (s. 37) påpeker at også det franske ordet for hale, «queue», kan brukes om penis («but whether it reflects a Latin usage or is a French innovation, is open to question»).

«svans», er altså klar i latinen fra antikken til Holbergs tid. Det vil være et spørsmål for nylatinister i hvilken grad de latinske begrepene Holberg her benytter for henholdsvis «kårde» (gladium) og «hale» (cauda) har en sterkere fallisk metaforikk på latin enn på dansk, og hva det i så fall gjør med den seksualiserte humoren i en slik passasje. Det er mulig at Holberg spiller på denne tvetydigheten i det som da blir ganske pikante vittigheter:

> Martinianerne plejer også at lovprise adelsmænds haler omtrent på samme måde som vores digtere plejer at besynge pigernes udseende, og derfor var der også nogle digtere der, for at indynde sig hos mig, priste min prægtige hale i deres digte – på trods af at jeg slet ikke havde nogen (Holberg 2012[1741][overs. Zeeberg], s. 232)

Man lovpriser altså hans cauda, selv om han ikke har noen hale. Det seksuelle er ikke langt unna; i samme passasje utdypes denne formen for homososialitet med et tidstypisk hanrei-motiv: mennenes interne bruk av kvinnene som objekter i det som er interne mannlige anliggender. «Deres sleskeri gik så vidt at en enkelt højstående herre, … uden at rødme tilbød at jeg kunde låne hans kone mod at jeg til gengæld for hans gavmildhed lagde et godt ord ind for ham hos rådssekreteren». (s. 232)[192] Erotikk med kvinner er altså et middel for sosiale bestrebelser menn imellom, heteroseksualiteten er redusert til å være en del av det homososiale spillet. Niels reagerer riktignok som fortellerstemme med moralsk kritikk av denne homososialiteten; det er sleskeri og opportunisme, men i Martinia lever Niels likevel godt i dette miljøets fallisk-estetiske maskulinitet. Det er til slutt kvinnens intriger som støter Niels ut fra det mannlige halefellesskapet i Martinia når han ikke vil eller kan møte disse kvinnenes seksuelle behov.

192 Jf. Nicolay Pettersen (2025), som i sin masteroppgave påviser slik erotisk triangulering innenfor det homososiale spillet i flere av Holbergs komedier (*Den 11. junii*, *Henrick og Pernille* og *De Usynlige*). I ulik grad åpner det homososiale begjærsspillet i disse komediene seg også mot den homoerotiske muligheten. Pettersen bygger sin analyse blant annet på Sedgwick 1992 om «cuckolding», hanreimotivet mellom menn, som er en grunnstein I queer-teoriens analyse av homososialitet.

Det kommer også frem at denne halepynten har en spesiell funksjon, ettersom martinianerne liker å vende halene mot hverandre. Niels observerer denne skikken i forbindelse med en disputas.

> Da vi kom ind i auditoriet, så vi doktorer og magistre sidde på rad og række efter rang, og hver enkelt rejste sig for rådssekretæren da han passerede dem, og vendte halen imod ham. Det er et tegn på ærbødighed. Det er derfor de gør så meget ud af at pynte deres haler. Men i mine øjne var den bagvendte hilsen både tåbelig og latterlig. (*Niels Klim* 2012[1741][overs. Zeeberg], s. 216)

Disputasepisoden blir ofte trukket frem som et eksempel på Holbergs kritikk av gammeldags og innholdsløs universitetskultur. Detaljen om at martinianerne ved denne anledningen viser hverandre halen, hvilket altså visuelt innebærer at de vender rumpene mot den øvrighet de ønsker å hedre, har fått mindre oppmerksomhet. I den danske oversettelsen fra Holbergs samtid brukes ordet «rumpe» for hale her hvilket gjør det anale aspektet tydeligere, også for datidens leser, selv om rumpe og hale var mer synonyme den gangen: «… enhver stod op for Syndico, da hand gik forbi, og vendte ham Rumpen, hvilket er et Tegn til Ærbødighet, og derfor pyntede de Rumperne saa meget» (Holberg 1745, s. 202). Enkelte av Holbergs mer beleste lesere vil sannsynligvis ha trukket på smilebåndet over denne anal-falliske, homososiale underkastelsen. Også selve temaet for den aktuelle disputasen peker mot martinianernes anale interesser: «om den lyd som fluer og andre insekter udsender, kommer fra munden eller fra bagenden». De diskuterer altså kroppsåpningenes potensielle funksjoner. Det anale ved martinianerne får et ytterligere lavkomisk ekko i «De fantastiske Lande» når Niels kommer til Pyglossia, der innbyggerne snakker med rumpen:

> Ud fra den ækle stank der stod fra dem, forstod vi at det var Pyglossia. Befolkningen der i landet ligner stort set mennesker, men der er den forskel at de ikke har nogen mund og derfor taler med bagenden. (Holberg 2012[1741][overs. Zeeberg], s. 245)

Dette anale elementet i *Niels Klim*, som er særlig viktig i skildringen av martinianerne, har sitt forbilde i Jonathan Swifts skildring av yahooene i *Gullivers*

reiser. Swift hadde ikke det falliske i hale-motivet, for yahooene er jo, i motsetning til martinianerne, egentlig degenererte mennesker. Men det anale er mer anskuelig skildret hos Swift enn hos Holberg. I en lesning av Swifts yahooer trekker Declan Kavanagh frem Gullivers analfikserte skildring av yahooene som det mest prototypiske «queer moment» i et forfatterskap som etter Kavanaghs mening er gjennomsyret av queere motiver og tematikker.

> In first observing the male Yahoos, Gulliver curiously focuses his description on the anus: «They had no Tails, nor any Hair at all on their Buttocks, except about the *Anus*; which I presume Nature had placed there to defend them as they sat on the Ground». (Kavanagh 2020, s. 276)

Swifts kroppsdetaljer kan overraske også en moderne leser. Den hårete anus definerer yahooene for Gulliver, slik halene definerer martinianerne for Niels. Holberg forskjønner altså noe; han bruker for eksempel ikke ordet «anus», men i den danske versjonen altså det tvetydige «rumpe». Kavanaghs poeng med å fokusere på dette aspektet ved Gullivers opplevelse av yahooene er ikke å avdekke et homoerotisk begjær, men å peke på at teksten også forstyrrer og spiller på normer for kroppslighet, der seksualitet er én blant flere dimensjoner. Det eventuelt erotiske blir forstyrret av Swifts interesse for ekskrementer:

> It is tempting to read anal eroticism into Gulliver's account of his own 'Contempt and Aversion' at the sight of the Yahoos, since on this, his first encounter, it is the anus that distinctly marks Yahoo form. If anal eroticism is implicit in his professed contempt for the Yahoo, such an erotic potential nevertheless gets «stifled», when the Yahoos literally «discharge their Excrements» onto Gulliver's head from the tree branches above. (Kavanagh 2020, s. 277)

Det queere perspektivet antyder riktignok at det analerotiske inngår i meningspotensialet i slike skildringer, men hos Swift er dette – som alt kroppslig – også knyttet til avsky og kvalme.

Også hos Swift er yahooene forbundet med et motiv av seksualitet og vold mellom menn. Kavanagh og Klein påpeker at «this initial attention to Yahoo anality has been entirely overlooked, despite its coming so quickly after

the sodomitical 'debauchery' of his crew» (ib.). Hos Swift har Gulliver altså allerede vært gjennom et mytteri med sodomittisk tilsnitt idet han ankommer Houyhnhnmenes land. Tekststedet det vises til, er: «These rogues, whom I had picked up, debauched my other men, and they all formed a conspiracy to seize the ship, and secure me; which they did one morning, rushing into my cabin, and binding me hand and foot». (Swift. 2004[1726], s. 270) Verbet «debauched» kan innebære bare allmenn moralsk fordervelse, men brukes ofte med seksuell betydning; det impliserer også konkrete seksuelle overgrep.[193] Slik sett finnes det en tvetydighet i samme retning som det danske substantivet «lidderlighet». Å anvende slike lett tvetydige ord er en språklig strategi for å skape en ironisk uklarhet med humoristisk og destabiliserende effekt i teksten.

Poenget med den queere lesningen er å peke på hvordan Swift bruker det overskridende og utfordrende som et generelt grep for å utfordre normativiteten, særlig på det kjønnslige området, men også når det gjelder den generelle smak. Holberg tilfører altså dette analmotivet en fallisk dimensjon. Gulliver er først og fremst en satire over den europeiske oppdagelsesreisende som opplever verden gjennom sin relative målestokk og sitt etablerte normsett. Det er disse normene, i vid forstand, som blir konfrontert og drøftet i fortellingens univers.

> In reading *Gulliver's Travels* queerly, we do not suggest that Lemuel Gulliver, or indeed Jonathan Swift, is secretly homosexual. Reading *queerly* may well involve a search for precursors to our contemporary lesbian, gay, bisexual, transgender and queer identities, but it is also, more broadly speaking, about interrogations of the «normal». In writing Gulliver's repudiation of the Yahoo, Swift queerly interrogates the emergent norm in early eighteenth-century Britain of the English, Protestant, male traveller. (Kavanagh 2020, s. 277)

Noe lignende kan sies om Holbergs Niels Klim, bortsett fra at Holberg går lenger enn Swift i å gjøre dette til noe som handler om martiniansk homo-

193 «Debauch» er den vanlige termen på engelsk 1700-tall for en seksuell tilnærming eller overgrep. I epistel 54 bruker Holberg «debauchere» med tydelig erotisk innhold når han sier det er tvilsomt om «en så delicat ung herre som Alcibiades ville lade sig debauchere af en mand af en så hæslig udvortes skabning som Socrates».

sosialitet og mulig seksualitet. Gulliver blir aldri sosialisert blant yahooene. Den swiftske kroppsvemmelsen som Gulliver kjenner så sterkt, finnes ikke hos Niels eller i Holbergs karakterer. De fantastiske opplevelsene blir utvilsomt en utspørring av en stadig sterkere normativitet og ensretting som påvirker Niels' selvforståelse og identitet. Også Holberg fremstiller gjennom Niels sin tids typiske protestantiske reisende, med dennes akademiske nysgjerrighet, men også hans innlærte verdenssyn, ambisjon og iboende imperialistiske drivkraft. Et vesentlig motiv bak fortellingen er å eksponere den reisende for fremmedgjørende perspektiver som avautomatiserer den europeiske verdensforståelsen. Samtidig er det tydelig at Holberg seksualiserer det som hos Swift er en misantropisk vemmelse ved den menneskelige kroppen; Holberg tilfører et fallisk element samtidig som han tematiserer artsulikheten, altså elementet av tabuisert erotikk. Det er derfor et ekko av den «selsomme elskov» fra *Metamorphosis* i *Niels Klim*: Niels møter en estetisk-fallisk homososialitet som han finner seg vel til rette innenfor, men konfronteres også med artsoverskridende seksualitet i form av en martinianer-kvinne, som han motsetter seg, med det resultat at kvinnen spinner en ødeleggende intrige som fører til hans fall og fengsling. I sentrum står hele tiden spørsmålet om hans cauda – den sosiale, falliske halen.

Riktignok kan det være vanskelig å fullt ut følge framstillingen av Niels' fortelling og refleksjoner som upålitelig jeg-forteller i forhold til en overordnet verknorm. Også når det gjelder Gullivers reiser, er det et fortolkningsspørsmål når og i hvilken grad teksten forholder seg satirisk til hovedpersonen. Her kan fortellertekniske nyanser gå tapt i oversettelser fra grunntekstens latin, og i tillegg er nok ikke Holbergs fortelleteknikk helt gjennomført. Fremstillingen av en upålitelig jeg-forteller er en teknisk krevende øvelse. Likevel er det klart at fortelleren Niels i etterkant skildrer sine kulturelle fordommer da han kom til jordens indre, og samtidig kan det hende at Holberg som forfatter har en satirisk avstand også til fortelleren Niels, signalisert blant annet gjennom parateksten før og etter Niels' fortelling.

Blandet inn i fremstillingen av Niels' naive tro på europeiske normer og kultur, ligger også, noe dypere i teksten, hans kjønnsforståelse og seksualitet. Også disse sidene blir utfordret av de rystende opplevelsene blant folkene på verdens innside, og det er særlig martinianerne som utfordrer kjønnsaspektet hos Niels. I Holbergs København ville det vært umulig med direkte beskrivelser slik Swift merkelig nok kunne tillate seg i sin kvasivitenskapelige stil;

«halen» fungerer som Holbergs eufemisme for Swifts mer direkte skildring av det anale. Vi skal komme tilbake til at Holberg kanskje likevel har lagt inn en tydeliggjørende formulering i beskrivelsen av Niels' møte med martinianerne.

Det er ikke bare gjennom sin Swift-lesning at Holberg har kommet i kontakt med det anale som satirisk og kroppslig grep. Selv om han er forsiktig, har han strategier for å smugle dette motivet inn på ulike steder i forfatterskapet. Vi har tidligere vært inne på skolescenen i første levnetsbrev (jf. kapittel 4), der den romerske litteraturen kan ses som kilde. En annen kilde til analhumoren er den folkelige kulturen, som for øvrig ikke står i motsetning til høy, antikk kultur. En bakgrunn for hans beundring for den romerske forfatteren Petronius er nettopp at han bringer inn folkelig språk og kultur i sine tekster.

Holbergs tydeligste henvisning til folkespråket og det kjønnslige slang er likevel henvisningen til Marcolfus, som får en sentral rolle som Paris' tjener i komedien *Ulysses von Ithacia*. *Marcolfus* var tittelen på en folkebok med til dels rått språk, som ble trykket og bredt lest – først på latin og tysk, deretter på dansk fra midten av 1500-tallet og i hvert fall til slutten av 1600-tallet. Fortellingen om Marcolfus fortaper seg tilbake i middelalderen og har mye av den rå humoren som Rabelais ble kjent for å gi et litterært uttrykk. Det er lite som tyder på at Holberg har hatt førstehånds kjennskap til Rabelais, men Swift har sannsynligvis kjent denne tradisjonen. Holberg har derimot hatt direkte kjennskap til folkebøkene. Når han kan tillate seg å innføre Marcolfus på scenen, er foranledningen at dette er en parodi på en tysk komedie. Det er altså den tyske lavsmaken som gjenspeiles i Marcolfus-skikkelsen, som for øvrig nok er folkelig, men i Holbergs tapning langt fra så rå som forbildet.

Hovedinnholdet i folkeboken er at kong Salomo møter den heslige og rå, men snedige bonden Marcolfus. De har en dialog: Salomo kommer med en lang rekke visdomsord i høystil, og Marcolfus repliserer i gjennomført lavstil, ofte med henvisninger til «ars» eller «lort». I sluttscenen har Marcolfus laget noen bjørnespor frem til en ovn, og inne i ovnen legger han seg selv på kne med baken stikkende bar mot ovnsdøren. Når kong Salomo, som er på jakt og nysgjerrig følger bjørnesporene frem til ovnen, åpner denne, stirrer han rett inn i Marcolfus' rumpe. Marcolfus slår fast: «effterdi saa at du icke vilt see mig i mine Øyen/ da maa du see mig i min Ars» (Paulli og Olrik 1936, s. 46). Denne ultimate fremstillingen av møtet mellom høyt og lavt, konge og bonde, var så velkjent allerede på 1500-tallet at Luther i en av sine bordtaler bruker den som allegori på menneskets forhold til det guddommelige: «Weil

sie Gott von Angesicht zu Angesicht, in gloria nicht sehen will, so muss sie ihn in ignominia erkennen, und ihm sehen in den Rücken. Gleichwie dem könige Salomo auch mit dem Marcolfo geschehen ist.»[194] Marcolfus er i et karnevalistisk, svimlende øyeblikk plutselig Gud – om vi følger Luthers assosiasjon. Analmotivets bevegelser mellom høyt og lavt i den tidligmoderne perioden må danne bakgrunnen for hvordan Holberg utnytter dette i sin litterære selvfremstilling.

En dansk 1700-tallsrabelais?

I sin berømte bok om Rabelais og latterens historie (1965) diskuterer Mikhail Bakhtin 1700-tallet og opplysningstiden, som i Bakhtins øyne er den tidsalderen som minst kunne forstå den folkelige og grove latterkulturen som ytrer seg i Rabelais' verk. Man kjente til Rabelais, men redigerte hans tekster ned til en åttendedel, tilpasset et kvinnelig publikum, skriver Bakhtin. I den forbindelse bemerker han at Voltaire, som her er den sentrale representanten for opplysningstidens moralistiske ånd, skriver om Swift og knytter ham til Rabelais. Man ler riktignok fremdeles av Rabelais' verk, men samtidig forakter man det, siterer Bakhtin Voltaire på. «Hela den folkeligt-festliga sidan ved Rabelais' roman har för 1700-talet med dess abstrakt-rationalistiska utopism förlorat all sin mening och betydelse». (Bakhtin 1991[1965], s. 122) Men 1700-tallet er ikke bare abstrakt-rasjonalistisk heller. Det finnes en kritikk av den begynnende rasjonalismen, av disse moderne prosjektmakerne og moralistene. Swift blir i denne sammenhengen en form for renset og smakfull Rabelais som, på tross av mange drøye formuleringer, kunne godtas av i hvert fall de mest tolerante av 1700-tallets smaksdommere. I forhold til Holberg nevner den oppmerksomme Vilhelm Andersen «Rabelais' Gargantuas og

194 «Fordi de ikke ønsker å se Gud ansdikt til ansikt, i herlighet, så må de erkjenne ham i vanære og se ham bakfra. Akkurat slik det skjedde med kong Salomo med Marcolfus» Martin Luther februar 1536, etter *Tischreden* Bd. 6 (1921) nr. 7004. «in ignominia»: på en æreløs/nedverdigende måte. Jf. kommentar i *Danske folkebøker*.

Pantagruels Liv (1533–52), som Holberg, vistnok uden at vide deraf, ligner i sin Tendens» (1934, s. 131)

I sin gjennomgang av Holbergs forfatterskap trekker Ole Thomsen flere steder inn den menippeiske satiren fra Lukian via Rabelais og Swift som en bakgrunn for å forstå de grove elementene i Holbergs satire (Thomsen 2024, s. 364). Men hvordan forhandles disse normoverskridende impulsene med 1700-tallets dansk-norske offentlighet, ikke minst innenfor Holbergs særegne litterære selvfremstilling? Elementene av analfiksert humor i *Peder Paars* bærer riktignok fortsatt preg av barokkens folkelige karnevalisme, men etter hvert som kulturen beveger seg fra barokken inn i en moralistisk klassisisme, videreutvikler Holberg analallusjonene i *Jean de France*, *Første levnetsbrev* og frem til *Niels Klim*. Disse blir da en del av Holbergs systematiske spill med tabuet og inngår i hans kjønnsideologiske lek med kulturelle koder. Mot tidens smaksutvikling holder Holberg fast ved dette elementet fra en folkelig festlighetstradisjon, men det får en annen karakter og en ny funksjon, spesifikk for hans balansekunst på kanten av det tillatelige og konforme.

Holberg var selvsagt ikke den eneste som videreførte det karnevalistiske på 1700-tallet. Linjen Rabelais–Swift–Voltaire er velkjent i internasjonal forskning; dette er høydepunkter i den satiriske tradisjonen før 1800. Den engelske romantiske kritikeren William Hazlitt (1778–1830) formulerte den motsetningsfulle sammenhengen slik: «Swift's wit was the wit of sense; Rabelais', the wit of nonsense; Voltaire's, of indifference to both» (Hazlitt 1889, s. 31). Til tross for et motivisk sammenfall i det satirisk smaksoverskridende hos Rabelais og Swift, tolket altså Hazlitt disse som motsatte diktergemytter, mens Voltaire hevet seg over skillet mellom sense og nonsense. Holbergs *Niels Klim* er verken en analytisk satire à la Swift eller en dyrking av galskapen, slik som hos Rabelais. Romanen beveger seg uanstrengt (eller kanskje haltende) fra det som fremstår som seriøs samfunnskritikk til barnslige vulgariteter. Den er heller ikke holdt sammen av et suverent opplysningsvidd som hos Voltaire. Holbergs roman har slike elementer, men er samtidig noe annet, noe særegent. Det er en satire på sine egne premisser: komisk, søkt, full av innfall og særheter – og portrettet av Niels har, i likhet med Swifts Gulliver, et element av noe personlig. Som Holberg selv hadde Niels forlatt Bergen som ung for å studere. Niels kunne til slutt vende hjem, hvilket bergenseren Holberg aldri egentlig gjorde, men heller ikke Niels finner tilbake til noen familie, bare til vennen Abelin, som innstendig ber ham om ikke å røpe sine opplevelser for

en levende sjel. Niels faller aldri helt til ro i sin stilling som klokker; han har sett og opplevd for mye, ubegripelige ting som ikke kan fortelles. Den siste siden i *Niels Klim*, der Abelin skildrer sin fremmedgjorte venn i innesluttet utakt med tilværelsen, er den beste i hele verket. Holberg er selv til stede i Niels Klim; hans anliggende er verken en folkelig-karnevalistisk, undergravende, altomfattende latter, eller en politisk samfunnsutopi. Det er noe annet, et mer personlig oppgjør med det konforme på bakgrunn av eventyrlige, ubegripelige erfaringer.

Tyve år etter Holberg, i 1726, tilbrakte også Voltaire (1694–1778) drøye to år i England, der han leste *Gullivers reiser* og møtte den aldrende Swift (Voltaire selv var da i 30-årene, og den engelske dikteren Alexander Pope var en felles venn). I likhet med Holberg roste Voltaire Englands liberale, åndelige klima. Ifølge Christopher Thacker (1967, s. 104) hadde Swift en varig innflytelse på Voltaire. Thacker påpeker at sammenlikningen med Rabelais er grunnakkorden i Voltaires karakteristikker av Swift: Swift er for Voltaire den engelske Rabelais («le Rabelais d'Angleterre»). Men for Voltaire var Swift samtidig en Rabelais med fornuft, bon sens, og med smak og humor. Thackers tese er imidlertid at Voltaire misforstod Swift og tok ham for en religionskritiker og deist, når den religiøse Swift egentlig bare ville kritisere misbruk av religionen. Kanskje overdrev Voltaire med vilje Swifts radikalitet for å bruke den engelske toleransen og ytringsfriheten polemisk i fransk sammenheng, antyder Thacker. Holberg hadde mye til felles med Swift, også når det gjaldt både ideologisk og kroppslig tvetydighet, og hans verk er naturlig å plassere i dette kaotiske møtet mellom rabelaisk karnevalisme og opplysningsrasjonalisme.

Holberg var sytten år yngre enn Swift og ti år eldre enn Voltaire. Selv om han neppe møtte noen av dem, er han intellektuelt tett forbundet med begge, også når det gjelder fremstillingen av kroppslighet i skrift. I sin overskridende humor går han Swift en høy gang i karnevalistisk folkelighet. Kan vi i Holberg, i deler av hans verk, se en dansk Rabelais? I det minste fremstår han som den danske opplysningens Rabelais, en som med overraskende energi holder fast ved elementer av en folkekultur som undergraver normative sannheter og den høykulturelle smak og moral? En som dyrker plumpe tvetydigheter og usømmeligheter, det Schiller kalte «Schlamm» som Holberg trakk leseren ned i. Dette overskridende Rabelais-pregede trekket er en viktig del av Holbergs forfatterskap, en levende tradisjon for det tidlige 1700-tallets europeiske intellektuelle, men noe resepsjonen begynte å rense bort allerede på 1700-tallet

og frem til i dag. Likevel var Holberg ikke Rabelais, og rammene rundt dem var ikke de samme.

Det er usikkert i hvilken grad Holberg kjente til Rabelais; det finnes en referanse i *Almindelig Kirke-Historie* (1738, s. 460), men den kan være en kompilert avskrift. Holbergs kilde til den rå folkekulturen er sannsynligvis mer direkte, plukket opp på gaten i Bergen, som etter hans eget utsagn var stedet han lærte dansk som barn, og senere i omgang med danske københavnere og bønder. Men ikke bare der. Det folkelige ligger også i den antikke tradisjonen, ikke minst hos Petronius, som Holberg roser for hans nærhet til antikkens folkelige uttrykksformer. Petronius' *Satyricon* befant seg rundt begynnelsen av 1700-tallet nettopp i skjæringspunktet mellom å være en eksklusiv lærd elites hemmelighet og å bli en skandaløs tekst og et felleskulturelt referansepunkt for det unevnelige (jf. kapittel 3). Både Voltaire og Holberg alluderer til dette verket som noe kjent. I Holbergs forfatterskap klinger både *Satyricon* og de lavkomiske folkebøkene, og særlig i den Swift-inspirerte *Niels Klim* bringes disse teksttradisjonene tett sammen. Nedslagene i *Niels Klim* minner om den swiftske anvendelsen av det anale; den er indirekte, intellektualisert og pakket inn i en utopisk reiseskildring. Hvilke kulturelle dynamikker oppsto da den latinske *Niels Klim* umiddelbart ble oversatt til ulike folkemål, blant annet dansk? Hva skjer når Rabelais, Marcolfus og Swift blandes og introduseres på dansk 1700-tall, innenfor den tidens kjønnsdiskusjon, akkompagnert av gjenklanger fra *Satyricon*? Holbergs spill med dette lave er en gjennomtenkt og trassig del av hvordan han fremstår som nonkonform forfatter i den danske offentligheten.

Fremdeles på Holbergs tid er analhumoren, enten den kommer fra antikken eller folkekulturen, snublende nær også den høykulturen han selv representerer. Samtidig er den åpenbart så utfordrende at den kan skape det pinlige, normkritiske kulturelle øyeblikket. Holberg selv var glad i grovheter, og han var kritisk til det pripne danske publikum som, i følge ham, rødmet bare ordet «jomfru» ble nevnt. Ved å innføre Marcolfus vekker Holberg denne komiske assosiasjonen for hele det dannede protestantiske publikum, men han kan ikke la sin egen Marcolfus være så grov som i folkeboken, og uansett er det et uttrykk for den lave, tyske komedietradisjonen. Den umiddelbare folkehumorens latter smelter sammen med en kulturell latter over tysk lavkultur. For Holberg er det for eksempel vanskelig å bruke ordet «ars» direkte; han gjør det riktignok flere steder i *Peder Paars*, men da formulert bare som

antydningen «A – ». Man kan imidlertid spørre om Paars' reisemål «Aars» (Århus) er en form for vag analallusjon, i retning av det Jeronimus får ved «Rouen». Det finnes flere eksempler på denne anale humoren i Holbergs debutverk, som når spåkonen Gunhild benytter en uortodoks metode: «Hun meget gammel var, og gik med Krycker, krumpen, / Saa snart hun nogen saae i Haanden eller R – – – – / Hun kunde siige strax hvad hannem forestoed.» (Holberg 1719–1720, s. 130f).

Denne lange omveien om Marcolfus, Luther og Gulliver skal føre oss tilbake til åpningsscenen når Niels ankommer Martinia, for å diskutere det uforklarte og påfallende elementet i Niels' møte med disse velkledde og geskjeftige apene. For hva var det egentlig de sa til ham?

> Ceremoniellet var fuldt på højde med hvordan vi i vores verden modtager fremmede gesandter. En for en trådte de hen til mig og hilste mig med ordene: Pul Asser. Da de havde gentaget denne hilsen et hav af gange, og jeg til sidst havde svaret med de samme ord, brød de ud i en overstadig latter og viste med komiske fagter hvor kosteligt det morede dem at ordene blev gentaget på den måde. Det gik hurtigt op for mig at disse indbyggere var overfladiske, nysgerrige og snakkesalige. (Holberg 2012 [1741][overs. Zeeberg], s. 204)

Hva er det altså apene sier? Det har vært gjort en del forsøk på å dekode de fiktive språklige ytringene Holberg tillegger ulike folk i *Niels Klim* og de ulike tullespråk han leker seg med i andre sammenhenger.[195] Enkelte steder har man identifisert semantiske kjerner som gir interessante innblikk i tekstlige sammenhenger, men de fleste tilfellene av slikt konstruert fantasispråk hos Holberg gir liten mening og avslører heller ingen dyp lingvistisk interesse for systematikk eller grammatikk hos forfatteren. Det er som regel rent abbelgabbel med enkelte semantiske elementer av nokså tilfeldig karakter. I beste

195 Se for eksempel kommentarer til Holbergs favoritt-tulleord «reenkaalavet» på Holbergskrifter.no. Holberg skaper fragmenter av fiktive språk og lar ofte sine komedieskikkelser finne på «vrøvlesprog» som skal etterlikne arabisk, hebraisk eller andre fremmedspråk. Man har i liten grad funnet noe system i disse konstruerte språkfragmentene. Jf. Velle 2018 for en diskusjon om språktematikken i *Niels Klim* i lys av 1700-tallets oversettelseskultur. Holbergs språksyn er ikke tilstrekkelig undersøkt og kommentert.

fall kan man med Thomas Velle si at Holbergs lingvistiske konstruksjoner «echoes linguistic theories on the arbitrary use of signs, as found in Locke and Pufendorf» (Velle 2018, s. 44) martinianernes hilsen «Pul Asser» har imidlertid fått en slags forklaring: Det er faktisk navnet på den første assyriske kongen, og Holberg bruker det et annet sted i forfatterskapet, i komedien *Hexeri eller Blind Allarm*, hvor det opptrer som referanse til en merkelig reiseskildring som var kommet ut i 1728: *Kort og sandferdig Journal, Af Anders Christensens lykkelige og ulykkelige Reise.* Dette påpekes i kommentaren i Holbergsskrifter.no, hvor man også finner en refleksjon om det komiske innholdet:

> Navnet havde formodentlig en særlig komisk klang på grund af Anders Christensøns temmelig vidtløftige rejsebeskrivelse *Kort og sandferdig Journal, af Anders Christensens lykkelige og u-lykkelige Reise, fra Christiania i Norge, Aar 1674, og til Stedet igien 1700 fra 1728*, hvor der berettes om «Pulton Assers Land», hvor folk kun havde en fod, fordi deres ben var vokset sammen. (Kommentar Holbergsskrifter.no 2015)

Christensøns reiseskildring er absolutt vidløftig. Den begynner som en realistisk fortelling, og lenge leser man i god tro om en sjømann som kjempet mot arabiske skip, ble tatt til fange og holdt som slave i mangfoldige år. Etter hvert blir imidlertid historien mer og mer fantasirik, og det blir klart at vi har beveget oss inn i en fiksjonsverden, særlig når vi kommer til kong Pulton Assers land av enbente. Dette er en tydelig allusjon som knytter *Niels Klim* til tidens brokete sjanger av reiseskildringer der fantasi og fakta kunne være vanskelig å skille, men kong Pulton Asser spiller ingen spesielt fremtredende rolle hos Christensen; det er ingen humoristisk merverdi i denne allusjonen utover påpekningen av en fiktiv reise. Det må være noe som gjør navnet i seg selv særlig morsomt.

Kommentaren gjør det altså ikke klart hvorfor dette skal være komisk. Vi får heller ingen forklaring på hvorfor martinianerne gjentar dette igjen og igjen, eller hva de synes er så overstadig morsomt med at Niels uttaler det samme. Hva kan være så vittig med en fordreid uttale av «pul asser»? Og hvilke komiske fakter er det de bruker for å demonstrere hvor kostelig det er når han uttaler dette? Det er nærliggende å lete etter en underkommunisert mening også i denne passasjen.

Som leseren vil ha skjønt, arbeider denne fortolkningen seg langsomt frem mot det punktet der det skal være mulig å hevde at «pul asser» – kanskje ikke akkurat betyr det en norsk leser i dag umiddelbart kunne tro, men at det allerede i 1742 kunne ha den samme assosiative klangen som det i dag umiddelbart har for et norsk øre. Det absolutt fortrengte, det helt uutsigelige, selve sodomien formulert rett ut i folkelige vendinger – har det absolutte tabu her, gjennom diverse lingvistiske og litterære meningslag, faktisk fått sin artikulasjon? Er det tenkelig at en 1700-tallsforfatter, en professor ved Københavns universitet, kunne manipulere diskursen slik? Ordbøkene åpner for muligheten. I gammel dansk hadde «pule» den samme mulige betydningen som i moderne norsk (jf. Kalkar «pula» for «bedekke» på 1500-tallet og Feilberg (*Ordbog over jysk Almuesmål*) «pulle 2) 'obscönt udtr., have samleje med; di leger å puwler … , om ugifte, høres aldrig i sømmelig tale'»). I *Moths ordbog*, som gjelder dansk rundt 1700, er definisjonen: «Pule at p. ieg vi pûler. i. pûlede, pûlte // p. puledt, pûlt. Er at have lægemlig Omgengelse med et kvindfolk». Ordet «pul» hadde altså en klar, entydig betydning på dansk på Holbergs tid – selv om Moth, som vi ser, heteronormerte denne aktiviteten. Vil Holberg, med sin gatebergenske sans for folkelig språk, ha kunnet velge et slikt ord, omskrevet «Pulton» til «pul», uten å ha dette elementet i bevisstheten?

Hos Rahbek (1815, s. 64) siteres en ironisk anmelder som kritiserer «hæslige Tvetydigheder» hos Holberg. Av og til omtales disse i tidlig resepsjon som hans «ekvivokker». Blant disse tvetydighetene trekker Rahbek til slutt frem at «den politiske Kandstøber» hos Gottsched kalles «den pulitiske».[196] Hva dette skulle hentyde til, ekspliseres ikke. Rahbek tar selv forbehold overfor disse grove tvetydighetene og bortforklarer dette trekket hos Holberg ved å hevde at man leser inn ting som Holberg selv ikke har lagt inn. 1800-tallets forfinede smaksdommere vil redde Holberg fra de grove «obskøniteter» mange kritikere allerede på 1700-tallet så og som publikum godtet seg over inn på 1800-tallet, før disse tvetydighetene ble mer og mer uforståelige og dessuten neddempet i nyere oppsetninger. Holberg ville provosere med det kroppslige. «Ars» eller

196 Det må innrømmes at det kan være diskutabelt hva grunnlaget her er: Er Rahbeks siterte gjengivelse av «pulitiske» tysk eller en dansk oversettelse? Hva ville den tyske folkeslangetymologien tilsi? Kan det være «den nesepillende kannestøper»? Det ligger i sakens natur at tvetydighetene nettopp er tvetydige, og deres underforståtte grovheter må forbli underforståtte.

«As» har vi allerede vært innom. Det høres aldri i sømmelig tale, men kanskje på gaten i København eller Bergen? Hvem hadde denne språkfølelsen i 1742? I hvert fall ikke det internasjonale publikumet som leste *Niels Klim* på latin. For dem ville dette være uleselig kode. Men hva skjer når dette uttrykket kommer i danskspråklige omgivelser – hvilket altså skjedde allerede samme år? Hvilke assosiasjoner kunne vekkes hos en jysk borger eller bonde som kjøpte den danske oversettelsen av *Niels Klim*? Hva med Holberg selv? Holberg hadde en interesse for folkespråk, og ikke minst var det slikt folkelig språk han også dyrket hos Petronius. Han hadde sans for å konstruere slike skeive øyeblikk av kulturell vantro. Kong Pulton Asser! Salomon og Marcolfus. Sammenstillingen mellom det kongelige og det anale. Læreren i Pugeskolen. Martinianerne ler seg skakke mens halene flagrer. For den innvidde er «pul asser» en del av karakteristikken av martinianerne og deres anale fokus, en presisering av halemotivets mulige innhold og et hint om den seksuelle tematikken Niels, og leseren, stilles overfor hos disse jålete apekattene, disse foppene. Fremmedgjort, vantro, tenkende det utenkelige. Har Holberg endelig funnet en måte å artikulere det som ikke kan utsies, den sodomittiske grunnsynd? Det absolutte contra naturam bokstavelig og folkelig skrevet og trykket? Det står der, opplagt og i dagen på overflaten, men samtidig uforståelig, et uleselig tegn.

Er dette en mulig tolkning? Kan det være at Holberg her, gjennom intrikat og mangetydig koding, formulerer den konkrete «sodomittiske synd» som har vært den uuttalte mistenksomheten og det begjæret han hele sitt liv har navigert i forhold til? Er det mulig at dette har foresvevet ham? Endelig – rett på sak, og samtidig på en helt uleselig måte? Kan vi lese dette «pul asser» slik? Tja? Her er vi vel i ytterkanten av hvor langt man kan trekke denne skeive lesningen av overskridelser hos Holberg. Men det er uomtvistelig at Holberg har et bevisst forhold til både språkets folkelige talemåter og de assosiative mulighetene som ligger i fremmede navn. For eksempel når det gjelder det anale. Slik Jeronimus tenker på «røven» når han hører at Jean og Pierre har oppholdt seg i Rouen i *Jean de France*. Et «hesligt» navn, synes han. Rent lydlig sett er det en mer søkt assosiasjon Jeronimus får enn det nærmest bokstavelige «Pul Asser», som martinianerne av en eller annen grunn finner så helt usedvanlig festlig når Niels uttaler det.

Det er denne forbindelse umulig å ikke nevne en klart anakronistisk lesning: Niels ankommer martinianernes land båret av gigantiske fugler gjennom luften fra Potu «i en Kiste eller et Skab» som det heter i den danske overset-

telsen fra Holbergs tid (*Niels Klim* 1745, s. 190). Når han settes på bakken i Martinia, står det: «… disse Abekatter kom med største Artighed, og tog mig, deres nykomne Giæst, udaf Skabet» (s. 191). Martinianerne hjelper Niels «ut av skapet»! Blant martinianerne kan endelig Niels være den han er, her kan han gjøre suksess med sin besløyfede hale og sine parykker – inntil forsmådde kvinner sprer rykter og bakvaskelser. Nå hadde selvsagt ikke idiomet «å komme ut av skapet» sin moderne betydning på Holbergs tid. Men kunne man kanskje likevel argumentere for at Holberg kreativt foregriper en slik metafor når han lar de borgerlige og konforme potuanerne ekskludere Niels og stenge ham inne i en «kiste eller et skap»? Er dette et allegorisk uttrykk for å bli gjemt unna, sperret inne med sin dyriske annerledeshet i et lukket rom og sendt vekk, – for så å løftes ut i frihet blant likesinnete «apekatter»? Var Holberg så genialt foregripende i sin litterarisering av «sodomitten»? Hvorfor ikke si det slik, at Holberg lot Niels «komme ut av skapet» i Martinia, slik han selv erklærte seg som nonkonformist på slutten av livet. At han litterært og metaforisk foregrep skapets erkjennelsesform mellom hemmelighold og åpenhet – at han foregrep «the epistemology of the closet» (Sedgwick).

Holberg var jo selv en «martinianer», en vegelsinnet, pyntesyk, frankofil moteløve. Slik sett er hans selvfremstilling halvveis «ute av skapet». Det er samtidig flere elementer i Holbergs selvfremstilling fra 1730-tallet og fremover som kan tyde på at han vil markere en ironisk avstand til den umandige unge mann som møter leseren i *Første levnetsbrev*. Han balanserer hårfint mellom på den ene siden å være nonkonform, utfordrende idemessig og sosialt, og på den andre siden å gjøre karriere, være betrodd professor, kvestor og streng dommer i konsistorialretten. Samtidig fortsetter han å diskutere alle typer doxa. Han lever alene. Han fortsetter å provosere og utfordre, han er nonkonformist. Også Swift levde utenfor heteronormativiteten. Det er mange biografiske paralleller mellom Holberg og den nesten tretti år eldre anglo-irske forfatteren. Begge mistet tidlig sine foreldre, vokste opp under omvekslende kår og måtte til tider klare seg alene. Begge var hypokondriske, oppfarende og opptatt av helse og lange gåturer. Begge ga litterær form til vemmelse for kvinnekroppen og dens seksualitet, og har begge vært utlagt i resepsjonen som både impotente og seksuelt avvikende. Balanserende på skandalens kant røktet de begge sin borgerlige karriere, sin offentlige person og sitt forfatterskap. De var begge konsekvent satiriske med et skeivt, queerblikk på kulturen, og deres satirer handlet også om seksualitet.

Martinianerne representerer en tilbakevending til et velkjent motiv Holberg allerede benyttet i *Jean de France*: den jålete, parykkdyrkende apen. Men disse apemenneskene er ikke entydig negativt fremstilt; deres oppfinnsomhet har også positive sider. Det viser seg, karakteristisk nok, at de er både gode og innovative krigere når Niels vender tilbake for å erobre deres rike. Niels selv finner seg lenge godt til rette blant martinianerne. De utgjør en mannstype som står ham svært nær. Scheibes biografi (se kapittel 5) inneholder en skjult apologi, der det innrømmes at Holberg var en «Stutzer», en fop med et dyrisk element. Samtidig aner man i Scheibes beskrivelse et underliggende premiss om at Holberg ikke utøvde det forbudte. Dette er budskapet i diskusjonen om det dyriske i hans indre, om den manglende tjeneren og til sist om hans forhold til martinianeren. En slik apologi vil imidlertid alltid vakle over usikkerheten om hva, hvilken konkrete handlinger, som egentlig er «contra naturam».

Tilbake til selskapet i 1745. Holberg har fylt 60 år og står der med sin kanskje beste venn, den yngre tyske musikeren Scheibe, Bach-kritikeren. En mann går forbi. Sannsynligvis er han litt overdådig pyntet, kanskje med en noe over middels oppstaset parykk. Er det noe med gangen hans? En «rumpevrikker»? Scheibe blir nysgjerrig – hvem er han? Holberg svarer ikke direkte, han advarer. Eller hva lå egentlig i Holbergs kommentar, som var av en slik art at Scheibe minnes det over 20 år senere og må skrive det ned blant de kritiske punktene i sitt Holberg-portrett? Holberg hadde vært død i ti år. Dette er en av hans få nedskrevne replikker. Det var i hvert fall en mann Holberg anså som en fop, ikke ulik ham selv på enkelte måter, men en han tok satirisk avstand fra. Dette er et skeivt øyeblikk, der to menn står i et større selskap og diskuterer en påfallende gjest. Så er martinianerne der, med jakker og parykker, pratsomme og optimistiske, haler og rumper, mannsroller og vennskap, satire og sosialt alvor, normer og frihet – alt svirrer i luften rundt de to mennene der de står, hele selskapets sosiale orden er et øyeblikk i ulage, på skeive, for Scheibe. Et sekund bare, en bagatell han aldri glemmer. Om det er noe uuttalt i deres vennskap, har Holberg lastet det over på den forbipasserende. Så fortsetter samtalen. Scheibe kan aldri glemme det øyeblikket. Det skeive øyeblikket.

Den marginaliserte og det jødiske

På sine reiser har Niels blitt konfrontert med naturreligion og ateisme, med likestilling og med samfunn der kjønnsforholdene er snudd på hodet. Han har knyttet på seg en hale, opplevd erotiske tilnærmelser fra dyr, sett folkeslag som snakker med rumpen og vært vitne til mennesket i dets naive naturtilstand. Mellom alle disse sivilisasjonene har han, med kruttets hjelp, slått seg opp og opplevd en enorm endring i status, fra den laveste til den absolutte keiser, før han igjen styrtes fra makten. Etter disse opplevelsene er han grunnleggende fremmedgjort når han vender tilbake til Danmark. Han er ikke lenger en ambisiøs, protestantisk dansk-norsk ung mann, men en fremmed, i vedvarende utakt med samfunnet, og han kan ikke dele sine opplevelser med noen andre enn sin gamle venn Abelin, som råder ham til å ikke dele sine opplevelser med noen: «Din lære om en ny verden vil han sende dig på bålet for! Så jeg råder dig til – jeg råder dig indtrængende til at begrave det her for altid og blive stille og roligt her hos mig et stykke tid.» (Holberg 1741 [2012], s. 374, overs. Zeeberg). Niels har vendt tilbake til en autoritær verden der han ikke kan formidle sine innsikter. Han blir en Jean de France som må holde tett om reiseerfaringer som fyller ham med begeistring og innsikt. Niels må leve med sin hemmelighet, og han må absolutt fortie hva han nå har sett. «På bålet» advarer Abelin – det var straffen for den sodomittiske synd. Niels klarer å holde tett; opplevelsene røpes bare i dette etterlatte dokumentet som Abelin oppbevarer og som publiseres etter Niels' død. Niels selv vender tilbake til det normale, men fant likevel aldri ro. Han forble en særling. Slutt-tablåene i *Niels Klim* er lagt i pennen til hans venn Abelin, som skildrer en person som har opplevd en annen verden, som har realisert sine sterkeste ambisjoner, men som nå må leve tilbaketrukket, etablert i en normert tilværelse som familiefar og klokker, misforstått og uglesett av omgivelsene. En som nå og da hengir seg til drømmer om det livet han tidligere hadde levd under jorden. Det handler her om politikk, men mer allment handler det om individet som finner en måte å leve på, en modus vivendi innenfor rammene av et samfunn som aldri kan forstå ham, og som han aldri kan dele sine erfaringer med.

Når Niels vender tilbake til jordens overflate, er det med eksotiske klær og et fremmedklingende språk.

> Halvvejs nede fik jeg øje på nogle drenge. Jeg vinkede dem hen til mig og bad dem om hjælp med ordene: Ieru Pikal Salim, hvilket er quamitisk for «vis mig vejen». Men ved synet af en mand i fremmedartet klædedragt og med en funklende solstrålehat på hovedet blev de bange, og med et rædselsskrig styrtede de ned ad fjeldsiden i en sådan fart at de løb fra mig og nåede frem til Sandviken en hel time før mig, der gik langsomt og slæbte mine ømme fødder hen over de skarpe klipper. Dér skræmte de hele byen fra vid og sans ved at sværge på at de havde set Jerusalems Skomager vandre rundt mellem klipperne. (Holberg 1741, s. 365, overs. Zeeberg)

Forestillingen om «Jerusalems skomager» er identisk med ideen om «den evige jøde» eller «Ahasverus». Ifølge denne tradisjonen er jøden den som nektet Jesus hjelp på veien til Golgatha, og som derfor må vandre hvileløst rundt til evig tid. Denne legendefortellingen har røtter i middelalderen, men dukket opp i trykt versjon på dansk i en folkebok fra 1631.[197] Fremstillingen der tar riktignok utgangspunkt i at Ahasverus jager Jesus bort fra sitt hus og nekter ham hvile, men den er også fortalt med medlidenhet for Ahasverus. Fortellingen om Ahasverus gjør bibelhistorien levende og nærværende i samtiden. På den ene siden blir han en personifikasjon av det statsløse og hjemløse jødefolket, dømt til evig fordømmelse på grunn av en opprinnelig moralsk svikt. På den andre siden blir han en karikatur av jøden som rotløs og utstøtt figur i europeisk kultur på 1700-tallet. Begge disse sidene ved det jødiske har interessert Holberg. Hans *Jødiske historie* (Holberg 1742) tar utgangspunkt i det mirakuløse ved at et så forhatt og mishandlet folk har kunnet bevare sin identitet gjennom historien, og i komediene finner man flere skildringer av jødiske personer, dels tidstypisk karikert, dels utsatt for danskenes fordommer.

Holberg er opptatt av det jødiske, selv om det jødiske ikke spilte noen vesentlig kulturell rolle i Danmark-Norge på 1700-tallet. Han kunne imidlertid observere hvordan den lille jødiske gruppen i København ble utsatt for offentlig ydmykelse under pietismen når de vandret til obligatoriske prekener på 1720-tallet (Lausten 2000, s. 262ff). I *Jødiske Historie* gir Holberg et i hovedsak positivt bilde av jødene, og hans grunnleggende poeng er, som ellers, at det er

197 Jf. fortellingen «Jerusalems Skomager» i Jacobsen og Paulli (red). 1915, ss. 179–191.

den historiske situasjonen som skaper nasjonalkarakteren. I komediene hans finner man en del jødiske stereotypier, men også en empati med jøder som utsettes for fordommer. I Holbergs interesse for det jødiske kan man ane en sympati for, kanskje til og med identifikasjon med, en gruppe som står utenfor det nasjonalpatriarkalske normsystemet. I sin bok om hvordan det nye maskulinitetsidealet vokste frem på 1700- og 1800-tallet, diskuterer George Mosse hvilke antityper nasjonalmaskulinismen definerte seg i forhold til.

> But this ideal of masculinity, indeed modern society as a whole, needed an image against which it could define itself. Those who stood outside or were marginalized by society provided a countertype that reflected, as in a convex mirror, the reverse of the social norm. Such outsiders were either those whose origins, religion, or language were different from the rest of the population or those who were perceived as asocial because they failed to conform to the social norms. For those so marginalized, the search for an identity proved difficult and painful (Mosse 1992, s. 56).

Disse outsiderne var, ifølge Mosse, «Gypsies, vagrants, and Jews, who being without territory of their own, were placed into this category by their enemies. Habitual criminals, the insane and so-called sexual deviants must be added to this list» (s. 57). Som Mosse påpeker, var det slett ikke nytt at disse gruppene var marginalisert og utestengt, men som en del av moderniteten blir denne utestengelsen mer systematisk og altomfattende. Når denne prosessen forsterkes på 1900-tallet, påpeker Mosse at «Typically enough, the legend of the 'wandering jew', which took its modern form in the seventeenth century, obtained a new lease of life» (ib.). Demoniseringen av dette motivet skulle til slutt kulminere i nazifilmen «Der ewige Jude» (1940). Ett av særtrekkene ved den stereotype jødefremstillingen, også slik vi møter den i Holbergs komedier, er deres kjønnsidentitet: De er gråtende og hylende, ofte uten seksuelt begjær, kledd i kjolelignende drakter, men også med skjegg, slik at de kan få en transseksuell karakter. De utgjør en kontrast til modernitetens maskulinitetsideal.

Kan man si at det på et abstrakt nivå finnes en sammenheng i Holbergs forfatterskap mellom, på den ene siden, hans pukking på kroppslig nonkonformitet og, på den andre siden, hans interesse for det jødiske? Og at dette, på et idéhistorisk nivå, er knyttet til framveksten av en nasjonal, normativ masku-

linitet? At det her oppstår en konflikt som først blir helt tydelig i overgangen til det 19. århundre, men som er foregrepet, ant og antydet allerede i Holbergs forfatterskap fra 1720-tallet til 1740-tallet? Er det denne identifikasjonen vi kan skimte når Niels Klim, fremmedartet etter mange år under jorden, av sine bergenske medborgere identifiseres som «Jerusalems skomager»? Holbergs fascinasjon for det jødiske kan knyttes til det grunnleggende spørsmålet om hvordan en gruppe som har vært så forhatt og forfulgt, utsatt for slike kampanjer og pogromer, likevel kunne overleve med sin identitet intakt – delvis som et fremmedlegeme, delvis integrert i skiftende europeiske kulturer. Dette kunne bare forklares med Guds finger, konkluderte han i sin *Jødiske historie*. Holberg identifiserte også seg som del av en gruppe «nonkonformister» som i økende grad ble baktalt og forfulgt.

Sejersted, J. M. (2025). *Nonkonformisten: Ludvig Holbergs skeive selvfremstilling*.
Fagbokforlaget. DOI: https://doi.org/10.55669/oa6308

8

Tvetydigheter og seksualitet i tidlig Holberg-resepsjon

Holberg, Suhm, Baggesen, Rahbek, Boye, Molbech

Holberg-resepsjonen begynner med Holberg selv. Han kommenterte sine egne skrifter i levnetsbrev og epistler, og han etablerte pseudonymet Just Justesen, en lett pedantisk akademiker som uttaler seg i forordene til *Peder Paars*, *Skjemtediktene* og den første samleutgaven av komediene. I disse ulike eksemplene på mer eller mindre tilslørt og ironisk selvkommentering nevner Holberg aldri noe direkte om kjønn og seksualitet. Generelt kan man si at Holbergs autoresepsjon har en apologetisk tendens; den har en tendens til å unnskylde og ufarliggjøre det som foregår i hans tekster. Den moralistiske renvaskingen av forfatterskapet starter hos ham selv. Han måtte forsvare seg, for han var kontroversiell allerede i sin samtid. Denne retoriske strategien fungerte som et vern mot påstander om at tekstene inneholdt både personangrep og usømmelige tvetydigheter. Holberg hadde erfart at uklarheter i tekstene lokket frem tolkningsforslag han selv aldri hadde tenkt på, eller som han i hvert fall ikke ville vedkjenne seg. Allerede om *Peder Paars* sirkulerte det en upublisert «Nøgle» som ga en rekke fortolkninger av forfatterens formodede

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

intensjoner. En del av Holbergs forsvarsstrategi gikk ut på å latterliggjøre fortolkere som fantaserte frem slike skjulte meninger (jf. Boye 1817, s. VII). Slik er forfatterskapets dynamikk mellom avsløring og tilsløring: Samtidig som han produserte tvetydigheter og halvskjulte provokasjoner, avviste Holberg fortolkningsforsøk.

Senere resepsjon viser ofte til Holbergs selvbedømmelser som autoritative utsagn om intensjonen bak tekstene. I enkelte sammenhenger kan det også være rimelig, men denne selvresepsjonen kan ikke generelt tas bokstavelig i en vurdering av forfatterskapet – i hvert fall ikke når det gjelder de tingene som bare kan uttrykkes litterært og gjennom ulike lag av kode og ironi. Holbergs selvfremstilling ligger i balansen mellom litterære overskridelser og kontrollerende kommentarer. Han kan være ganske ekstrem i begge retninger. For det er hevet over tvil at Holberg både hadde en rekke halvveis skjulte personangrep og at han brukte antydninger og grove tvetydigheter i sin humor. Han balanserer på kanten av det skandaløse – det gjelder både politiske, religiøse, personlige og sedelighetsnormer. Scheibes kommentar om at Holberg, til tross for egne forsikringer om det motsatte, ofte la personangrep inn i sine satirer, eksemplifiserer at selv venner av Holberg måtte innrømme hans strategiske tåkelegging og bortforklaringer (Scheibe 1764, s. 100, se kapittel 7). Også andre kommentatorer har tatt opp ulike personangrep i Holbergs satirer (jf. Boye 1832, s. VI). I tillegg kommer Holbergs åpenhjertige beklagelser over det snerpete kjøbenhavnske publikum, hans ulike hint om hvordan sensur påvirker skrivingen, og hans klare bevissthet om hvordan han må balansere sine formuleringer i forhold til publikum. Ett eksempel på dette er når han i den sene, selvbiografiske epistel 447 bemerker at hans komedier «hos nogle at blive mere og mere afsmagende», noe som fører til at «jeg sætter mine ord og skrifter mere på skruer end tilforn» (Holberg 1754 Bd. V, s. 17). Hva betyr dette – å sette sine ord på skruer? I *ODS* er det å «med forsæt tale tvetydigt», mens *Holbergordbog* gir en definisjon som går mer i retning av å passe på hva man sier, altså nærmest det motsatte, men også der er førstebetydningen «Å tale således at man skjuler sin egentlige mening». «*Enda* mere en tilforn» kunne man kanskje legge til, for Holbergs ord hadde alltid stått litt på skruer, om enn i tiltagende grad ettersom moralismen forsterket seg rundt ham. Holberg uttrykker mange steder skepsis til allegoriske skrivemåter og fortolkninger, men hans eget moraliserende prosjekt forutsetter at han beveger seg sokratisk rundt grøten, som han påpeker i *Tredje levnedsbrev*: «Ved hjælp af fiktioner,

fabler og allegorier vrister jeg sandheds erkendelse ud af folk». (Holberg 1743, s. 44) Holbergs tekster generelt må fortolkes; de er skrevet for kritisk fortolkning, og dette gjelder ikke minst hans kommentarer om egne skrifter.

Ved siden av Holbergs autoresepsjon får stykkene hans også en viss samtidig kritisk mottakelse, samt en ganske umiddelbar 1700-tallsresepsjon – ikke minst i Tyskland, der Holberg gjennom oversettelser raskt blir et vesentlig referansepunkt i den litterære debatten. Holberg ble ikke ansett som moralsk i forhold til 1700-tallets klassisistiske og moralistiske estetikk – tvert imot ble han et kroneksempel på grovhet. En gjennomgående tendens i resepsjonen fra 1700-tallet var at Holbergs innsats riktignok hadde vært betydelig, men ikke i tråd med de etter hvert dominerende moralnormene. Det sene 1700-tallet var ikke Holbergs beste periode, men med romantikken fikk han en viss renessanse. En ting var hans betydning som nasjonalt ikon, pioner i dansk-norsk språk- og kulturbygging,[198] men romantikerne bifalt også komedienes elementer av folkelighet, realisme og ikke minst ironi, som en motvekt til klassisismens moralisme. Et eksempel på dette er Holberg-beundreren Ludvig Tiecks kommentar fra 1817: «Det var allerede et dårlig tegn, at i årene rundt 1770 til 1780 ble tyskernes smak så forfinet at de ikke lenger tålte disse gamle danske bildene, og dikteren ble så beryktet, at Holberg og råhet gjaldt for ett

198 Et talende eksempel på 1800-tallets Holberg-resepsjon finnes i Ernst Sars' populære verk *Udsigt over den norske Historie* I-IV (1873–1891) i kapitlet «Gjennembruddet i den danske Literatur og det dansk-norske Aandsliv ved Holberg». Sars' generelle dom er at «Saameget staar dog ialfald fast, at sjelden nogen enkelt Mand i samme Grad som [Holberg] har omdannet og opdraget sit Folk, – at sjelden i noget Folks Aandsliv et saa afgjørende Skifte har staaet, som det der stod i det danske og norske Aandsliv ved Holbergs Forfattervirksomhed» (Sars 1891 IV, s. 123) I følge Sars bøyer Holberg folkeånden inn under sin vilje, og kommer dermed i et tvetydig forhold til det nasjonale: «Det var ikke saameget ham, der der modtog sit Præg af den danske Nationalitet, som det var den danske Nationalitet, der modtog sit Præg af ham» (s.130). I følge Sars er dette ikke bare positivt, ettersom Holberg så skandinavisk middelalder som en uinteressant «mødding». Dansk språk og kultur har dermed fått et abstrakt-kosmopolitisk anstrøk som man etter Sars mening kunne unngå i Norge. Sars kritiserer imidlertid den danske litteraturhistorikeren N.M. Petersen som beklaget at Holbergs opplysningsarbeid var for rasjonalistisk og effektivt, og at man derfor heller burde fulgt Holbergs samtidige, og mer danskorienterte satiriker Christian Falster. Sars bemerker med rette: «Vi behøver ikke at opholde os ved det urimelige i en Sammenstilling af Falster og Holberg, som om det var næsten jevnbyrdige Størrelser» (s. 126).

og det samme». (Tieck 1817, s. 98, også sitert i Molbech 1843 Bd. I, s. XLVI)[199] Under klassisismens og opplysningens glansperiode på 1770-tallet var ordet Holberg synonymt med «grovhet». Det er imidlertid ikke helt enkelt å sirkle inn hva denne utålelige grovheten konkret besto i, ikke minst fordi klassisismens smaksnormer forbyr disse kritikerne å artikulere det de fordømmer.

Peter Frederik Suhm (1728–1798)

En representant for de noe yngre smaksdommerne i Holbergs samtid var *Peter Frederik Suhm* (1728–1798). I likhet med den ovenfor nevnte Niels Krog Bredal (kapittel 1) var Suhm en teaterinteressert ung mann i generasjonen etter Holberg. Biografen og vennen Rasmus Nyerup beskriver hvordan Suhm som ung ble inspirert av Holbergs skrifter og popularitet, og ønsket å bli som ham. Suhm dyrket sine klassikere, han hadde oversatt Lukian, og han hadde gjort et forsøk på en oversettelse av Plautus' *Mostellaria* – et forsøk han la frem for sitt forbilde Holberg. Holberg hadde selv brukt Plautus' stykke som forelegg for *Huus-Spøgelse*, men frarådet Suhm å gå videre med prosjektet. Suhm hadde altså oppsøkt Holberg og blitt møtt med en delvis avvisning. Suhm var, som Holberg, filosofisk erklært eklektiker. I religiøse sammenhenger skriver han at «Tidlig Læsning af Holbergs Kirkehistorie havde giort mig til en svoren Fiende af al Overtro og al Tvang og Vold i Religionen» (Suhm etter Nyerup 1798, s. 10). Med tilhørighet i generasjonen etter Holberg, i den egentlige opplysningstiden, kunne Suhm tillate seg å være mer eksplisitt politisk og religiøst radikal enn Holberg, men det han strebet etter var «at skrive som Holberg, hvis Skrifter havde gjort Revolution i den danske intellectuelle Verden» (Nyerup, s. 15). Suhms forhold til Holberg har likevel preg av en viss, gjensidig ambivalens – kanskje så den gamle mester ham som en av de plagsomme, unge petimetre med deres forhastede smaksdommer.

Suhm passer inn som én av flere unge, teaterinteresserte menn rundt den aldrende Holberg. Som Bredal og Schwartz var Suhm del av en artistisk og lærd mannlig homososialitet rundt teateret i København. Suhm var moralistisk

199 «Es war schon ein schlimmes Zeichen, als in den Jahren 1770 bis 1780 ungefähr der Geschmack der Deutschen so verfeinert wurde, daß sie diese alten dänischen Gemählde nicht mehr ertragen mochten, und der Dichter so verrufen wurde, daß Holberg und Rohheit für eins und dasselbe galt»

innstilt til Holbergs grovheter, men ellers en karakter som i høy grad dyrket det forfinede mannlige vennskap. I biografien over Suhm gjør Nyerup[200] det påfallende tydelig at da Suhm giftet seg, var det utelukkende for å få midler og ro til å dyrke sin vitenskap. Suhm trengte økonomisk trygghet for å drive sitt skribentliv, og han fant seg derfor en kopparret, rik enearving i Trondheim, Karen Angel. Suhms egentlige hjertevenn, går det frem hos Nyerup, var historikeren Gerhard Schønning. Disse to lærde skjønnånder flyttet etter hverandre, først til Trondheim, siden til København, studerte engelsk og italiensk «indbyrdes», og de møttes daglig:

> Alt hvad Suhm og nogen Dødelig kunde ønske sig, fandt han – i Trondhjem. Her fik han en fortreffelig Kone, anseelige Midler, behagelig Omgang, et sundt Clima, Rolighed til at studere, og – en Ven. … Denne Ven var Gerhard Schøning. Han fulgtes med Suhm op til Trondhjem, hvor hans forrige Lærer Magister Dass havde afstaaet Rectoratet til ham. Han og Suhm knyttede i Trondhjem et Venskabs-baand, som intet uden Døden kunde opløse. De studerede sammen; lærte sig indbyrdes italiensk og engelsk, … Tvende gange ugentlig kom Schøning til Suhm, og var hvergang i det mindste i 4 Timer hos ham. Suhm ansporede ham til at Danmarks Historieskriver. Saaledes deelte de Rigerne imellem sig, havde hver sit Maal, og vandrede dog stadig jævnsides, og det i 14 samfulde Aar, da de saa igjen begge forlode Trondhjem 1756, og som uadskillelige Forenede droge herned til Danmark (Nyerup 1798, s. 25f)

Nyerups innforlivede skildring av dette uadskillelige vennskapet inneholder selvsagt ingen antydning om noe sodomittisk, men en sterkere og mer ekteskapsliknende skildring av et vennskap er vanskelig å forestille seg. I kontrast skildrer Nyerup Suhms faktiske ekteskap med en for ettertiden påfallende økonomisk kynisme: Det handlet om å sikre seg midler til et tilbaketrukket, men staselig forskerliv. Samtidig er ikke Suhm fremmed for spørsmål om

200 Biografien er anonym, men forfatternavnet R. Nyerup er skrevet inn med penn i eksemplaret på nb.no. Rasmus Nyerup (1759–1829) var litteraturhistoriker og bibliotekar. Opplysningsmannen Nyerup var Suhms elev, hjelper og venn, og han tok seg av Suhms etterlatte skrifter. Nyerup var også venn av, og medforfatter med, Knud Lyne Rahbek.

kjærlighet og seksualitet. Hans første arbeid var ikke politisk, men en «Samtale efter Lucians Maade og i en græsk Costume; og at den gik ud paa at vise, at kydsk Elskov og Philosophie ikke stred mod hinanden» (Nyerup s. 17). Også i en slik tematikk var Suhm i tradisjonen etter Holberg, med den sokratiske interessen for begjær og erkjennelse, om enn kanskje med et tydeligere kyskhetsfokus enn det Holberg hadde tillatt seg.

Nyerups biografi kan tolkes som at også Suhm og Schøning levde i en form for intens, men sannsynligvis platonsk, vennskapskultur som ble vanskeligere å opprettholde gjennom 1700-tallet, og som i økende grad ble utsatt for mistanker og bakvaskelser, slik Holberg tematiserte i *Metamorphosis.* Suhm var en del av en kultur der Holberg var en sentral figur, en intellektuell og litterær lærdomskultur som ser ut til å ha balansert på grensen mellom homososialitet og sensualitet. Selv om Suhm hadde en moralistisk innstilling, utviste han, som Holberg, en tydelig interesse for kroppslighet og seksualitet. En kommentar om Suhms forhold til den særegne «sensualitet» som noen mente å finne i høyere kretser rundt midten av 1700-tallet, finnes i Julius Clausens kritiske innledning til 1918-utgivelsen av Suhms inntil da upubliserte «Hemmelige Efterretninger om de danske Konger efter Souverainiteten»:

> Den, der riktig er klar over, hvilken alt dominerende Faktor sensualismen var i Aarene omkring 1740 til henimod Revolutionen, vil dog ikke tage forargelse heraf. Det var saaledes ved Ludvig XV's Hof, blev det snart ved Frederik den Stores; i England var Tonen under Georg II og Georg III mindst lige saa løssluppen … og ved Christian VII's og Gustaf III's Hof var man flink til at følge efter. For at sige det rent ud: Det var «Vellysten» i alle dens Afskygninger, lige ud i Perversiteten, som drog Størsteparten af Samfundets Højtstillede. Ingen Periode har frembragt saa gemene Bøger, ingen vist et saa stort Raffinement i at dække de groveste Lyster bag de eleganteste Former. «Vellysten» var bleven disse Menneskers Passion. Suhms Efterretninger fra Christian VII's Hof siger det grumme skarpt, samtidig med at de tegner Forf. som en Mand, der ogsaa havde sin Rem af Huden, og med sit sanselige Temprament nødig gik af Vejen for Beretninger om erotiske Forvildelser (Julius Clausen 1918, forord).

Suhm har altså nedtegnet og sirkulert «hemmelige» beskrivelser av den «sensualistiske», med Clausens ord «perverse», hoffkulturen på 1700-tallet. Suhm har selv en «Rem av huden», bemerker Clausen, men synes ellers å frita Suhm for ytterligere mistanke. De ganske utsvevende erotiske hoffintrigene Suhm skildrer med en viss vellyst, er for øvrig overveiende av heteroseksuell karakter – et unntak er den unge Christian VII: «Paa denne Tid 1767 og derefter hørte man onde Rygter om hans sodomittiske Forhold med Pagerne, helst den unge Tillisch, som han og nogle Gange drak fuld» (Suhm 1771–1773, s. 33). Kongens galskap og utskeielser fremstår som en integrert del av et dekadent hoffmiljø der kompetanse og dyd er sikker vei til undergang. Menn og kvinner er like vellystige i Suhms hoffskildringer, og her deler han Holbergs fryktsomme vemmelse over den kvinnelige seksualiteten. Kanskje mest sjokkert er Suhm over dronning Mathilde, som kledde seg i mannsklær på maskeradene og fra desember 1770 red overskrevs på sin hest offentlig i Københavns gater (s. 44f). Å sitte «skrævs over Hesten» «var Frøken Eybens Raad, for paa den Maade at fornøye sig, siden Kongen ei var Mand for Hende». Først og fremst gir teksten innblikk i Suhms sjokkerte og fascinerte blikk på den erotiske frivoliteten som preget hoffkulturen i København, og den gir innblikk i en kultur som er relevant bakgrunn for de «plumpe obskøniteter» man finner i Holbergs forfatterskap. Som i London fantes det i København en levende hoffkultur med andre normer for kjønn og erotikk, og teateret og maskeradene sto i kontakt med denne kulturen.

Hovedinntrykket er at selv om Suhm er fascinert av hoffets grove erotikk, ser man dels en sensasjonslysten ryktespredning, men også en radikal systemkritiker som sverter hoffet som amoralsk, advarer mot despoti og særlig kritiserer Struensee, som i Suhms øyne var det katastrofale resultatet av hoffkulturens forfall. Skriftet er skrevet i 1771–72 og inngår i maktkampen mot Struensee og den tyskspråklige makteliten. Den danskpatriotiske Suhm skal selv ha vært involvert i planene mot Struensee i 1772, men var også kritisk til eneveldet og ble ansett som mulig republikaner (s. 70). Etter Struensees fall kritiserte han reaksjonen: «Trykkefriheden er altsaa ophævet, og vi værre Slaver end forhen» (s. 82).

Suhm spredte altså erotiske rykter om kongene, men opplevde også selv ubehagelige bakvaskelser mens han levde. I motsetning til Holberg ble Suhm gift, og ekteskapet med Angel fungerte tilsynelatende, selv om Nyerup bemerker at de ofte viste seg adskilt fra hverandre. Etter tolv år fikk de en

sønn. Likevel ble Suhm og hans kone gjort arveløse av den religiøse, strenge onkel Angell. Hvorfor? På grunn av bakvaskelser: «Farbroderen støder sig over Suhms Adfærd, laaner sit Øre til nedrige Menneskers Klaffer og Bagvaskelse … og giver ved Testament alle sine Midler … til saakaldt gudeligt Brug» (Nyerup 1798, s. 43). Hva disse bakvaskelsene nærmere skulle bestå i, nevner biografen Nyerup ikke. Det kan ha vært Suhms relative radikalitet i religionsspørsmål, men han var ingen ren deist. Den alminnelige teori i Suhm-resepsjonen er at skandalen besto i at den sanselige Suhm interesserte seg for en tjenestepike. Det er kanskje ikke helt overbevisende at en slik – tross alt ikke uvanlig – affære skulle være så skandaløs at han måtte bli arveløs og rømme byen? Var trønderne så pass pertentlige? Hva med forholdet til Schønning? Kan det ha vært den typen mistanker Holberg hadde skildret i *Metamorphosis* som var den egentlige, unevnelige skandalen? Ingen biografer antyder det ut over Nyerups skildring av det ekstraordinære vennskapet mellom disse to. Uansett forlot ekteparet Suhm Trondheim. De var faktisk tre som flyttet tilbake til Danmark i 1765 – også vennen Schønning flyttet samtidig, så da kunne Suhm fremdeles vandre side om side med ham, om enn ikke lenger på daglig basis, går det frem hos Nyerup.

Den unge Suhm delte altså Holbergs interesse for «kydsk Elskov», men han fokuserte ikke, slik Holberg stadig gjorde, på at fornuften ikke kan makte å styre følelser og begjær. Tvert imot synes Suhm å ha større tro på fornuftens makt. Sammenlignet med Suhm er Holberg en notorisk erotiker. Suhm fremstår som langt mer kontrollert, og blant de mange han i sine skrifter gir et forståelsesfullt bilde av, finner man den moralistiske teaterkvinnen Dorothea Biehl – hun som «kastrerte» Holberg. Av de unge mennene rundt Biehl og Holberg i Cornelius Hoyers karikatur «Schriftstellerin Charlotte Biehl kastriert Holberg» fra 1775 (se kapittel 9), er det en figur som kan minne om portretter av Suhm. Det er han som holder en pung opp over den kastrerte Holbergs hode. Det kan passe. Suhm beundret Holberg, men ikke ukritisk. Han markerte avstand til sitt forbilde. I en tekst fra 1771, der det riktignok oppgis at forfatteren er en engelskmann som skriver på fransk – skriftet inneholder nemlig radikal politisk kritikk – gir Suhm følgende betingede dom over Holberg: «Paa dansk haves ingen originale Stykker uden Holbergs; de ere temmelig muntre og morsomme, men lidt vel plumpe, Intriguerne ere slet anlagte, og Vittighederne stundom ilde anbragte» (Suhm 1771, s. 103). Suhm fremholder Holberg som et språklig forbilde både når det gjelder en fortellende, flytende

stil og en levende, munter og heftig stil, som i *Moralske Tanker*, men puristen Suhm er flere steder misfornøyd med hvordan Holberg benyttet fremmedord; Holberg var ikke et forbilde med hensyn til «Sprogrigtighed og Purhed» (Suhm [1762] «Fornødent Bibliothek» i SS VII, s. 63).

Suhm er en av de svært få i Holberg-resepsjonen som trekker frem *Metamorphosis* blant Holbergs beste verker: «Hans beste Skrifter, ja Mesterstykker, ere efter mine Tanker: Metamorphosis, Klim og Kirkehistorien. Jeg vilde ønske, at han ei havde skrevet nogle af sine sidste Værker, helst Fablerne.» (Suhm 1762, s. 49). *Niels Klim* og *Kirkehistorien* elsker han ikke minst for den radikale kirkekritikken han finner der. I *Metamorphosis* er det lett å tenke seg at han har kunnet leve seg inn i det tragiske bakvaskelsesmotivet, særlig etter sin tid i Trondheim. *Epistler* gir Suhm en ganske forbeholden omtale av, slik han også lar seg støte av *Peder Paars*:

> Ved dette Værk [*Peder Paars*] satte baron Holberg sig først i Anseelse. Det er en Imitation af Boileaus Lutrin. Her ere mange lystige og vittige Indfald, men undertiden falde de noget i det grove, og Versificationen er alt for efterladen. De uanstændige Spotte-Ord over Homerus og Virgilius er jeg og vis paa, at denne store Mand ei havde ladet falde i sin Alderdom (Suhm 1761, s. 260).

Også overfor komediene har Suhm klare forbehold. Han setter Holberg klart bak Terents og Molière, mener at Holberg har skrevet altfor raskt (25 komedier på tre år ifølge Suhm, som mener ett i året er maksimalt av hva man bør klare), og misliker at «Holberg haver i sine Comoedier alene forestillet Almuen, og ei givet os een eneste fiin Character» (s. 266). Han aksepterer altså Holberg som realistisk skildrer av folkeliv, men etterlyser moralske idealer. Suhm hevder også at en rekke av Holbergs komedier er «tagne af andre». I det hele tatt har den beleste Suhm et ganske våkent blikk for Holbergs mange lån. Høyest blant komediene setter Suhm *Den Stundesløse* og *Barselstuen*. Suhm kan altså stå for en ganske nøktern og slett ikke ukritisk resepsjon i Holbergs samtid og umiddelbare ettertid. Suhm ser kvaliteter, men synes Holberg er for grov og rotete. Hans stadige bukk til Holbergs storhet etterfølges alltid av et «men». Suhm, som nok langt på vei kan ha identifisert seg med Holbergs kroppslighet og seksualitet, tar moralsk avstand fra de nedslag han ser av dette i forfatterskapet, allerede Suhm lever i en mer moralistiske tidsalder.

Jens Baggesen (1764–1826) og Knud Lyne Rahbek (1760–1830)

I generasjonen etter Suhm finner vi forfatteren og kritikeren Jens Baggesen, som blant annet oversatte *Niels Klim*. Baggesen var på mange måter en beundrer av Holberg, men han hadde også sine motforestillinger. Disse kommer tydelig til uttrykk i essayet fra 1814 om *Barselstuen*, en komedie Baggesen, i likhet med Suhm, i utgangspunktet setter svært høyt som skildring av køvenhavnsk borgerskapskultur. Ovenfor (jf. kapittel 3) har vi diskutert hvordan Baggesen kritiserer tradisjonen med mannlige skuespillere i kvinneroller hos Holberg. Baggesen mener også at Holberg er et offer for en estetisk tilbakestående periode, og han kritiserer både Holbergs grovheter, hans tvetydigheter og hans upolerte språk. Baggesens konklusjon er at Holberg absolutt bør kanoniseres, men i en tilpasset form, uten det Baggesen oppfatter som unødvendige «plumpe Tvetydigheder og vittige Plumpheder» (Baggesen 1814, s. 340), som Holberg for øvrig – etter Baggesens mening – deler med Shakespeare. Baggesen konkluderer: «Holbergs Comedier maa altsaa ikke saa meget omarbejdes, som omskrives, og – egentlig reenskrives» (s. 341).

Holbergs lavkomiske stil ble et økende problem, også for de største Holberg-beundrerne. På samme linje som Baggesen stod hans samtidige Knud Lyne Rahbek (1760–1830). Rahbek elsket Holberg og la ned et betydelig arbeid for å videreføre forfatterskapet i en tid da det kunne synes å være fare for at det gikk i glemmeboken. Samtidig ønsket han å tilpasse Holberg til tidens smak og moral. I dedikasjonen til første bind av sitt verk om Holberg som lystspilldikter erklærer han at kongen har ønsket at Rahbek skal «sysselsætte mig med en bedre og sømmeligere Udgave af den danske Scenes ypperste Hæder» («Til Kongen!» i Rahbek 1815–17). Det skulle altså være en mer sømmelig utgave. Dette er en oppgave som passer Rahbeks gemytt; han er selv klar over at han er moralist, noe han forsvarer gjentatte ganger i sin innledning til forelesningene om dansk drama:

> Vel er det mig ingenlunde uventet, at der vil smiles, drages på Skuldrene, vel og spottes over den Alvorlighed og Høitidelighed, hvormed Ting, som det er Døgnets Tone at tage paa en langt letsindigere Fod, omhandles her (Rahbek 1809, s. VIII).

Teateret skal være moralsk oppbyggelig, det er dets bestemmelse, ifølge Rahbek. Her møter han tydeligvis en viss motstand, noe han vender tilbake til:

> Selv min – jeg veed det saare vel – ved saamangen Leilighed beleete, spottede, med Haan forkastede moralske Rigorismus staaer hermed i nøyeste Forbindelse; thi … før skal en Cameel gaae igienem et Naaleøye, før det umoralske, ryggesløse, af Sæder og Hierte fordærvede Menneske bliver Skuespiller, Skuespiller i Ordets sande og ædle Bemærkelse (s. 3)

Med all sin spottede moralske rigorisme var det Rahbek som ikke desto mindre la grunnlaget for moderne Holberg-forståelse. Kyskhetskravene gikk også ut over det rent sceniske: Skuespilleren må være hevet høyt over enhver moralsk mistanke. De må leve i absolutt renhet; bare slik kan de opptre på scenen uten å vekke mistanke. Om skuespilleren sier Rahbek: «… at han med grundet Stolthed tør række Moral- og Religions-Læreren Broderhaand» (s. 6). Ett av Rahbeks gjennomgangstemaer er at skuespilleren må være anstendig både i livsførsel og på scenen og en av de formuleringene han stadig gjentar, er: «I Alt stedse at søge det Anstændige!» (s. 339).

Når det gjelder Holbergs stykker, kan Rahbeks moralistiske renvasking fortone seg som et umulig oppdrag, men resepsjonen har vist at denne programmatiske renvaskingen av Holberg i stor grad har latt seg gjennomføre som et gigantisk tre hundre år langt kulturprosjekt. I hvert fall innenfor den akademiske Holberg-resepsjonen, om enn i mindre grad i teateret. Dog med den omkostning at Holberg fremstår som intellektuelt og kulturelt uinteressant, ettersom en slik regel ødelegger et vesentlig og grunnleggende element i hans kunstneriske prosjekt: å utfordre den offentlige spissmoralen. I siste forelesning oppstår det en del refleksjon rundt de mulige uanstendighetene hos Holberg. Rahbeks anliggende er at disse skal nedtones, ja, kanskje de ikke en gang var intendert hos dikteren:

> Kun disse to Ting, ville vi ufravigeligen fastsætte: at det er den foragteligste Gøglers sande Særkiende, hvad mere end eengang desværre i Holberg er seet og hørt, saavel at skabe Tvetydigheder, hvor aldrig er tænkt paa nogen, som at forvandle det, der hos Digteren var en blot – maaske endog uvitterlig – Tvetydighed til en virkelig Plumphed, for ikke at sige Liderlighed. … Det første vi altsaa omhyggeligen vilde holde ude herfra, er det Ækle (Rahbek 1815–17, s. 336).

Rahbek går inn for en systematisk utryddelse av tvetydighetene hos Holberg, særlig de lidderlige, kåtskapen. Han utstår ikke «disse hørlige Kys, og bachantiske Favntag, og alt det øvrige fauniske Uvæsen, der giver Tilskuerpøbelen saa megen Fornøielse» (s.338) En samtidig tilhenger av denne linjen, er Peder Rosenstand-Goiske, som egentlig er motstander av å endre på klassiskere, men det finnes unntak:

> Et eneste Tifælde er der, hvor Kienderen kan give en Skuespiller Tilladelse til, for ikke at sige Forladelse for denne Frihed; [å endre grunnteksten] dette er nemlig, naar Forfatterens Dialog er ganske upassende paa de Tider, i hvilke et Stykke opføres, f. Ex … Holbergs 'Jean de France', hvor der tales om Petit-maitres Klædedragt m.m.; (Rosenstand-Goiske 1778–80 i Molbech 1839, s. 93f)

Vi har i kapittel 2 diskutert hva det var som kunne være så støtende med petimeteren og Jean de Frances klær. Oppsetninger av Holberg demonstrerer kravet om å ufarliggjøre, kastrere, Holbergs tekster neppe helt har slått gjennom i teaterkretser; som det fremgår, hadde Rahbek sittet i teateret i 1780-årene og sett skuespillerne fremføre Holbergs lidderligheter til publikums forlystelse og hans egen irritasjon, og fremdeles har moderne Holberg-oppsetninger ofte et frivolt preg. Men i akademisk sammenheng har Rahbeks metode – den moralske renselsen av Holberg – nærmest dannet skole helt frem til vår egen tid, det egentlige oppgjøret kom først med Thomsen (2024).

Rahbeks siste forelesning om Holbergs lystspill handler om å rense grovheter og tvetydigheter ut av disse. Samtidig understreker Rahbek kvalitetene i Holbergs stykker. Han er kanskje den første til å bemerke at Holbergs komiske karakterer nettopp er «komiske karakterer», og ikke flate karikaturer. De er latterlige, men vekker også sympati; de gir den gode skuespiller mulighet til å fylle dem med karakter. Rahbek ser også det nyskapende i at Holberg gir et realistisk bilde av den borgerlige københavnerkulturen på tidlig 1700-tall. Dette synet på Holbergs komedier som realistiske skildringer av borgerskapet finnes også hos hans samtidige, Jens Baggesen. Etter Rahbek vil dette perspektivet på «realisten Holberg» føres videre av blant andre den ihuga holbergianeren Paul Botten-Hansen, leder for «Hollender-kretsen». Botten-Hansen hadde som kjent dyp påvirkning på den unge Henrik Ibsen, som gikk under navnet «Gert Westphaler» i Hollenderkretsen. Også Ibsen var Holbergianer. Holbergs komedier utgjør

i denne resepsjonslinjen det overraskende grunnlaget for Ibsens senere moralske behandling av borgerskapet i en ramme som grenser mot komedien. Ibsens samtidsdramaer står slik i tradisjonen etter Holberg slik han ble oppfattet på begynnelsen av 1800-tallet, ikke minst er denne påvirkningen tydelig i den felles interessen for «Kvindekjønnets borgerlige Stilling» (Botten-Hansen 1854, s. 14).

Rahbek er på linje med den europeiske Holberg-kritikken, som også er kritisk til grovhetene hos Holberg. Rahbek siterer en omtale av Langviell de la Beaumelle fra 1751:

> Mellem hans [Holbergs] Landsmænd bebrejde de kræsne og lækkere ham alt for lavt Sprog, og Ødsling af det grove Salt, som ikke pirrer udenØbelens Gane; de sige, at Herr Holberg ikke har det gode Selskabs Tone, at han ikke vælger uden det lave og Gemene i Sæderne» (Beaumelle etter Rahbek 1815, s. 92).

Beaumelle, som Rahbek, vil imøtegå denne kritikken, ikke ved å forsvare det lave, men ved å minimalisere dets betydning i Holbergs forfatterskap. Også tyske kritikere tettere opp mot Rahbeks samtid, som A. W. Schlegel og Schelling, bemerket denne holbergske lavstil. Rahbeks apologi handler hele tiden mest om å minimere betydningen av det grove elementet hos Holberg, delvis også å skylde på publikums gemene smak. Men mens Rahbek ledes ut i lange diskusjoner om klasse, gemenhet,[201] plumphet og øbelaktighet, kommer han aldri eksplisitt inn på flytende kjønnskategorier eller elementer av homoerotikk. Ingen antydning, ikke noe hint om det vi tar opp i denne studien, finnes i Rahbeks vurderinger, slik sett er hans kritikk en demonstrasjon av hvor unevnelige dette tabuet var. Vage antydninger om noe overskridende er alt man har å forholde seg til:

> At Holberg ikke altid paa denne Maade kan forsvares, og at han, og det maaske især i sine senere Stykker, snart griber til det ækle, og snart til det uærbare, for at opvække Latter, er ikke at nægte, skjøndt jeg derfor ikke kand give Schiller Ret i at udraabe: i hvilket Dynd neddrager Holberg os ikke? (s. 104).

201 Rahbek noterer at «gemeen» i Holbergs tid ble brukt i betydningen «vanlig», uten den nedsettende valøren det hadde for Rahbek, som det har for oss.

I denne sammenhengen med plumpe ekkelheter nevner Rahbek særlig Holbergs alderdomsstykker, og eksplisitt «hans Alderdoms sidste Skrabekager», nemlig *Den forvandlede Brudgom* (jf. kapittel 3)og *Republiken*.

Var seksualitet mellom menn og flytende kjønn utenfor Rahbeks forestillingsverden? Neppe. Man må anta at han kjente til skandalen ved Københavns teater der skuespilleren Schwartz og direktør Warnstedt ble hengt ut av Dorothea Biehl for sodomi. Som nærleser av Holbergs stykker kan disse motivene neppe ha unngått ham. Han var dessuten selvsagt en kjenner av antikkens kultur. Han har visst om både Ovid, Petronius og Sokrates – og at Holberg stadig henviser til disse. Men man kan trygt gå ut fra at Rahbek ville ha brukt alle midler for å fornekte eller – om mulig – viske ut ethvert spor av denne type lidderlighet eller kåtskap hos Holberg. Hans resepsjon er et eksempel på den fortielse som synes å ha vært så godt som fullstendig i dansk-norsk sammenheng, og som har preget Holberg-resepsjonen nesten frem til denne dag.

Adolph Engelbert Boye (1784–1851)

Det er riktig nok enkelte unntak fra Holberg-resepsjonens moralistiske renselsesprosjekt. Adolph Engelbert Boye (1784–1851) tok et oppgjør med Baggesens og Rahbeks moraliserende kritikk av Holberg. Boye var en Holberg-beundrer som publiserte ulike prøver på Holbergs sakprosa i en rekke utgivelser, flere med betydelig filologisk grunnarbeid. I sitt trebindsverk *Holbergiana* har Boye også et egenhendig essay, «Om Holbergs Smag og Kritik» (tidfestet 1817), hvor han går i rette med den klassisistisk-moralistiske tradisjonen etter Suhm, Baggesen og Rahbek. Boye påpeker at Holberg neglisjeres av det offentlige teater, men at han likevel «Over eet Aarhundrede har … været to Rigers Yndlings-Forfatter, uagtet Alt, hvad fordærvet Smag og latterlig Pænhed har havt og har at indvend mod ham» (Boye 1832[1817], s. 499). Boyes kritikk av den klassisistiske skole er prinsipiell og tar utgangspunkt i begrepet «smag», som han definerer videre enn klassisismens regelbaserte forståelse, som for Boye er «udvortes Politur». Boye anfører at Holberg var gjennomkultivert, både i det antikke og i samtidens europeiske kulturspråk, og tillegger utenlandsreisene en avgjørende betydning for Holbergs moralske vidsyn: «Upaatvivlelig have disse Reiser en betydelig Deel i den friere Smag og de mindre indskrænkede Domme, der findes i Holbergs Skrivter, fremfor i andre hans Samtidiges» (Boye 1832[1817], s. 46).

Forsvaret for Holberg bygger på Boyes dypere forståelse av det komiske. For Boye er «det egentlig Comiske» noe som ikke kan forenes med klassisismens strenge smakskriterier. Klassisismen åpner bare for «det svakere Comiske», det som ikke kan omhandle annet «end hvad man i en stiv og fornem Conversation turde komme frem med» (s. 50), og som sådan er «betydningsløs Tidsfordriv». Den sterke komikk fordrer, ifølge Boye, vittighet, karaktertegning, riktighet og ikke minst en gjennomgående ironi. Grovheter er akseptable, mener Boye, når de betegner karakterens smak, altså legges i munnen til den rette person, i det rette øyeblikk. Boye ser altså fremdeles Holberg som en moralsk forfatter, som legger «grove Vittigheder og vittige Tvetydigheder» i munnen på grove personer, og dermed stiller «vellystige Begierligheter og utugtig Handel» i et latterlig lys. Boye er kritisk til den moralistiske utviklingen som fant sted på 1700-tallet, og som Holberg selv viste til da han ved gjenåpning av teateret påpekte at han hadde gått gjennom sine skuespill for å fjerne «frie Expressioner» som «delicate Folk have taget Anledning til at sverte». Boye siterer Holbergs sure bemerkning fra 1748 i epistel 249 om at «De selvsamme Skuespil, som for tyve Aar siden uden nogens Forargelse ere blevne forestillede, saavel til Hove, som udi Staden, kan visse Folk nu ikke taale at høre» (Boye etter Holberg). I denne epistelen klaget Holberg over den moralistiske tilstrammingen som hadde funnet sted siden begynnelsen av 1720-tallet, og at samtiden, slutten av 1740-årene, var preget av en påtatt penhet som overhodet ikke innebar noen egentlig moral:

> Thi den affecterede Peenhed gaaer nu saa vidt, at man intet tør nævne meer med rette Navn. En saadan Affectation er lige saa lidet Beviis paa Kydskhed, som sammenfoldede Hænder og nedslaget Hoved paa Gudsfrygt. (Epistler III, s. 297)

Boye viderefører altså Holbergs kritikk av en stadig sterkere moralisme, og slår fast at denne, mot Holbergs forhåpninger, bare har vokst og blitt enda sterkere etter hans død og ut på 1800-tallet. Holberg hadde i svært tydelige ordelag foregrepet og beklaget den form for renskriving av hans stykker som Baggesen og Rahbek tok til orde for, og som Boye kritiserer. Boye mener tvert imot at alt skal beholdes, og at komediens uanstendigheter føres gjennom sanseligheten uten å utarte til vellyst, slik et lyn, i følge Boye – kan føres gjennom krutt av en lynavleder. Denne metaforen beskriver nettopp kjernen i Boyes oppfattelse

av det egentlig komiske. Denne evnen til å behandle det som ellers ikke kan formuleres, er den sterke komikkens adelstegn:

> … denne finhed i Udtryk og Allusioner, denne Tilladelse til at benytte sig af det Latterlige i alle Livets Forhold uden Undtagelse, har det egentlige, det stærke og omfattende Comiske aldrig villet give ganske Slip paa.» (Boye 1832[1817], s. 58).

Alle livets forhold – uten unntakelse, understreker Boye, og man synes å merke at han har sett ganske dypt inn i livets forhold slik de tematiseres hos Holberg.

Riktig nok kan ikke Boye utdype det kulturelt overskridende rommet som ligger under Holbergs komedier. Her handler det ikke bare om den moralske endringen mellom 1720- og 1740-tallet, men om forholdet mellom antikkens Hellas og det moderne Europa, mellom det samtidige Roma, Amsterdam og London, som Holberg kjente fra sine reiser, og hans hjemlige København. Det er nettopp disse kulturelle spenningsfeltene som skaper en nødvendig klangbunn for humoren, for det komiske, i Holbergs usømmeligheter og «plumpe tvetydigheter». Boye går ikke i den moralrelative retningen som var innbakt i Holbergs naturrettslige tenkning og eksistensielle, nonkonforme verdensanskuelse. Kanskje aner Boye Holbergs radikalitet, men han beveger seg likevel i moralismens retning i sitt essay; han blir selv moralist overfor moralistene: De som tar anstøt av Holbergs uanstendigheter, er ifølge Boye sannsynligvis de som nærer en slik uanstendighet i seg selv:

> Ofte høres sikkert disse pæne Critiker af saadanne, der maaskee velbehageligen glæde sig ved Skrivters Læsning, i hvilke det Usædelige, og utugtige Tankers Vækkelse og Næring, netop ere Hovedøiemedet, og hvor den fine Vittighed er en saa meget desfarligere Gift, jo finere den er (s. 59)

Dette argumentet henter Boye fra Lessing, noe som kommer frem i fotnoten, der han siterer Lessing på at «Meget ofte findes den blufærdige Opførsel og de utugtige Tanker i een Person» (s. 64), et argument Lessing hadde fremført til forsvar for de «slibrige steder hos Plautus». Argumentet, som nok er mer polemisk potent enn egentlig saklig tungtveiende, gjentar Holbergs egen

observasjon om 1740-tallets moralister og deres skjulte, velbehagelige glede ved det utuktige. Boye står imidlertid selv innenfor en tradisjon som må være påpasselig med å understreke at han ikke forsvarer pøbelens smak eller det amoralske; hans argument bunner i Holbergs geni: «i den store Comikers geniale Compositioner taber det Uanstendige enhver anden Betydning end den comiske» (s. 60). Det ender altså i en form for totalironisk estetikk der ingen utsagn handler om virkeligheten, om livet utenfor teksten. Slik sett ligger det en ufarliggjøring, en kastrasjon, også i Boyes Holberg-lesning.

Rahbek hadde ikke mye av romantikkens ånd i seg, men i Boyes tekst kan man i hvert fall ane en sans for gjennomgripende ironi og det ustyrlige diktergeni som strekker seg utenfor regler og normer – en henvisning til tidløsheten bak de dagsaktuelle normene. Når man kommer til Rahbeks venn Christian Molbech (1783–1857), blir det tydelig hvordan Holberg leses inn i en romantisk estetikk der folkelighet og ironi er grunnleggende og positive trekk. Nå, fra 1830, er Holbergs popularitet ifølge Molbech endelig igjen stigende (Molbech 1843, s. XXIV). Molbechs vurdering er at Holbergs komedier beholder sin sceniske ungdom takket være «sin naive Naturlighed, sin dybe Nationalitet, i Forening med det rigt sprudlende Væld af vittig Ironie og comisk Kraft» (Molbech 1843, s. III). Dette var Holbergs «aandige Væsen», og det er det man finner igjen i komediene, mener Molbech, som dermed også peker i retning av det personlige, av Holbergs levde, tids- og kulturbundne erfaring i stykkene. Holberg, sier han, beskuer også seg selv i komediene. Holberg har sine forbilder, naturligvis, men er en original og skapende dikter, og han er «absolut Comiker». Alt Holberg skriver, har ifølge Molbech et anstrøk av komikk; fornuften og forstanden er alltid blandet med en «lunefuld Ironie og saakaldet tør Vittighed» (VII). Alvoret hos Holberg er alltid vent til refleksjonens og begrepenes verden, aldri til den ideale sfære, ifølge Molbechs treffende kommentar. Molbech tar også på en tydelig måte opp spørsmålet om Holbergs moralisering, særlig i de avsluttende moralske epilogene, der han påpeker at «den satiriske Skalk ogsaa her stikker frem» (s. VII). Den moraliserende tendensen er det største problemet for Molbech, men han unnskylder mesteren med at selv de mest moraliserende stedene ofte reddes av «den heldige og vittige Ironie, hvormed Digteren undertiden selv gjør sig lystig over sine egne moraliserende Personer» (IX). Også som satiriker er Holberg først og fremst komisk, ikke dogmatisk, påpeker Molbech, som ikke bekymrer seg mye for

plumphet og usedelighet – galskap er en nødvendig del av den holbergske komedien og det Molbech kaller «Ironiens lykkelige Selvforglemmelse». Riktig nok innrømmer han en viss «Raahed» hos Holberg, men dveler ikke ved dette.

Molbech er en sann romantiker og Holbergianer; han heier alltid på komediens seier over moraliseringen, og ser Holberg som en delvis ubevisst komiker som ikke helt forstår sine egne diktninger. Molbech hevder riktignok at det engelske drama aldri har hatt «mindste kiendelige Indflydelse paa Holberg» (s. XV), noe som ikke er i tråd med denne avhandlingens analyse, men påvirkninger er ikke vesentlige i dette portrettet av et originalt romantisk geni. Molbech viser ellers en langt mer innlevd og moderne forståelse av Holbergs komedier enn for eksempel hans samtidige, teoretikeren og vaudevilledikteren J.L. Heiberg, som Molbech viser til, men som i en pussig form for selvbevisst arroganse nærmest avfeier Holbergs stykker som lavere kulturprodukter innenfor sitt eget kvasihegelianske sjangersystem. På ett punkt er de imidlertid enige: Holberg dikter om borgerskapet, og hans litterære virksomhet er et resultat av «Borgerskapets Emancipation» gjennom eneveldet (s. XIX). Denne sterke tradisjonen fra tidlig 1800-tall for å lese Holberg som realistisk skildrer av borgerskapets moralske konflikter, gir Holberg en litteraturhistorisk viktig posisjon som en som foregriper det realistiske titteskapsdramaet.

Slik har diskusjonen om Holbergs komedier, deres særpreg, komikk, grovheter og uanstendigheter utspilt seg i Holberg-resepsjonen helt fra Holbergs egen, nokså tvetydige omtale av det overskridende, usømmelige eller tvetydige innholdet i sine egne skifter. Ingen snakker eksplisitt om seksualitet eller kjønnsidentitet – bortsett fra diskusjonen om menn i kvinneroller (jf. kapittel 3). Moralistiske klassisister har stått mot mer svermeriske romantikere, og det er gjort mye arbeid med tolkning av enkeltstykker, strukturanalyse og klassifisering, og ikke minst når det gjelder oppsporing av mulige kilde. Men når det gjelder det eksistensielle alvoret og selvfremstillingen i Holbergs verk, er det etter mitt syn lagt frem lite av grunnleggende og prinsipiell interesse innenfor den akademiske resepsjonen før Jens Kruuse introduserte sin eksistensielle, modernistiske lesemåte (jf. kapittel 2) i 1964.

Sejersted, J. M. (2025). *Nonkonformisten: Ludvig Holbergs skeive selvfremstilling*.
Fagbokforlaget. DOI: https://doi.org/10.55669/oa6308

9

Holbergikonografien

Hvordan Holberg ble avbildet – og hva betyr det?

Det finnes en rekke ulike portretter av Holberg, og diskusjonen om disse avbildningene strekker seg tilbake til Holbergs samtid. Men vet vi hvordan Holberg så ut? Diskusjonen om avbildningene handler ikke bare om hvordan Holberg faktisk så ut, men også om hvordan han fremstilles – hvilke kulturelle koder som ligger i avbildningene. I nyere tid var det særlig Th. A. Müller som i 1918 åpnet en diskusjon om forhistorien og portrettlikheten til de mange ulike avbildningene av Holberg fra 1700-tallet. Müllers gjennomgang er tilsynelatende grundig, men han begår noen feil som ble påpekt av Victor Hermansen (1961). Vi skal vende tilbake til denne diskusjonen etter en presentasjon av de tidligste kobberstikkene.

De fleste portrettene finnes i forskjellige bokutgaver i form av trykk basert på kobberstikk, som igjen kan ha vært basert på tegninger og skisser med – eller uten – levende modell. Det er ofte uvisst hvor vidt kunstnerne hadde sett Holberg personlig, eller om de baserte seg på tilsendte tegninger eller andre, eksisterende trykk. Man kjenner kun til ett sikkert originalmaleri, et portrett malt av svensken Roselius på 1740-tallet. Dette hang i Sorø akademi, men gikk

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

tapt i en brann i 1813. Før brannen ble det imidlertid laget flere kobberstikk basert på dette nå tapte portrettet.

I 1700-tallets ikonografi finnes det en rekke symbolske markører; noen er opplagte, andre kan være mer skjulte. Ulike gjenstander, bekledning, parykkens form og dandering, ansiktstrekk, gester – alt bærer potensielt mening. Marcia Pointon (1993, 2013) har studert herreklærs betydning på 1700-tallet, særlig i portretter, ut fra premisset om at «The connections between the wearing of clothes and the image of the individual as depicted in portraiture was never a matter of mimesis» (1993, s. 160); det handler ikke om å avbilde hva modellen faktisk hadde på seg, men om kulturell koding. Holberg-portrettenes variasjoner eksemplifiserer Pointons poeng om de kulturelle kodene knyttet til klær, og, kan man legge til, også fysiognomi. Resepsjonen av Holberg-portrettene synliggjør disse kulturelle betydningene. Selv om portrettene er fulle av kulturell symbolikk, bør man likevel ikke lytte til dem som antyder at portrettlikhet er uvesentlig for 1700-tallets portretter. Tre sentrale vurderinger av ulike Holberg-portretter som ble trykket på 1700-tallet (jf. nedenfor om Detharding, Benjamin Dass og anonym i *Kritiske Tilskuer*) legger alle vekt på spørsmålet om portrettlikhet.

Man kan skille mellom de avbildningene som viser den relativt unge Holberg, og de som stammer fra tiden etter det sene 1740-tallet. I 1732–35-utgaven av *Dannemarks Riges Historie* finner man et portrett av Holberg da han ble professor i historie i 1730 (46 år). Det er et kobberstikk signert Fritzsch i Hamburg («1731 Chr Fritzsch sculps Hamb»). Holberg hadde besøkt Hamburg i 1725, men det er ikke sikkert at Fritzsch selv noen gang så Holberg, verken i Hamburg eller København. Müller åpner for at Fritzsch kan ha vært i København og sett Holberg, men konkluderer med at «Rimeligst er det dog, at Billedet er udført i Hamburg efter et tilsendt Forlæg» (Müller 1918, s. 58). Jansen (1984, s. 8) hevder uten kildehenvisning at det er stukket «antagelig efter et nu tabt maleri, som forestillede Holberg i hans 34. år, dvs. i 1719». Et slikt maleri er ikke kjent ellers i tradisjonen. I en 1700-talls omtale av annen utgave av *Dannemarks Riges Historie*, som var utstyrt med et nytt portrett, sies det at portrettet i førsteutgaven «ey var vel gelinget» (Müller 1918, s. 61; Hermansen 1961, s. 16).



Holberg etter Christian Fritzsch fra 1731 i 1732–35-utgaven av Dannemarks Riges Historie.

Selv om det altså ikke var særlig vellykket, er Fritzschs versjon ofte benyttet som Holbergbilde i dag, særlig som utgangspunkt for den relativt unge Holberg, eller i forbindelse med Holberg som historiker. Dette bildet har også vært forelegg for en rekke senere stikk av Holberg på 1700-tallet. Elementer som går igjen i variert form i senere avbildninger, er den lange parykken med midtskill, professorkappen som henger løst og åpent over jakken, det åpne jakkeslaget og halskluten. Et tegn på at kunstneren har etterstrebet realistisk portrettlikhet, er furen til venstre i pannen, som ser ut til å ha vært et karakteristisk trekk ved Holbergs utseende. Denne furen, som Brix omtaler i sammenheng med karakteren Terentia i *Den forvandlede Brudgom*, er relativt tydelig på bildet (jf. diskusjon om *Den forvandlede Brudgom* i kapittel 3). Müller kaller det «en dyb lidenskabelig Længdefure» (Müller 1918, 63), og mener for øvrig at portrettet antyder «en kraftigt bygget mand», selv om Holberg som kjent var «en lille, spinkel Mand» (s. 63). Disse karakteristikkene henger sammen med at Müller, på en måte som var karakteristisk for litteraturhistorier fra tiden rundt århundreskiftet og senere, ikke bare vil skildre maleriene, men også knytte fysiognomien til Holbergs personlighet.

Maleriet viser Holberg med allongeparykk (lang parykk) og elegante klær, som både han selv og samtidige kilder sier han hadde en viss sans for – en klesbevisst, litt jålete professor. Jakken har brodert kant, og kanskje er også den bugnende halskluten brodert eller utsmykket. Ansiktet kan ikke sies å ha særlig bløte eller feminine trekk. Igjen kan vi gi Müller ordet: «Ansigtet danner en lang, regelmæssig og køn Oval; Næsen er lang, buet og kraftig; Munden, især Underlæben, er noget fremstaaende; Øjenbrynene er smukt og skarpt tegnede; Hagen regelmæssig og smuk» (s. 61). Müller viser altså også til en uttalelse i samtiden om at det «var ikke vel gelinget», altså ikke vellykket. Til andreutgaven av *Dannemarks Riges Historie* i 1752–1753 utførte de Lode et nytt, liknende stikk med tilsvarende påkledning, men med endret ansikt og parykk (se nedenfor).



Holberg etter Johann Martin Bernigeroth (1713–1767) 1744 i Moralische Gedanken

Johann Martin Bernigeroth (1713–1767) (også Berningeroth/Beringeroth), en kunstner bosatt i Leipzig, sto bak tre Holberg-portretter (1744, 1747 og 1757). Man vet ikke om han selv noen gang har truffet Holberg. Den første avbildningen, fra 1744, finnes i den tyske utgaven av *Moralske Tanker*, *Moralische Gedanken* (1744), og er av særlig interesse fordi dette, ifølge Holbergs omgangsvenn August Detharding, var det portrettet som liknet mest på Holberg selv (jf. Bull (1915, s. 145) og Detharding (1745, s. 333 note). Detharding fjerner denne bemerkningen om portrettlikhet i andreutgaven av sitt forord da den tyske utgaven kom på nytt i 1754, sannsynligvis fordi det da var kommet nye avbildninger, som stikket i *Dannemarks Riges Historie* 1753 basert på Roselius' portrett (se nedenfor), som har en viss likhet i ansiktstrekkene med Bernigeroth 1744. Dette er naturlig, ettersom begge disse stammer fra 1740-tallet. Jakke og halsklut indikerer at dette portrettet er basert på Fritzschs portrett over, og altså ikke kan tilskrives førstehåndskjennskap til Holberg. Bull (ib.) mener imidlertid at selve ansiktet kan være basert på oppdaterte skisser, og at Holberg er gjort eldre enn hos Fritzsch anno 1730. Bull mener også at dette viser Holbergs engelske karakter, og det englenderne etter Holbergs egen fortelling kjente igjen i hans ansikt:

> Det er det første Holberg-billede jeg har set, som har bragt frem for tanken de ord Holberg citerer fra England om sig selv: He looks like an Englishman; notabene som engelskmændene saa ut i begyndelsen av det 18de aarhundrede efter billeder at dømme. Ansigtet virker ældre end paa Fritzschs stik, modnere, men samtidig friskere og freidigere; det er blit en smule fyldigere, og først og fremst er det spidse, satirisk-vemodige drag om munden kommet bort, og udtrykket er blit mere humørfyldt og mindre nervøst. Karakteristikken er livfuld, billedet virker tillidvækkende … (Bull 1915, s. 145)

Som man ser, legger Bull inn en hel lesning av Holbergs psykiske og kunstneriske utvikling i dette portrettet. Han legger også inn sin egen ideologiske sympati med det engelske. Müller, på sin side, liker ikke portrettet og «det lidt svampede» uttrykk Holbergs ansikt har fått. Müller hevder også at Holbergs nese er blitt «rund og klumpet». Diskusjonen mellom Bull og Müller har altså ideologiske overtoner av både kjønn og nasjon, i en motsetning mellom det tysk maskulint kantete og det bløte engelske. Slik gjenspeiler diskusjonen av

portrettene en overordnet tematikk i Holberg-resepsjonen. Uansett, pannefuren finnes også her.



Holberg 1745 ved I.B. Brühl, Leipzig

Johann Benjamin Brühl (1691–1763) var kobberstikker i Leipzig. Han hadde neppe sett Holberg, men leverte et Holberg-portrett til den københavnske oversettelsen av *Levnetsbrevene*, som første gang ble utgitt samlet som *Ludvig*

Holbergs trende Epistle (1745). Slike portretter var et salgspunkt; forleggeren Berling skriver i forordet: «For at give denne Edition desto meere Ynde og Anseelse, har man ziret den med et Portrait i Kobber af Velbemældte Berømmelige Mand». (Berling 1745, uten sidetall) Dette portrettet er klart basert på Fritzsch; klærne er identiske, men Holberg har større øyne og et mer langstrakt ansikt. Denne forskjellen skyldes ikke bare mangelfull kunstnerisk teknikk; det er tydelig meningen at Holberg skal fremstå sartere, mer feminin. Dette er første eksempel på en tradisjon for å tegne en ungdommelig, glatthudet, feminin Holberg. Denne Holberg-typen er særlig knyttet til utgaver av *Levnetsbrevene*, disse selvkonstruerende tekstene som vektlegger det kroppslige ved Holberg. Det kjønnede understrekes i Wadskiærs dikt under portrettet, som finnes både i en latinsk original og en dansk form. Den danske oversettelsen åpner med en kopling av Holbergs utseende og seksualitet: «Her seer du Holbergs tynde Kinder / Som fatter alle Muser ni / Udi den Favn som andre Qvinder / Fik aldrig Lov at hvile i …» (Wadskiær 1745). Epigrammet røper hva som var det sensasjonelle i Holbergs selvfremstilling i en tid da han selv gikk rundt i København i beste velgående som 60-åring. Her er det artikulert en sammenheng mellom det kjønnede i Holbergs fremtoning og adferd, formulert av andre enn han selv og knyttet til portretteringen. Like tydelig som at kinnene er «tynde», er de store øynene og den fint tegnede munnen. Utgiveren av dette verket, E.H. Berling, skal ha vært en bekjent av Holberg. I forordet skriver imidlertid Berling: «Om samme[denne utgaven] har troffet Autoris Meening nærmere og reusseret[lykkes] bedre[enn den bergenske oversettelsen], overlader jeg andre at dømme» (Berling 1745). Det er altså ikke nærliggende å anta at Holberg selv har vært involvert i denne utgaven, da han selv ville ha kunnet innestå for forfatterens intensjon. Flere senere kunstnere, som Edward Scriven (1827) og Ernst Hader (1884), forestiller seg en yngre og mer feminin utgave av Holberg, gjerne i forbindelse med utgivelser av levnetsbrevene.



Holberg 1747, Bernigeroths andre forsøk i Jüdische Historie

Bernigeroths andre versjon fra den tyske utgaven av *Jødiske historie* (Holberg (1747), da Holberg var 63 år). Jakken er noe endret, men halskluten faller

fremdeles på samme måte som hos Fritzsch. Mest påfallende er kan hende at Holberg har snudd seg, slik at vi nå ser hans venstre side. Dette innebærer at jakkeslaget ikke viser knapper, men knapphull, ettersom alle herreklær har knappene på høyre side i henhold til en sedvane som strekker seg tilbake til middelalderen. Knappeplasseringen er kjønnet, noe vi skal komme tilbake til nedenfor i forbindelse med andre portretter. Høyre- eller venstrevridning skyldes i dette tilfellet ikke en tilfeldig speiling, men er et bevisst grep der kunstneren har måttet endre jakkens knepping. Professorkappen har nå falt ned fra skulderen og ligger mer som et bølgende fløyelsteppe rundt armen. Det akademiske er ikke lenger like sentralt. Kanskje ser vi her mer en nyslått baron enn en professor. Samtidig har en bok dukket opp, slik at det er den etablerte forfatteren vi ser. Det er nå tydelig at det er en jakke, ikke en vest, som kommer til syne. Bernigeroth har beholdt broderier i kanten av halskluten, noe som gir et litt ekstravagant preg, som i 1744-versjonen. Ansiktet likner mer på Fritzschs versjon enn på Bernigeroths egen utgave fra 1744, den Bull satte pris på for dens engelske stil, og som Detharding fant så treffende likt. Bernigeroth ser ut til å ha endret linje og legger seg tettere opp til bildet i *Dannemarks Riges Historie*, den tysk-maskuline Holberg som Müller omfavnet. Øynene er små, men kanskje aner man litt av de «tynne kinn» som Brühl ifølge Wadskiær hadde fått frem.



Edward Scrivens Holberg fra 1827 føyer seg inn i rekken av den «bløte» Holberg knyttet til levnetsbrevene. Fra Memoirs of Lewis Holberg (1827)

Odvart Helmholdt von (de) Lode opererte i København fra 1740-tallet og vil ha sett Holberg. Hans stikk i andreutgaven av *Dannemarks Riges Historie* (1753) er imidlertid ikke gravert etter levende modell. Nede til venstre oppgir stikket å være kopiert etter maleriet av Roselius, som brant i Sorø i 1813. Om dette tapte maleriet ble det fremdeles hevdet i 1804 at det «efter Adskilliges Sigende, der personlig have kiendt Holberg, skal ligne ham meget» (Hermansen 1961, s. 19, note). Aldersangivelsen 68 år på Lodes stikk må gjelde Holbergs alder ved utgivelsen av andre utgave av *Dannemarks Riges Historie* (1752–1753) – ikke alderen da han ble malt, sannsynligvis omtrent fem år tidligere. Graveringen bygger på Roselius' maleri, malt da Holberg var rundt 64 år. Klærne, særlig professorkappen, er ganske lik Fritzschs portrett i førsteutgaven fra 1732, men ikke identisk. Den løse og foldete danderingen likner i stikkene etter Roselius' portrett, men kopierer ikke Fritzsch. Furen over neseroten er tydelig her som i tidligere portretter. Utgiverne av verket bedyrer om denne nye versjonen at «Originalen er saa vel truffen, at det approberes af dem, der kiende Autor» (Hermansen 1961, s. 16). Denne påstanden om portrettlikhet skal vi komme tilbake til i forbindelse med Haas' stikk nedenfor. Bildene i denne tradisjonen skiller seg fra Fritzsch ved at de har en løkke eller sløyfe som henger ned fra parykken etter den litt mer ekstravagante mote på 1700-tallet; den henger fremhevet over Holbergs bryst, sentralt i bildet. Man kan merke seg at illustrasjonen av apen i Martinia fra førsteutgaven av *Niels Klim* (1741) har samme sløyfeelement i parykken, i det bilde en pendant til sløyfen på halen (se nedenfor). Slike lange parykker med sløyfe eller pung er ikke uvanlig i portretter, men i dette tilfellet er Holbergs og martinianerens parykksløyfer påfallende like. Holberg har her litt større øyne enn hos Fritzsch, og det litt klumpete hakepartiet kan minne om Bernigeroths 1744-versjon, som Detharding likte og Bull knyttet til det engelske, men som Müller fant ubehagelig bløtt. Utstyrsmessig ser portrettet ut til å skulle legge seg opp til Fritzschs versjon i førsteutgaven av *Dannemarks Riges Historie*: Påkledningen likner svært, men halskluten faller noe annerledes, mer dempet og kontrollert. Våpenskjoldet knyttet til baronstatusen er på plass under. Vurderingen av dette portrettet må blant annet hvile på en sammenligning med Haas' og Clemens' versjoner, som også påberoper seg det tapte maleriportrettet fra Sorø (nedenfor).



Holberg etter Odvart Helmholdt de Lode (ca. 1720–1757) «O.H. de Lode Chalcogr R.S. D. Sculps: 1752»

Jonas Haas (1720–1775) var en tysk kobberstikker som kom til København i 1753, året før Holberg døde. Under dette portrettet står det «Del et sculps Hafniæ 1754», noe som indikerer at Haas d.e. både tegnet og deretter graverte («delineavit et sculpsit») Holberg i København. Denne dobbeltrollen er uvanlig for Holbergs portretter og tyder på at portrettet er tegnet etter levende modell – i det minste tegnet i København mens Holberg levde. Det er uklart i hvilken sammenheng trykket ble laget. Holberg er venstrevendt, og jakken skiller seg ut fra alle andre portretter ved at både knapper og knapphull er synlige. Parykken har en ekstra løkke, som i Roselius-linjen, men hos Haas er denne delvis skjult bak ryggen. Professorkappen har delvis glidd av skulderen på den gamle baronen, slik som hos Bernigeroth fra 1747. Portrettet har et realistisk preg; Holberg fremstår gammel og sliten, med markert, benete nese og store øyne, samt tydelige poser under øynene. Han har kun på seg en skjorte eller bluse, ingen tydelig halsklut som bobler over jakkeslaget. Den vertikale furen over venstre øye, fra panne mot nese, er tydelig. Dette er forfatteren av Den forvandlede Brudgom og de andre alderdomskomediene, ganske tett på den døende Holberg i 1754.

Jonas Haas har også laget et tittelkobber til det posthume bind V av *Epistler* (1754), med en byste som har samme ansikt som i stikket fra 1753. Bildet viser en minnestøtte for den nylig avdøde, med attributter som bøker, lyre, viola da gamba og diverse fløyter, i tillegg til en brennende fakkel.



Holberg ble tegnet og gravert av Jonas Haas like før sin død i 1754

Et stikk av Diogenes med hund og Holberg i tønne skulle settes inn i en fransk utgave av *Moralske Tanker*, her ble ansiktet ansett som mislykket, så det ble korrigert av Jonas Haas. Portrettet kan minne om stikket til Haas, men her er kappen trukket tett opp mot halsen slik at halsklut og jakke nesten forsvinner – det er en tilknappet Holberg vi ser. I et brev fra 1755 skriver Benjamin Dass til Suhm: «For de ny udkomne Holbergiana sees og Baron Holberg i Kaaber, som er først stukket af den forløne Mr. Laan, til at sættes for Baronens moralske Tanker paa fransk. Holberg præsenteres her i Diogenis Tønde, som sidder hos med sin store Hund, og har kastet sin Lygte fra sig. Derunder læses et smukt Epigramma af Etatsraad Luxdorph … Men som Ansigtet lignede slet intet, saa har nu Haas stukket et nyt Ansigt paa samme Plade, som vel er noget bedre, men dog ej synderlig troffen.» (Suhm Bd. 15, s. 218f). Dass' kommentar, som Dethardings ovenfor, viser at portrettlikhet var et viktig anliggende for samtidens blikk. Dass er imidlertid ikke fornøyd med Haas' forsøk. Haas hadde vel forsøkt å konstruere en litt yngre utgave av alderdomsportrettet han tegnet året før.

Jonas Haas' sønn, den tyskfødte Meno Haas (1752–1833), kom med familien til København i ung alder og ble kobberstikker som faren. Fra 1778 arbeidet han for Københavns universitet. I likhet med Lodes gravering til *Dannemarks Riges Historie* oppgir dette stikket å være basert på Roselius' tapte original. Det avviker sterkt fra både farens Holberg-portrett (over) og maleriet som i dag henger på Sorø. Flere trekk ligner på Lodes versjon, som parykkløkken, men Haas har gravert et annet ansikt og dessuten en mer blomstrende halsklut. Han har også fem knapper mot Lodes tre. Nesen er fortsatt lang og spiss, men ellers er trekkene mykere og øynene større, mer i tråd med Bulls engelske stil enn det Müller dyrket i Fritzschs versjon.



Holbergs ansikt av Jonas Haas i fransk utgave av Moralske Tanker (1754)

I *Kritisk Tilskuer* nr. 33, 1776[202] skriver en anonym kritiker:

> I forrige Aar har Hr. Meno Haas stukket vor udødelige Baron Holbergs Portrait efter det eeneste Original-Malerie, som findes paa Sorø Akademie, til en Samling af lærde Mænds Portraiter, som udkommer fra Hamborg. Det er i stor Octaveformat, og udtrykker sin Original overmaade nøye. Stikket er smukt, skiønt ikke saa kiækt som Hr. Clemens's Arbeyder. Det er det eeneste Portrait, som ligner ham. (Anon 1776, s. 263)

Clemens, som omtales i *Kritisk Tilskuer*, var et vidunderbarn som senere skulle lage sin egen versjon av Holberg basert på Roselius' maleri. Dette ble den tredje kopien. Meno Haas' kobberstikk skulle ikke plasseres foran i et av Holbergs verk, men inngå i en utgivelse av lærde portretter. Det slås fast at dette er en svært nøyaktig kopi av originalportrettet. Haas har ikke det beste ryktet som kunstner, men det er vanskelig å finne argumenter mot dette samtidige vitnet i *Kritisk Tilskuer*. Her uttrykkes det at originalen gjengis «overmaade nøye», og det påpekes at dette er det eneste portrettet som faktisk likner Holberg. Selv om kommentaren er skrevet 22 år etter Holbergs død, ville det fortsatt være mange som husket hvordan Holberg så ut. Man kan derfor anta at detaljene ellers er som i det tapte maleriet, noe som gjør det mulig å vurdere de andre kopiene kritisk. Kommentaren kan leses som en kritikk av de Lodes stikk i andreutgaven av *Dannemarks Riges Historie*, som sannsynligvis er en idealiserende versjon av det tapte maleriet.

202 Ikke fra 1771, slik Müller skriver.



Holberg gravert av Meno Haas 1775 etter det tapte portrettmaleriet i Sorø.

Halskluten hos Haas er brodert, kanskje med kniplinger, og fremstår mer ekstravagant enn i noe annet Holberg-portrett, hvor den mer minner om et tørkle. At dette er et sentralt symbol i maskulinitetssymbolikken, fremgår av epistel 283, der distinksjonen mellom franske og engelske petimetre blant annet består i at de engelske kjennetegnes ved «Tørklæde om Halsen i Steden for Halsklud, ved grov og gemeen Tale, ved at affectere den groveste og gemeeneste Almues Sæder og Levemaade; saa at en Fransk petit Maitre kand lignes ved en Abe, og en Engelsk ved en Biørn» (Holberg 1747, s. 425). Den franske apen bærer, som Holberg i dette portrettet, en halsklut, mens den engelske

bjørnen nøyer seg med et tørkle. Flere tekststeder hos Holberg viser bevisstheten om halsklutens symbolske betydning. Holberg-portrettenes halskluter varierer påfallende. Alle øvrige kopier etter Roslins maleri demper halskluten i retning av tørkle. Sammen med den lange parykksløyfen og de store øynene gir halskluten et inntrykk av den femininiserte dandyen, og vi er tilbake til de myke trekkene Bull og Detharding satte pris på i Bernigeroths første versjon. Bøker og manuskripter er skjødesløst henslengt; det er tvilsomt om disse var med i Roselius' maleri. Den påståtte likheten gjelder nok selve portrettet. Øynene er store, som i Brühls åpent femininiserende versjon som Wadskiær kommenterte. I motsetning til hos Lode og Clemens er ingen vertikal pannefure synlig – men til gjengjeld anes et vertikalt arr over venstre øye. Holberg fremstår ikke så tilbakelent og avslappet som i de andre versjonene; han er mer fremoverlent, nervøs og skeptisk, nesten litt sur. Han gir et ganske annet og mer foruroligende inntrykk enn Lodes tilbakelente, bedagelige Holberg-versjon. Parykkens løkke er svært sentral og fremtredende. Våpenskjoldet er på plass under. Årstallet nede til høyre er 1775. Om man skal stole på datidens kritikere, er dette den mest pålitelige representasjonen av Holberg på 1740-tallet, på høyden av sin karriere – det eneste som likner Holberg selv.

Hermansen har mer sans for Lodes stikk, som han mener må ligge nærmest en tapt original. Han siterer også *Kritiske Tilskuer* fra 1776 på at Meno Haas stikker Holberg etter originalen på Sorø. Det Hermansen imidlertid utelater fra denne kilden, er at Haas' stikk «udtrykker sin Original overmaade nøye» og at «Det er det eeneste Portrait, som ligner ham» (Anon. 1776, s. 263). Hermansen hevder tvert imot at «Lodes Stik bliver altsaa … Hovedkilden til vor Viden om Holbergs Udseende» (Hermansen 1961, s. 31). Han overser da at kommentaren i *Kritiske Tilskuer* må sees som en klar korreks rettet mot Lodes velkjente versjon i andre utgave av *Danmarks Riges Historie*. Haas er realistisk, hevdes det her, og dessuten overmåte nøyaktig etter originalen. Lodes stikk vil da fremstå som en idealisering. Dagens maleri blir en ytterligere idealisering, kanskje basert på Lodes stikk. Eventuelt, om man følger Rahbek og Müller, kan Lode ha stukket etter det maleriet som i dag henger i Sorø, mens Haas stakk etter det som gikk tapt i 1813.

J.F. Clemens oppgir at hans kobberstikk er etter det samme, nå tapte, maleriet som stikkene til Meno Haas og de Lode. Det er neppe stukket før 1780-tallet, da Clemens oppholdt seg i København etter et lengre utenlandsopphold. Ansiktet minner mer om Lodes versjon enn om Haas'. Holberg er fremoverlent, skeptisk, litt skjev i ansiktet. Halskluten er dempet, som hos Lode, men allonge-

parykken med midtskill og lang sløyfe er bevart. Som hos Haas har Holberg her fem knapper, og den femte knappen har kommet helt fri fra kappen. Clemens' versjon er noe mer idealisert enn portrettet til Haas, men de samme åpne, litt skjeve øynene og en tydeligere pannefure er til stede. Både halskluten og parykklengden med løkke – de to signalene på en viss ekstravaganse i klesveien – er til stede, men begge noe dempet i forhold til hos Haas. Kobberstikket kan fremstå som et slags kompromiss eller en mellomvei mellom Haas og Lode, og det ble benyttet til Rahbeks utgave av *Peder Paars* 1798. Clemens har valgt et sentralt utsnitt, slik at mindre av den bølgende professorkappen er med.



J.F. Clemens' (1748–1831) kobberstikk er udatert, men sannsynligvis fra 1780-tallet.

Sorø-maleriet

Et maleri som henger i Sorø akademi har lenge vært utgangspunktet for de fleste av vår tids avbildninger av Holberg, men både datering og bakgrunn for dette maleriet er usikre. K.L. Rahbek var opptatt av Holbergs portrett og forhørte seg i 1804 om å bruke det daværende Sorø-portrettet til et stikk i en bokutgave. Maleriet var imidlertid utlånt (Hermansen 1961, s. 19, note). Noen år senere brant det. I 1815 skrev Rahbek på nytt om et eksisterende originalportrett, som etter hans mening kunne være originalen til det som gikk tapt i brannen i 1813, tre år før han skrev. Dette er sannsynligvis det portrettet som i dag henger på Sorø, for noe annet portrettmaleri finnes det ikke spor av.

At dette skulle være en original til det tapte maleriet, er noe Rahbek antyder i et forsøk på å lokke til seg abonnenter som kunne finansiere videre utgivelser:

> En saare behagelig Efterretning for enhver, der har Holberg kjær, troer jeg at give ved at berette, at et Originalportrait af Holberg (maaskee endog Originalen til det, der brændte i Sorø), der har hængt i hans egen Stue, og er en Arvedeel efter ham, er i Behold, og at det vil beroe paa det Held, dette Skrift kan have til at vinde Publicums Understøttelse, om Forlæggerne vil see sig istand til at pryde sidste Bind med et Kobberstik deraf (Rahbek 1815. «Til læserne»).

Et til nå ukjent, originalt Holberg-portrett som dukker opp rundt 1815? Dette var virkelig store nyheter fra Rahbek. Hermansen tolker ordlyden som at Rahbek ennå ikke har sett det han omtaler som en mulig original. Kanskje endret han mening da han fikk se det? Hermansen er generelt dypt skeptisk til denne såkalte originalen, som dukker så beleilig opp rett etter at Sorø-maleriet til Roselius gikk tapt i brann. Jansen, derimot, forsvarte fortsatt i 1984 ideen om at dagens Sorø-maleri er originalt, og antok at Roselius malte to portretter samtidig rundt 1747: «Holberg har antagelig beholdt maleriet hjemme, medens en gentagelse, ved maleren selv, var givet til Sorø Akademi, hvor det gik til grunde ved Akademiets brand 1813» (Jansen 1984, note s. 4). Han følger dermed en tradisjon om at Sorø siden har arvet familiens portrett etter Holbergs grandnevø Ludvig Holberg von Schwartzen. Lodes stikk er da, ifølge denne teorien, laget etter denne originalen som i dag henger i Sorø, mens Haas' stikk er etter en tapt versjon som brant i 1813. Hvor like var i så

fall disse to maleriene av Roselius? Jansen kaller det eventuelle andre maleriet som brant, «en gentagelse» av det første. Stikkene til Lode og Haas avviker en del fra hverandre, særlig med hensyn til ansiktstrekk og halsklut. Samtidig har de begge knapper, og ikke feilstilte knapphull, slik maleriet har.[203]



Portrettmaleri av Holberg som henger i Sorø akademi. Før 1815. Uklar alder og proveniens, Müller og Jansen ser det som Roselius' original fra 1747.

203 På Sorø akademis hjemmesider finnes et notat som i likhet med Jansen argumenterer for at maleriet som nå henger i Sorø, er Roselius' original og grunnlag for Lodes stikk. Der antas at Holberg fikk fremstilt to portretter, ett til akademiet og ett til slekten. Konsekvensen blir da at Lodes stikk følger dette maleriet, mens Haas følger det som brant i Sorø 1813. (https://soroeakademi.dk/fileadmin/user_upload/Editor/images/Gymnasie/Fester_og_traditioner/Holberg-portraettet.pdf)

Rahbek har tross alt forholdt seg til en muntlig provenienstradisjon – noen har fortalt ham at dette er et originalportrett. Det skal også visstnok stå «Roselius pinx» på baksiden av maleriet, noe som kan bety at Roselius selv har malt det, men det kan ikke utelukkes at det er en anonym kopi av en original Roselius har malt. Hermansen er opptatt av at det har lav håndverksmessig kvalitet, men kanskje var det et råutkast til det endelige portrettet? Th. A. Müller var på tidlig 1900-tall også sterkt begeistret for maleriet i Sorø og mente, som Rahbek, at dette kunne være identisk med den tapte originalen. Hele grunntanken i Müllers bok fra 1918 er sammenhengen mellom utseendet og karakteren, en vinkling som ligger i tittelen: «Holbergportrætter. En kritisk værdsættelse med en karakteristik af Holberg som personlighed». Portrettdiskusjonen handler også om hvem Holberg egentlig var – var han Jean, det vil si Meno Haas' versjon, eller var han Jeronimus, som for eksempel Rodes versjon? Sorø-portrettet var Müllers Holberg: suveren, avslappet, myndig. Ikke ulik den tilbakelente Holberg som i dag sitter utenfor teateret i København. Jansens forkjærlighet for denne – mer maskuline – versjonen kan henge sammen med hans generelle syn på Holbergs forfatterskap, som delvis er i tråd med Müller.

Den svenske offiseren og amatørmaleren Johan Roselius (1725–1803) ble i 1758 adlet til Johan von Rosenheim. Han hadde malt et portrett av Holberg som hang på Sorø akademi. Roselius var svensk yrkesmilitær som malte pasteller og portretter ved siden av sin militære karriere (jf. *Nordisk familjebok* 1916, s. 902), og han oppholdt seg i København en periode på 1740-tallet. Han har et brukbart rykte som halvprofesjonell maler i svensk kunsthistorie. Hermansen (1961, s. 26f) påviser at den unge Roselius ble tatt opp i den nystartede (1743) frimurerlosjen St. Martin i København i 1747. Ifølge *Nordisk familjebok* ble han deretter, i 1750, utnevnt til major i hessisk tjeneste. Sannsynligvis var det originalportrettet Roselius malte av Holberg i København mellom 1747 og 1750, som gikk tapt i brannen i 1813. Det var rimeligvis malt etter levende modell, kanskje i anledning av at Holberg ble baron i 1747.

Kan Jansen ha rett i at det eksisterte to malerier, som begge var malt av Roselius på 1740-tallet etter levende modell? Ett argument mot ideen om to parallelle Roselius-originaler er at det i *Kritiske Tilskuer* også understrekes at portrettet som hang på Sorø i 1776 var «det eeneste Original-Malerie». Ideen

om dette andre var helt ukjent inntil Rahbek oppdaget det etter at det kjente portrettet brant opp – og han trengte et argument for å lokke kjøpere til sin Peder Paars-utgave. Her er det altså spørsmålet om proveniensen til maleriet i dagens Sorø, som Hermansen mener er av slett kvalitet og neppe en original.

Müllers begeistring over maleriet som i dag henger i Sorø, undergraves av at han tilskriver det den anerkjente svenske portrettmaleren Alexander Roslin (ikke å sammenblande med Roselius!). Dette er senere avvist som åpenbart feilaktig, og den ellers detaljfokuserte Müller burde ha vært klar over problemene med dette, blant annet at Roslin ikke oppholdt seg i København på det aktuelle tidspunktet (jf. Hermansen, som meget grundig tilbakeviser ideen om Roslin). Hermansen er også svært kritisk til proveniensen til det nåværende portrettet i Sorø, og ser helt bort fra tradisjonene om at det er et arvestykke fra Holbergs slektninger. Hovedargumentet hans er et dokument som viser at Sorø Akademi refunderte «Geheimeconferensraad Malling 600 Rd. N.V. som hans Udlæg for afdøde Baron Holbergs Portræt» (Hermansen 1961, s. 22). Portrettet ble da innkjøpt av Sorø rundt 1813, og Hermansen behandler det på linje med et par andre senere malte kopier av Holbergs portrett. I 1984 valgte Jansen likevel, av uklare grunner, å se bort fra Hermansens innvendinger og vendte tilbake til Müllers hovedtese: At det bevarte Sorø-maleriet er en av to originaler. Det er klart at det hadde vært fantastisk å være i besittelse av en original. Maleriet har hatt høy status og er grunnlag for den mye benyttede 1847-versjonen til Jørgen Pedersen Roed, som tilfører det teknisk profesjonalitet.

Her er det ikke grunnlag for å følge verken Jansen eller Hermansen med hensyn til Sorø-portrettets proveniens. Det har vært grundig diskutert av mange kompetente forskere. Det som er stadfestet av uhildete 1700-tallskilder, er at bare Meno Haas' stikk likner Holberg og dessuten er en svært nøyaktig kopi av et nå tapt originalmaleri som også liknet Holberg ifølge kilder rundt 1800. Meno Haas' stikk er også det som best passer den Holberg-karakter som tegnes her: følsom, nervøs, vegelsinnet, plaget, litt ekstravagant i klesveien – bevisst spillende på stereotypien av den franske petimeter, den engelske fop. Det passer med Holbergs selvfremstilling. Det bør være det sentrale Holberg-portrettet.



Jørgen Pedersen Rodes kopi fra 1847 etter det nåværende portrettet i Sorø

Hva betyr et hull?

Portrettet i Sorø har et påfallende særtrekk som skiller det fra kobberstikkene: Selv om Holberg viser frem sin høyre side, ser vi knapphull og ikke knapper i jakken. Dette står i kontrast til de tre stikkene som med større sikkerhet er basert på det tapte originalmaleriet (Lode 1753 – tre knapper, Haas 1775 – fem knapper, Clemens 178? – fem knapper). Maleriet minner dermed om Bernigeroths stikk fra 1747 eller Gottschicks versjon fra 1820, begge med knapphull, men på disse vendte Holberg seg motsatt vei, slik at knapphullene var på sin normale plass på venstre side.

Hermansen (1961, s. 20) bemerker knappenes fravær i maleriet og antar at originalen til Roselius har hatt knapper slik som stikkene, men at det nåværende Sorø-maleriet er uten knapper fordi det er slurvete kopieringsarbeid, og fordi knapphull, etter Hermansens mening, er lettere å male enn knapper. Knapphullene tolkes som et uttrykk for at dette er en dårlig kopi, og brukes som argument mot Müllers idé om at dette er en tro kopi av det tapte maleriet. Dette er likevel neppe et argument mot Rahbeks tese om at det tvert imot er et utkast til, eller forelegg for, det tapte maleriet. Et slikt utkast kunne nettopp ha et uferdig hastverkspreg. Det er imidlertid ikke gitt at knapphull er så mye lettere å male enn knapper, og selv billige og slurvete karikaturer, stikk og malerier fra datiden tar seg bryet med å tegne knapper og plassere dem på riktig side. Knappenes plassering på høyre side av menns klær er en fast konvensjon. Hermansen har også et problem som han litt for lett avfeier: Knappene varierer.

> Eet Træk har de imidlertid fælles, og dette maa derfor gaa tilbage til deres fælles Forlæg, til Roselius. Lode viser nemlig Kanten af Holbergs Vest med 3 ½ Knap, Haas med 5 og Clemens med 5, men dette vil igen sige, at Roselius ogsaa maa have fremstillet *Vesten med Knapper*, hvormange der saa ellers har været. (Hermansen 1961, s. 20)

«Hvor mange de saa ellers har været» – denne etterslengen viser Hermansens lille ubehag ved at stikkene varierer på dette punktet. Man kunne nemlig hevde en annen hypotese: at knappene varierer såpass i de ulike stikkene fordi kunstnerne hver for seg har lagt dem til. Roselius' portrett kan ha hatt

høyrestilte knapphull, som dagens Sorø-portrett; de kan begge ha vært knappeløse og samtidige. Men hvorfor skulle det være et poeng for Lode, Haas og Clemens å legge til knapper? Og hvorfor hadde Roselius eventuelt malt disse knapphullene der det burde vært knapper? Svaret kan ligge i at knapper og knapphull hadde en betydning.

For det hadde de. Knapper var – i likhet med halsduker og parykker – av stor ikonografisk betydning på 1700-tallet, og slett ikke noe tilfeldig krimskrams i portretter. La oss forfølge ideen om at det tapte maleriet faktisk har hatt knapphull på høyre side, men at Lode, Haas og Clemens har korrigert dette fordi det var et påfallende og problematisk særtrekk for dem som kjente tidens ikonografiske koder. Lode, Haas og Clemens har lagt til knappene fordi man ikke har kunnet la Holberg ha høyrestilte knapphull i masseproduserte kobberstikk som hele verden skulle få se – et maleri er tross alt et langt mer eksklusivt og kontrollerbart medium enn et trykk. Som det går frem av Hermansens gjennomgang: Alle malerier fra rundt år 1800 – han påviser flere – har høyrestilte knapphull. Alle trykk (med ett unntak nedenfor) har knapper.

Det finnes naturligvis en rekke overensstemmelser mellom maleriet og kobberstikkene. Sorø-maleriet har den samme løkken i parykken (om enn neddempet) og de samme foldene i kappen som de tre stikkene, så en sammenheng er det. Halskluten er sterkt redusert i maleriet. Ansiktet er mer avslappet, øynene mindre, holdningen mer tilbakelent. Det likner mest på Lodes stikk; disse to avbildningene er knyttet til hverandre, selv om vi ikke sikkert kan si hva som er original og kopi. Det er Holberg som Jeronimus. Men hvorfor er det knapphull i maleriet? Her er det umulig å ikke komme tilbake til at knappers plassering er del av et klesplaggs kjønnskode. Knapper og hull er kjønnet. Plasseringen av knapphullene på dette malte portrettet bryter kjønnskonvensjonen; menns klær har alltid knappene på høyre side, i motsetning til kvinners, som er motsatt kneppet. Denne konvensjonen skriver seg tilbake til middelalderen og gjelder fremdeles.

Knapper og knapphull hadde på 1700-tallet en opplagt metaforisk kjønnet metaforikk med obskøne overtoner. Marcia Pointons tolkning av kleskoder i 1700-tallsportretter fokuserer særlig på strømper, knapper og knapphull, og hun påpeker at «Like stockings, buttons play a constructive part in the semantic and pictorial organization of portraits» (Pointon 2013, s. 159). Når det gjelder kjønning, poengterer hun at kjente «maccaronies» på andre halvdel av 1700-tallet ofte ble utstyrt med overdrevent prangende knapper,

noe som er det motsatte av det man observerer i Holberg-portrettet. Like sentralt som knappen setter Pointon knapphullet, og hun viser at knappen og knapphullet sammen har klare metaforiske og kroppslige konnotasjoner til kjønnsorganer, både i folkelige vers og ellers i kulturen. Pointon påpeker for eksempel at i *Tristram Shandy* (1759) nevnes ved et par anledninger et kapittel om knapphull[204] – et kapittel som aldri realiseres, noe Pointon knytter til hovedpersonens vaklende maskulinitet («Masculine deferral» (Pointon 2013, s. 163)) og kastrasjonsangst. Knapphullet uten knapp blir her et kastrasjonsmotiv i 1700-tallets litterære selvfremstilling. Pointons gjennomgang av knappen og knapphullets veletablerte seksualiserte betydning bygger på flere sitater fra engelsk litteratur, og hun påpeker at disse elementene skriver det kroppslige og obskøne tilbake inn i kleskoden i det tilsynelatende dannede som portrettet ellers utstråler. Men Pointon har riktignok ingen eksempler på høyrestilte knapphull, slik vi ser dem i Holberg-portrettet.[205] Er Holberg da avbildet med vrengt jakke eller med kvinneklær? Nei, og dette portrettet er ikke en mimetisk gjengivelse av hvordan Holberg kledde seg. Men det betyr ikke at de påfallende og moteriktig store knapphullene kan anses som tilfeldige.

Det finnes riktignok et annet eksempel på feil knapphull. En nederlandsk utgave av Holbergs levnetsbrev (*Leevens-Beschryving van den Heere Baron Lodewyk Holberg* 1765) har et portrett som klart er kopiert etter Jonas Haas' versjon av den døende Holberg fra 1754. Her er Holberg snudd, trykket er speilvendt, og knapphullene kommer dermed på feil side, mot oss. Speilingen blir tydelig ved at pannefuren ikke er over venstre, men over høyre øye. Slik speiling kan skje i graverings- eller trykkeprosessen, men ikke i et maleri. Dette nederlandske stikket er unntaket som bekrefter regelen om knapper på høyre side. I alle de andre portrettene skifter kneppingen etter hvilken side man ser Holberg fra, slik man også ellers kan iaktta korrekt knepping i utallige portretter og tegninger fra 1700-tallet. Om det var slike knapphull i det tapte

204 Jf. bok II, kap. 49–50 og 67 med kjønnslige konnotasjoner. Et annet eksempel er bok III, kap 8: «… a chapter upon *chamber-maids and button-holes*, which, in the former part of my work, I promised and fully intended to pay off this year: but some of your worships and reverences telling me, that the two subjects, especially so connected together, might endanger the morals of the world, …». Sternes roman er selvsagt etter Holberg, men demonstrerer en forestillingsverden rundt midten av 1700-tallet.

205 Marcia Pointon fant Holberg-eksemplene fascinerende, men kjenner ikke til noen kode for feilstilte knapper. Jeg takker for hennes relevante kommentarer per epost.

originalmaleriet, må det ha vært etter Holbergs egen vilje, en bevisst lek med hullmetaforikken og kanskje til og med spado-motivet. På samme måte som han kan ha akseptert Wadskiærs dikt i de danske levnetsbrevene om hans tynne kinn og jomfruelighet i forhold til kvinner, på samme måte som han stadig hinter til sin porøse eller nonkonforme seksualitet og kjønnsidentitet. Holberg har, det forutsetter denne hypotesen, tatt del i dette identitetsspillet som bevisst bygges rundt hans tydelige hemmelighet, hans offentlige gåte, hans demonstrative sfinksaktighet. Men at denne selvironiske spøken ikke kunne settes på trykk.



Bakgrunnen for den kjønnede plasseringen av knapper er uklar. En historisk teori om hvorfor menn og kvinner har knappene motsatt plassert, er at menn kneppet selv, mens kvinnene ble kneppet av en tjener, som kunne holde de venstreplasserte knappene i sin høyre hånd. Er vi da her i samme betydningsfelt som den ovenfor siterte replikken fra *Jean de France*: «fornemme Folk have altid deres Cammer-Tienner, som de der i Landet kalde Valet de Chamber, der knæppe dem op og til» (*Jean de France*, IV, 4, se ovenfor)? Er Holbergs vridde knapphull et hint fra maleren om at Holberg blir kneppet av sin tjener? Det blir nok for bokstavelig. Dette er å lese svært mye inn i en ikonografisk anomali, som likevel krever en eller annen form for forklaring. Det er nærliggende at det ligger en form for kjønnet og seksualisert klangbunn under disse hullene, men det forutsetter dessuten en maler, i dette tilfellet den svenske offiseren, amatørmaleren og frimureren Roselius, som er del av et miljø med utviklede, spøkefulle koder for sokratisk kjærlighet. Noe slikt kjenner vi ikke til. Hermansen kan for så vidt ha rett i at det ganske enkelt kunne skyldes slurv og maleriets labre kvalitet. Pointons grundige diskusjon av den symbolske viktigheten av knapper og knapphull gjør det likevel vanskelig å tro at en maler skulle slurve med dette – om det nå i det hele tatt er lettere å male knapphull enn knapper.

Roed valgte uansett å videreføre de feilvendte knappene, uten at vi vet hva han kan ha tenkt om dette. Kanskje var knappesymbolikken mindre påtrengende i 1800-tallets viktorianske kontekst enn på det mer løsslupne 1700-tallet? Uansett har disse påfallende knapphullene blitt et fast inventar i Holberg-ikonografien; når man ser på Holberg, ser man hans hull uten å vite det. I en viss forstand er Holberg slik sett skeiv på alle de moderne avbildninger som baserer seg på dette maleriet – i hvert fall er han skeivt knappet og kneppet – intendert eller ikke. Sammenhengen mellom maleri og stikk er uklar, men det er uomgjengelig at knapphullene er sterkt påfallende, og at hull generelt spiller en særegen rolle i Holbergs selvfremstillende ikonografi, hvilket også gjenspeiles i våpenskjoldet som er gjengitt under portrettet i to av stikkene.

Baronens våpenskjold

Det er lett å lese for mye skjult kode inn i bilder, men det er klart at Holberg leker seg med hull-symbolikken, både litterært og i sin ikonografiske selvfremstilling. Utgangspunktet er hans eget navn, «Hol-berg», som er representert i sentrum av våpenskjoldet. Dette viser det faste fjellet med en kløft eller et hull i midten – det finnes noen ulike versjoner. Fjellet konnoterer bestandighet, «constantia», mens hullet motsatt peker i retning av vegelsinn, personligheten uten kjerne, et rom som kan være kaotisk, men også kreativt. Disse betydningene er kjønnet, slik Holberg selv forhandler vegelsinnets kjønning i *Metamorphosis* (se over, kapittel 2). Berget er ikke bare bestandighet og rasjonalitet, men også det maskuline og «falliske», noe som tydeliggjøres i kombinasjonen med det tomme, gjennomborede – kan man si «feminine»? – hullet. Dette tar Holberg ganske frekt opp i våpenskjoldet, som i sentrum har et fjell som enten er kløvet eller har et faktisk hull. Holberg-lesere vil kanskje assosiere dette hullet med hulen og det underjordiske i Niels Klims underjordiske reise. Hull-symbolikken hadde en åpenbar seksualisert side i grov folkelighet på 1600- og 1700-tallet, noe Holberg selvsagt var fullt klar over. Mot slutten av livet, da han ble adlet som baron, fikk Holberg tegnet dette våpenskjoldet – omtrent samtidig som han ble malt av Roselius. Grantreet viser til Norge, lyren til antikken og diktekunsten. Sfinksene er en gåtefull skapning Holberg også brukte i den trykte utgaven av første levnetsbrev, og de spiller på skjult identitet, kjønnet selvfremstilling og forholdet mellom dyr og menneske. Sfinksen uttrykker den åpne hemmeligheten. Her er det

noe som ikke blir sagt direkte, men at det finnes en hemmelighet, en gåte, det er tydelig signalisert. Holberg benytter den greske sfinks som er kvinnelig, noe som understrekes i disse figurenes velutviklede bryster, mens hodet har et androgynt preg. To av identitetens grunnleggende dikotomier (mann/kvinne og dyr/menneske) er presset sammen i sfinksen, og Holberg har uten tvil hatt en klar og selvironisk forståelse av dette identitetsspillet, som han med komediedikterens sikre blikk for tvetydigheter plasserer i sitt eget navn. I sin korte analyse av Holbergs ulike «Segl og Våben» hinter kanskje Hans Krag om Sfinxens betydning for Holbergs selvfremstilling:

> Det er først da Holberg i sin alderdom former sitt friherrelige våben, at man kan si at han løfter gjenstanden op i en mer personlig sfære. Og her kommer da til som et helt nyt innslag dette våbens skjoldholdere, de to sfinxer, symboler som visstnok kun denne ene gang forekommer i dansk heraldik. De spørsmål sfinxene reiser, skal vi dog ikke innlate oss på, men la det være den hemmelighet Holberg har tatt med sig i graven. (Krag 1960, s. 15)

Midt i skjoldet finner man et fjell, et berg, som er kløvet. Dette spiller på Holbergs navn, og en kjønnet lesning er at det falliske berget er uthulet ved en kløft som betyr splittethet, men også står i relasjon til femininiteten i sfinksens bryster.



Holbergs våpenskjold med Holbergs signatur på baksiden. Eies av Sorø akademi



Holbergs våpenskjold gjengitt i Lodes stikk

I en senere, stilisert versjon blir dette hull-fjell-ordspillet enda tydeligere. Holberg er ikke fremmed for at selv hans eget navn – og dermed våpenskjoldet – kan romme en kjønnsoverskridende grovis. Når kløften ble til et hull, er uklart, men det finnes i graveringene basert på Roslins maleri.

Som Krag (1960, s. 13, ff) viser, er hullet bare til stede i enkelte fremstillinger av våpenskjoldet, det samme gjelder kløften. Den offisielle versjonen har ifølge Krag verken kløft eller hull, noe som antyder at hullet var for utfordrende. Kåre Foss har i en interessant analyse av identitetsleken i Holbergs våpenskjold knyttet hullet i fjellet til både navnet «Hol-berg» og til vegelsinnet slik det særlig fremkommer i *Metamorphosis*. Foss påpeker også en mulig psykologisk lesning av *Niels Klim*: Hulen Niels kryper inn i utstøter nemlig luft, som et menneskes ånde; det er sitt eget indre



Holberg skildrer i romanen, foreslår Foss med gode argumenter. Det Foss imidlertid ikke får grep om, er hvordan dette motivet er kjønnet, både i *Metamorphosis* og her.

I de Lodes gravering er våpenskjoldet minutiøst skildret, sfinksene tydelige, og det antifalliske berget i midten er både kløvet og gjennomhullet. Et kanskje altfor presset ikonografisk spørsmål vil være om løkken i parykken, som er sentral i bildet, særlig i Meno Haas' versjon, kan sies å kommunisere visuelt og symbolsk med hullet i berget i våpenskjoldet nederst i graveringen. Tomrommet i midten. Og videre om dette kan ses som en visuell representasjon av Holbergs vegelsinn, hans nonkonformitet, oppsummert i en feminin allusjon?



Parykken med løkke er et hovedpoeng i bildet av martinianeren. Martinianeren med parykk og kappe i førsteutgaven av Niels Klim 1742.

Et siste argument for en slik lesning er at martinianeren fra 1742 har ganske nøyaktig en slik parykksløyfe som den som skal dukke opp i Holbergikonografien etter Roselius. Det er vanskelig å overse parallellene mellom martinianeren fra Niels Klims førsteutgave og den nokså særegne ikonografiske fremstillingen av Holberg selv. Den vide kappen kan minne om professorkappen Holberg er iført på alle kjente stikk fra samtiden, men i avbildningen av martinianeren avsløres den dyriske underkroppen med halen. Pointon vektlegger betydningen av de strømpebekledte leggene i mannsportretter fra 1700-tallet. Leggene kunne være tynne eller kjøttfulle, strømpene kunne være mønstret, rynkete eller rette. Martinianerens dyriskhet er særlig sterkt representert i de strømpeløse leggene, som står i et visst forhold til den flagrende (professor)kappen. I alle Holbergportrettene mangler leggene. Martinianeren føyer seg inn i Holbergs dristige selvfremstilling (jf. kapittel 7). Innenfor 1700-tallets europeiske ikono-



Parykkløkken danderes kokett på brystet

grafi og kjønnspolemikk ville den skolerte leser assosiere den avbildete martinianeren med den dyriske, apeaktige mann – og i forlengelsen «sodomitten». Et mer lokalt publikum i Danmark vil på sin side kanskje ikke oppfatte dette med det samme. I originalutgaven av *Niels Klim* finner man foruten stikket av den indre verden, bare to skikkelser avbildet. Den grunnfornuftige og demonstrativt kjønnsløse potuaner i sin treaktige, heteroseksuelle familienormativitet, og som dennes motsetning den jålete og kroppslige martinianer med sin pyntede hale, løse kappe og bare legger, dyret i mennesket.



Er Holberg avbildet med martinianerens parykk – eller omvendt?

Allongeparykken med den karakteristiske lille sløyfen i enden er karakteristisk for bildene av Holberg fra 1750 og fremover, og opphavet må være Roselius' tapte portrett. Selve sløyfen gjentas med større eller mindre vekt, mest markant hos Meno Haas, men plasseringen helt sentralt i bildet er den samme. Allerede i 1741, i illustrasjonen til *Niels Klim*, har martinianeren samme type sløyfe på parykken, like sentralt plassert i bildet. I en gjennomgang av parykkens betydning i 1700-tallsportretter påpeker Pointon at parykken ofte var det kostbareste klesplagget en mann eide, og at de mange mulige variasjonene i parykken var av avgjørende betydning for selvfremstillingen. I portretter er det aldri tilfeldig hvordan en parykk ser ut eller hvordan den vises frem. I Holberg-portrettet har den en særlig påfallende plassering, dandert fremover skulderen og med løkken helt sentral i bildet. Hva kan en parykk bety? Pointon tolker i utgangspunktet parykken som et uttrykk for

maskulinitet, og parykkens pisk som fallisk. Men betydningsmulighetene var mange: «The sexual connotations of the wig open up a field of innuendo and the metonymic relationship of the wig to the body as a social vehicle endow it with powerful resonances throughout the period» (Pointon 1993, s. 122). Når Holberg lot Jean de France være forsinket fordi han sto og fikset på sin parykk foran speilet, var det ikke et uttrykk for maskulinitet, men for narsissistisk og feminin estetisk følelse. Pointon påpeker da også at

> … at the other extreme wigs could represent not upright masculinity, but the very reverse … wigs constantly posed the threat of excess and, particularly, of effeminacy. In the 1770s the *macaronis* in their exuberant wigs and theatrical clothing caused particular alarm (Pointon 1993, s. 121).



Den fornuftige potuaneren i Niels Klim gir et kjønnsløst inntrykk

Det tapte 1740-tallsportrettet av Holberg, slik det særlig nøyaktig skal være gjengitt i Meno Haas' versjon fra 1770-tallet, beveger seg mot akkurat denne skandaløse grensen med sin luftige og lange løkkeparykk dandert nedover mot brystet. Illustrasjonen av martinianeren, også fra 1740-tallet, understreker det nonkonforme i denne selvfremstillingen, som Roselius og Holberg kan ha samarbeidet om – utenkelig er det ikke.

Charlotta Dorothea Biehl (1731–1788) kastrerer Holberg

Kampen om Holberg, hvem han var og hvilke idealer han hadde, var allerede i full gang på 1700-tallet, like etter hans død. Men også det satiriske blikket på denne kampen om Holberg var der fra begynnelsen av. Det foreligger en karikaturtegning fra ca. 1775 av Cornelius Hoyer: «Schriftstellerin Charlotte Biehl kastriert Holberg». Hoyer var en ledende københavnsk maler, særlig miniatyrmaler, på siste halvdel av 1700-tallet. Charlotte Dorothea Biehl (1731–1788) var knyttet til Københavns teater og skrev moralistiske komedier uten Holbergs ukontrollerte figurer. Hun er også berømt for sin brevveksling og sin posthumt utgitte selvbiografi, men beryktet for å ha skrevet novellen «En falsk Ven» (1781), som skildrer en demonisert «sodomitt». Novellen skapte skandale ved å fremme rykter om et «sodomittisk» forhold mellom teaterdirektør Warnstedt og skuespilleren Schwartz – som for øvrig ofte spilte Henrik i Holberg-oppsetninger på annen halvdel av 1700-tallet og dessuten bekledte rollen som Jean de France (jf. Rahbek 1805, s. 126).

Det er flere interessante trekk ved denne karikaturen. Estetiske forbilder kan finnes både blant eldre kastrasjonsmotiver og i de mer velkjente disseksjonsskildringene, som Hogarths «The reward of cruelty» (1751). Hogarths berømte bilde handler riktignok ikke om kastrasjon, men det fokuserer på den liggende, nakne mannskroppen som skjæres opp mellom mer eller mindre interesserte mannlige observatører. Hovedpoenget i Hoyers karikatur er uten tvil den moraliserende klassisistiske tradisjonen på annen halvdel av 1700-tallet, som ville «renskrive» Holberg, slik Baggesen skulle formulere det litt senere. Man trengte Holberg som den danske (og tyske) komediens opphavsfigur, men problemet var at Holberg var for anstøtelig og folkelig.

Teatermennesket Dorothea Biehl skrev moralistiske lystspill og komedier som hennes venn Suhm roste, men som var uten det grove, livfulle og kraftige, uten de «plumpe tvetydigheter» som man kunne finne i Holbergs stykker.[206] Holbergs arv ble ufarliggjort gjennom denne sensuren, men Hoyers karikatur viser at det også fantes en kritikk av dette. Dersom også det knappeløse Sorø-maleriet er fra sent 1700-tall, kan knapphullene være innført som en subtil variant av «den kastrerte Holberg». I så fall handler også det om at Holbergs grovheter og obskøniteter ble sensurert av den senere teatertradisjonen.

Noe som er påfallende i forhold til Holbergs kroppslige selvfremstilling, er at Cornelius Hoyers Holberg ikke fremstår som svakelig, syk eller feminin. Tvert imot er han, lik Hogarths dissekerte skurk, nokså muskuløs og veltrent, med solide lår, brystmuskler og kraftige armer, selv om han passivt lider idet han blir kastrert av den frodige Biehl i hennes store hatt. Holberg er naken og uten parykk, i motsetning til de andre tilstedeværende. Nettopp tapet av parykken er en symbolsk form for ødelagt maskulinitet eller kastrasjon; å miste sin parykk og vise sitt skallede hode offentlig kunne vekke anstøt og være moralsk belastende på 1700-tallet (Pointon 1993). Hans tilbakelente, lidende ansikt står i kontrast til alle rundt ham. Sentralt i bildet er hånden hans, som vris opp mot oss, som i smertekramper. Munnen er åpen – skriker han?

Den kastrerte Holberg er hos Hoyer ikke den allerede kastrerte mann; det er slett ingen spado eller evnukk som her ligger under Biehls hender. Det er et livskraftig legeme, men fornedret og pint. Den egentlige kastrasjonen av Holberg er det, ifølge denne karikaturen, hans etterfølgere og omgivelser som står for: Det er resepsjonen som har kastrert erotikeren Holberg.

---

206 Et eksempel på litterær kastrasjon av Holberg kan være Biehls komedie *Den forelskede Ven eller Kierlighed under Venskabs Navn* (1765), der alle rollene har navn fra Holbergs komedier (Pernille, Henrich, Leander, Leonora, Magdelone etc), men som – trass i at tittelen kunne vært et skeivt øyeblikk – er en flat, heteronormativ og moralistisk komedie med all vekt på den erotiske intrige mellom Leonora og Leonard. En sammenlikning av disse får frem Holbergs overskridende vesen. Det synes imidlertid generelt å være en interessant utforsking av vennskapskategorien i Biehls forfatterskap og liv. Kjærlighetssynet i *Den forelskede Ven* har mye til felles med Suhms ungdomsskrift «Samtale efter Luciani Maade» (1748–49). Det er betegnende at både Suhm og Biehl, som begge ser seg som en form for arvtakere etter Holberg, er opptatt av å definere ren kjærlighet, ekteskap og vennskap avgrenset mot gresk elskov – her distanserer de seg fra sitt forbilde.



Karikatur 1775 av Cornelius Hoyer: «Schriftstellerin Charlotte Biehl kastriert Holberg». Finnes på Sorø akademi.

Scenen forestiller et homososialt rom. I sentrum av bildet er Biehls travle hender på Holbergs kjønnsorganer. Detaljene i det absolutte sentrum er litt uklare – er det hennes fingre, en kniv, en saks? Alle de tilstedeværende, bortsett fra Biehl, er menn, mange med tydelig preg av petimeter eller fops. Flere har overdrevent store sløyfer eller punger bak i parykken. To menn har mer nøkterne parykker og i tillegg hatter: den sittende mannen til venstre og mannen i rød frakk med ryggen til. Disse har heller ikke de andres tettsittende, hvite strømper, men støvler og fargede leggstrømper. De kommer utenfra og bevitner opptrinnet som utspiller seg blant estetikere, kanskje teaterfolk, petimetre eller fops, som alle har klær i samme kulør. Mannen i rød frakk står med ryggen til oss og holder opp et lys som opplyser scenen. Stearinlyset reiser seg omtrent der Holbergs skjulte, avkappede fallos vil befinne seg. Han har hatten i hånden – kanskje kunne den skjult kastrasjonen, men han har senket den og lar oss se direkte på lemlestelsen.

Det er nærliggende å tolke mennene i bildet som en representasjon av de mange yngre Holberg-fortolkere man kunne finne i Københavns kulturinteresserte miljø på 1770-tallet. De forholder seg litt ulikt til denne lemlestelsen, men ingen griper inn. Hvem var de? Dessverre er det ikke lett å hevde konkrete portrettlikheter. Den betraktende mannen som sitter med hatt, korslagte armer og ben i stramtsittende bukse, signaliserer kanskje et visst empatisk ubehag ved sin sammenknytte kroppsstilling. Hvem vil ikke legge bena i kors når de overværer en kastrasjon? Men han betrakter myndig og avventende – er det teaterdirektøren? To stående menn i bakgrunnen har sterkt affektive, henførte fakter; særlig de foldede hendene foran brystet gir et feminint inntrykk. Denne skikkelsen kan minne om Peter Fredrik Suhm (1728–1798), en ung, teaterinteressert intellektuell som hadde svermet for den aldrende Holberg, men som også var kritisk (se kapittel 8). Den andre mannen holder en velfylt pung – eller er det ikke også Holbergs avkappede skrotum?[207] – som figurerer sentralt i bildet over Biehls hode. Om den første er Suhm, vil dette være dennes hjertevenn Gerhard Schøning (1722–1780) – det er en viss portrettlikhet også der, men det blir spekulasjoner.[208] En spekulasjon er det også at den sittende mannen til venstre er Niels Krog Bredal (1733–1778), for av denne teaterdirektøren og senere borgermester i Trondheim har vi bare en medaljongprofil å sammenlikne med. Det er jo ikke sikkert at denne gruppen av menn har historiske modeller – men det er heller ikke usannsynlig at vi her presenteres for kjente figurer fra dansk-norsk klassisisme og opplysning som deltar i, eller bivåner, lemlestelsen av den egentlig barokke og ustyrlige Holberg. Warnstedt er sikkert til stede, kanskje Schwartz og andre fra teateret?

En mann holder Holbergs hode støttende, men samtidig griper han fast om Holbergs fektende arm. Han bistår i kastreringen. Til høyre ser vi to menn som viser spesiell interesse for det som skjer med Holbergs genitalia. Den ene bruker monokkel for å se bedre, og det ser ut som om han smiler. Bak ham står en mann som tilsynelatende er likegyldig til det som foregår på bordet; han blåser i et horn, trolig et posthorn. I så fall er det snarere et signal enn musikk som antydes. Overdøver han Holbergs smerteskrik? Er det en advarsel? Er hornet en fallos? Vi vet ikke. Kanskje var disse mennene gjenkjennelige

207 I flere klassiske visualiseringer av kastrasjon gjennom historien holdes det opp en slik avkappet scrotum.

208 Om vennene Suhm og Schøning, se kapittel 8.

for dem som kjente datidens biografiske koder. Helt til høyre sitter en mann ved et bord med fjærpenn og et skjevt blikk mot kastrasjonsbordet og Holbergs maltrakterte underliv – rapporterer han, er det en mer moderne og moralsk komedieforfatter som er i ferd med å skrive nye stykker, eller er det Høyer selv som tegner?

Ingen griper inn. De deltar, de er petimetre, klassisister og opplysningsmenn – alt det Holberg ikke var – og de lemlester ham for sin smak og sin estetiske vitenskaps skyld, slik Niels nesten ble dissekert i vitenskapens land. Også denne scenen hadde Holberg selv visualisert og forutsett i sitt geniale verk. Tilskuerne er interesserte, nysgjerrige og kalde. Til dels er de henførte, til dels underholdt. Fra middelalderen og fremover finnes det mange eksempler på fremstillinger av kastrasjon. Høyers avbildning legger stor vekt på kroppen, den holbergske kropp. Det er også betydelig fokus på omgivelsenes blide interesse. Helt unik fremstår den frodige borgerfruefiguren til Biehl oppi det hele. Den heteronormative, moralistiske københavnske borgerlighet var alltid hans motstander. Holberg er ensom og lidende. Bildet uttrykker empati og innlevelse med den sentrale figuren som blir gjort kjønnsløs av resepsjonen og den etterfølgende tradisjonen. Det er resepsjonen som har gjort ham til en evnukk; Holberg selv var ikke aseksuell.



Middelaldersk fremstilling av selvkastrert munk – sannsynligvis kirkefaren Origenes – med skrotum i hånden. Matt 19.12: «Noen gjør seg til evnukker for himmelens skyld». Jf. pungen som holdes triumferende over Biehls hode. Det er uenighet om hvorvidt Origenes faktisk hadde kastrert seg selv.

Sejersted, J. M. (2025). *Nonkonformisten: Ludvig Holbergs skeive selvfremstilling*.
Fagbokforlaget. DOI: https://doi.org/10.55669/oa6308

Sluttord

Jeg hevder her å sirkle inn Holbergs sentrale hemmelighet, og jeg hevder at den antydede tilstedeværelsen av en slik hemmelighet utgjør et vesentlig estetisk element i hans forfatterskap. Hemmeligheten er nemlig ikke bare noe helt hemmelig, den har en estetisk funksjon, der den balanserer mellom hemmelighold og innrømmelse, mellom fortielse og avsløring. Er det da riktig å sette navn på det som ikke skulle sies direkte? Mister ikke forfatterskapet en vesentlig dimensjon dersom denne hårfine balansen forstyrres? Er det ikke slik at forfatterskapet hviler på en nerve av hemmelighet balansert med avsløring, at det finnes en gåtefullhet ved Holbergs forfatterskap som har fylt stadig nye generasjoner med undring, og at denne gåten blir ødelagt gjennom utlegging? Eve Sedgwick er opptatt av denne dynamikken i *The Epistemology of the Closet* (1990), og siterer Allan Bloom på den estetiske verdien som ligger i en slik form for gåtefullhet og uavklarthet. Det oppstår en energi i den selvmotsigende bevegelsen der man holder på hemmeligheten, samtidig som dens energi skinner gjennom. Bloom vil derfor verne om «the sanctity of the closet»; man må ikke si for mye, ikke røpe alt, for da vil hemmelighetens brølende løve reduseres til noe trivielt, til en liten kattepus, noe som ikke lenger er skrekkinngytende, men som fremstår i sin banale, hverdagslige trivialitet. Den vestlige kanon rommer en fruktbar og nødvendig dynamikk, mente Bloom, mellom normalitet på den ene siden og på den andre det fortrengte, det perifere og underkommuniserte – som likevel i sitt fravær står i sentrum for erfaringen av kunsten og dens rolle.

En besinnelse på betydningen av dynamikken mellom hemmelighold og avsløring ligger også i D.A. Millers essay «Secret subjects, open secrets», som inspirerte Sedgwick til hovedverket *Epistemology of the closet*. Også Miller skriver om selvutlevering uten konkret avsløring. Hos ham er homoseksualitet en skjult, og samtidig antydet, kraftkilde. Denne balansekunsten mellom

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

hemmelighold og avsløring er i høyeste grad relevant også for Holbergs forfatterskap. Ikke minst teaterfeltets forhold til Holberg kan vise at dette har vært, og er, fruktbart: Oppsetninger kan spille på de kjønnsoverskridende, lekende, homoerotiske mulighetene, og tilskueren vil hele tiden aktiviseres i det ubesvarte spørsmålet om hvorvidt dette faktisk ligger i teksten, i forfatteren, eller hva forholdet er mellom vår tids presentasjon av dette og fortiden. Statuen av den kjente norske skuespilleren Per Aabel utenfor Nationaltheateret i Oslo er et annet eksempel på hvordan det antydede henger i luften, kommuniserende ulikt for ulike tilskuere. Aabel, som selv levde i et parforhold med en mann uten noen gang offisielt å «komme ut av skapet» (jf Gatland 2016), er fremstilt i sin favorittrolle som Jean de France – rollen som også, ifølge denne analysen, er en del av Holbergs antydende selvfremstilling.

Til tross for argumentet for ikke å sette for mye søkelys på en slik produktiv, åpen hemmelighet, vil jeg angi noen grunner til at det likevel kan være et poeng å eksplisere disse kodene hos Holberg: Holberg selv gikk i epistel 447 – i vår innledende fortolkning – så langt det var mulig i å si dette i klartekst (jf. Innledning). En enda mer bokstavelig formulering ville ikke blitt publisert. Han gikk videre i sine Petronius-referanser og sin utlegging av Ovids selsomme elskov. Han kom, kan man si, til slutt ut av skapet for ettertiden, riktignok bare for dem som kunne og ville tolke hans tekst. I vår tid kreves det en tydeligere tale for å få frem slike allusjoner. Men viktigere er det at den litterære resepsjonen – kanskje ikke den dramatiske, men den litterære – etter min mening synes å ha parkert denne balansekunsten. Ikke før Thomsen 2024 finner man alvorlige forsøk på å forstå det smaks- og normoverskridende i Holbergs forfatterskap. Kanskje var slik fortielse nødvendig i en periode i historien. Kanskje hadde man ikke verktøyene til å se det. Vår tid har andre normer, andre muligheter og et fornyet behov for historisk interesse, og man trenger å se Holberg tydeligere i lys av vår egen tid; han trenger en mer eksplisitt fortolkning på dette punktet. De lesningene som presenteres her er heller ikke så endelige eller entydiggjørende at tekstene eller Holberg selv med dette er endelig forklart. Det er jo bare en enkelt av Holbergs mange dimensjoner som er utlagt her. Holberg trekkes forhåpentligvis ikke lenger ut av skapet enn han selv faktisk kom frem i sine tekster. Ingenting er «bevist» – om noen skulle tenke i slike baner som at det skulle dreie seg om en anklage eller en rettssak. Det er fremdeles nok av gåter, uklarheter, tvetydigheter og antydninger, ikke bare når det gjelder seksualitet og kjønn, eller forholdet mellom fiksjon og

friksjon hos Holberg, men også på mange andre av identitetens områder, som politikk og ideologi, eller klasse og nasjonalitet. Dessuten regner jeg med at disse lesningene vekker tvil, motforestillinger og kritikk, ikke først og fremst en kvelende konsensus om at «vi har ham nå». Man kan også si at den seneste resepsjon har behandlet og parkert kjønnsspørsmålet på et lite fruktbart punkt, med en bagatelliserende henvisning til kryptorkisme – den «aseksuelle». Nei, denne tematikken stopper på ingen måte der hos Holberg.

Faren ved avsløring er, som Miller påpeker, at den fruktbare, dirrende hemmeligheten reduseres til en triviell kulturell klisjé i det den avsløres («Holberg var altså «homo»!»). Dette er imidlertid ikke slik jeg ser denne lesningen av forfatterskapet. Tvert imot handler det om Holbergs egen, spesifikke og gradvise fremstilling av en seksualitet og kjønnethet som riktignok er forankret i datidens konvensjoner, og i konvensjoner som er felles for både 1700-tallet og vår tid, men som samtidig blir noe helt særegent og unikt i hans spesifikke og geniale selvfremstilling. Det finnes en særegen skjønnhet og fandenivoldsk virtuositet i hvordan Holberg sjonglerer 1700-tallets kjønnskoder i balansen mellom konformitet og radikal overskridelse.

Et annet spørsmål som nok melder seg hos enkelte lesere som kjenner meg, er om det er riktig av en person som har levd sitt liv innenfor heteronormativitetens relativt trygge rammer å skrive en bok om dette temaet. Svaret på dette har flere sider. For det første må jeg innrømme at arbeidet har vært enormt fascinerende, og at stoffet har fylt meg med en uimotståelig trang til å grave og dekode, en følelse de fleste forskere vil kjenne igjen. Da går man til grensen – og tråkker iblant over. For det andre mener jeg at dette perspektivet er nødvendig for å oppnå en relevant forståelse av Holberg, hans tid og hans forfatterskap. Det er rett og slett en litteraturforskers yrkesoppgave å komme lengst mulig i å eksplisere hvilke dynamikker som er på ferde i en tekst og et forfatterskap, og hvordan det oppstår betydning innenfor en historisk, kulturell og biografisk kontekst. Samtidig mener jeg at dette er noe som burde vært skrevet for tretti år siden, – hvilket også uten tvil ville skjedd om Holberg var en anglofon forfatter. Jeg mener dessuten at spørsmålet om kjønnsidentitet og seksualitet ikke bare angår dem som kaller seg «skeive» eller «homofile»; begjær og tabu innenfor det homososiale angår alle. Slike spørsmål berører alle engasjerte medlemmer av samfunnet, og er en vesentlig del av vår forståelse av det menneskelige – hvilket er tema for Sedgwicks første motsetning i forhold til hetero-/homo-definisjonen i «vår» tid (hvilket da vil

si Sedgwicks tid i USA på 1980-tallet). Denne Holberg-boken er skrevet ut fra det queerteorien kaller en universalistisk holdning til spørsmålet om kjønn og seksualitet, hvilket innebærer at diskusjonen om kjønnsidentitet, seksualitet og kulturelle binarismer angår alle og kan diskuteres av alle – men samtidig at den skrivende bør posisjonere seg selv og sitt anliggende i forhold til den identitetstematikken som diskuteres.

Det har dukket opp en del queerteori underveis i dette verket, og boken kunne ikke vært skrevet uten et visst kjennskap til dette teorifeltet og til annen seksualitetshistorie inspirert av queerteorien. Selv om verken feministisk teori, kjønnsteori eller queerteori noen gang har vært mine felt som litteraturforsker, ser jeg på dem som kanskje de mest sentrale og produktive feltene innenfor humanistisk forskning de siste femti årene, en uvurderlig eksportartikkel til andre felt innenfor og utenfor litteraturforskningen. Eve Kosofsky Sedgwick var uten tvil en stor pioner innenfor humaniora. Mens de første kapitlene i Sedgwicks bok *Between men* hadde en viss betydning i en relativt tidlig del av dette arbeidet, ble jeg kjent med *Epistemology of the Closet* først etter at råmanuskriptet var skrevet ferdig. Hadde jeg lest den først, ville lesningene kanskje sett litt annerledes ut. Selve balansekunsten mellom tilsløring og avsløring kunne kanskje vært vektlagt mer.

Det enkelte lesere fremdeles vil spørre seg, er: «Men var Holberg homoseksuell?» Dette blir egentlig å forstå som spørsmålet om hvorvidt Holberg selv ville identifisert seg som det om han var født etter 1860-tallet. Det kan selvsagt ingen svare på; jeg kan bare peke på den rollen kjønn og seksualitet spiller i hans tekst og selvfremstilling innenfor de kulturelle kodene som sto til rådighet for ham i en kultur der sodomi var fortiet og straffbart med bål og brann. En annen variant av spørsmålet vil være: «Men *gjorde han det*? Var han «sodomitt»?» Det vet vi ikke. Det er mulig å oppsummere de fremlagte tekststedene som argumentet: «Ja, tenke det, ønske det, ville det – men gjøre det, nei». Dette ville være en gangbar lesning av hans apologetiske selvfremstilling gjennom forfatterskapet. Og noe mer enn det ville han aldri kunnet innrømme – heller ikke indirekte. Jeg regner likevel med at Holberg sannsynligvis hadde gjort seg sine erfaringer, og hvorfor ikke positive erfaringer, av kroppslig art med andre menn. Om han hadde erfaringer som ville svare til Wartbergs strenge definisjon av sodomi, er kanskje usikkert, men det finnes noen litterære argumenter for at han i hvert fall har gått et stykke på denne veien. Jeg tenker på de lyriske skildringene av «selsom kjærlighet» i *Metamorphosis*,

hvilket er de mest, kanskje eneste, sublime øyeblikkene i forfatterskapet og dristig lyrikk selv etter vår tids frilynte målestokk. Jeg tenker på hans reise til Nederland som tjener og senere Romaturen – og samvittighetsnaget som sendte ham på knærne opp Scala sancta. Jeg tenker på de pussige homososiale anekdotene i første levnetsbrev. På Petronius. Jeg tenker på hans irritasjon over samtidens moralistiske snerpethet. Jeg tenker på hans venn Wartberg og dennes betenkning. På interessen for den greske kultur. På at han stadig vender tilbake til kritikken av stoisismen og insisteringen på at det ikke nytter å kjempe mot sine følelser og sitt begjær. På de mange skeive øyeblikk han legger inn i forfatterskapet. Og ikke minst tenker jeg på det grunnleggende sfinksaktige og gåtefulle, tausheten rundt vennskapene og den private sfære midt i de tilsynelatende sjokkerende intime utleveringene. Mannen med de smale kinn som aldri favnet en kvinne. La oss håpe at Holberg har hatt sine seksuelle erfaringer, og har han det, var de vel, som for de fleste, av både positiv og negativ art. Det er det jeg tror, og selv om ingenting er sikkert, vil jeg, ut fra hvor mye han kretser rundt dette på ulike måter, holde det for mer sannsynlig at han har hatt sine opplevelser enn at han skulle ha levd uten kroppslig friksjon i noen form hele sitt liv. Det ville i så fall vært trist, for det er ikke tvil om at han – i hvert fall i sin selvfremstilling – hadde et levende og brennende begjær. Holbergs begjær og energi sto i opposisjon til de allment vedtatte normer. Denne dynamikken gjorde ham til den kanskje mest innflytelsesrike skribenten noen gang i dansk-norsk kulturutvikling. Han kalte det selv for nonkonformisme.

Litteratur

Adams, J.N. 1982. *The Latin Sexual Vocabulary*. Duckworth. London.

Ahmed, Sara. 2006. «Orientations: Toward a Queer Phenomenology» i *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, årgang 12, nr. 4, 2006, Duke University Press.

Aphelen, Hans von. 1773. *Dictionnaire Royal*. København.

Andersen, H.C. 1854. *Samlede skrifter* Bd. 3–4.

Andersen, Jens Kr. 1993. *Holbergs kilder? Studier i komediedigterens mulige litterære forudsætninger*. Akademisk forlag.

Andersen, Vilhelm. 1934. *Illustreret dansk Litteraturhistorie*. Bd. 2.

Anon. «Marcolfus» i *Danske Folkebøger fra 16. og 17. Århundrede*. Bd. 13. (ved R. Paulli og J. Olrik 1936) København.

Anon. 1708. «Sir Narcissus Foplin» i Norton 2023 http://rictornorton.co.uk/eighteen/foplin.htm

Anon. 1696. *The Character of the Beaux*. London.

Anon. 1728. *Plain Reasons for the growth of sodomy in England. To which is added The Petit Maitre, an odd sort of an unpoetical poem*. London.

Anon. 1776. Reformportretter i *Kritisk Tilskuer,* nr. 33.

Argetsinger, Gerald S. 1994. «Ludvig Holberg and the Anglo-American World» i Rossel (red.) 1994.

Atwood, Emma. 2014. «Fashionably Late: Queer Temporality and the Restoration Fop» i *Comparative Drama,* årgang 47, nr. 1 (vår 2013), s. 85–111.

Aumont, Arthur. 1887–1905. «Ørsted, Christopher Hartmann» og «Londemann, Gert» i *DBL*.

Baden, Jacob. 1786. *Latinsk-dansk Lexicon eller Ordbog.*

Baggesen, Jens. 1814. «Barselstuen» i Baggesen 1845–1847.

Baggesen, Jens. 1845–1847. *Jens Baggesens Danske Værker* I–XII.

Bakhtin, Mikhail. 1991[1965] *Michail Bachtin. Rabelais och skrattets historia* (til svensk av Lars Fyhr). Anthropos.

Baker, David Erskine. 1782. *Biographia dramatica, or, a companion to the playhouse. A new Edition*. I-II.

Baker, Thomas. 1703. *Tunbridge Walks: or, The Yeoman of Kent*.

Bayle, Pierre. 2000[1702]. *Political writings* i serien *Cambridge texts in the History of Political Thought*. (red. Sally Jenkinson).

Beaumont, Francis og John Fletcher. 1647. *The Coxcomb*.

Bentsen, Trine og Karen Skovgaard-Petersen. 2015. «Indledning til *Jean de France*» i www.Holbergsskrifter.no

Berling, Ernst Henrich. 1745. «Gunstige Læser!» i Holberg 1745b.

Bibelen. 2024. Nettbibelen.no

Biblia, Det er, Dend gandske Hellige Skrift: trykt efter Høyloflig Ihukommelse Christiani Quarti Store Bibels Version. 1699.

Biehl, Charlotta Dorothea. 1765. *Den forelskede Ven eller Kierlighed under Venskabs Navn*. København.

Binns, J.W. 1974. «Women or Transvestites on the Elizabethan Stage?: An Oxford Controversy» i *The Sixteenth Century Journal*, årgang 5, nr. 2, s. 95–120.

Bjerring-Hansen, Jens. 2015. «Indledning til Den 11. Junii». holbergsskrifter.no

Bjørby, Pål. 2014. «'En vis Skribent': F. Poulain de la Barre (1647–1723) og hans tre cartesianske forsvar for kvinnen som hovedkilden til «feminismen» i L. Holbergs dikt 'Zille Hans Dotters Gynaicologia' (1722)» i *Edda* 2014 3/ årgang 101.

Bliksrud, Liv. 2010. «Tilfellet Bredal – Et bidrag til norsk resepsjonshistorie» i *Edda* 3.

Bobé, Louis. 1905. «Hans Vilhelm von Warnstedt» i *Dansk biografisk Lexikon* 1887–1905 bd. XVIII.

—. 1909. «Kommentarer» i Biehl 1909.

Boileau-Despréaux, Nicolas. 1801[1666]. «A Translation of the Eight Satire of Boileau on Man».

Boon, L.J. 2013[1989]. «Those Damned Sodomites: Public Images of Sodomy in the Eighteenth Century Netherlands» i Gerard og Hekma (red) 2013[1989] s. 237–249.

Botten-Hansen, Paul. 1854. «Ludvig Holberg» i *Illustreret Nyhedsblad,* nr. 4, 27/1 1854.

Boye, A.E. 1817. «Om Holbergs Smag og Kritik» i Boye 1832–35.

—. 1832. *Wessels Samtlige Digte.*

—. 1832–35. *Holbergiana* I–III. København.

Boyer, A. utg. 1702, 1756, 1768. *Dictionnaire Royal Francois-Anglois et Anglois-Francois.*

Bredsdorff, Thomas. 1984. *Den radikale Holberg*. København.

Brix, Hans. 1942. *Ludvig Holbergs komedier*. Gyldendal.

Browallius, Johan. 1744. *Metamorphosis Eller Förwandlingar*. Stockholm.

Brown, Sarah Annes. 2002 [1999]. *The Metamorphosis og Ovid. From Chaucer to Ted Hughes*. Duckworth, London.

Bruhm, Steven. 2000. *Reflecting Narcissus. A Queer Aesthetic*. University of Minnesota Press.

Bruun, Christian. 1869. *Fortegnelse over en del af Ludvig Holbergs Bibliothek*. Kjøbenhavn.

Bull, Francis. 1915. «Et holbergportræt» i Edda III, 1915.

— 1924. *Norsk litteraturhistorie*. Bd. II.

Burg, B.R. 2002 *Gay Warriors*. NYU Press

Campbell, Oscar James. 1914. *The Comedies of Holberg*. Harvard Studies in Comparative Literature, årgang III.

Christensøn, Anders. 1728. *Kort og sandferdig Journal, Af Anders Christensens lykkelige og ulykkelige Reise.*

Cibber, Colley. 1700. *Love makes a Man or The Fop's Fortune.*

— 1706[1696]. *Love's last shift; or, The Fool in Fashion.*

— 1707. *The double Galant.*

Clausen, Julius. 1918. «Forord» i Clausen (utg.) *Hemmelige Efterretninger om de danske Konger efter Souverainiteten* [av P.F. Suhm].

Clausen, Julius og P.Fr. Rist (red.). 1919. *Af Terkel Klevenfeldts Reise-Journaler 1741–1745* i *Memoirer og Breve* Bd. XXIX. Gyldendalske Boghandel. København.

Collier, Jeremy. 1698. *Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage*.

Congreve, William. 1700. *The Way of the World*.

Cressy, David. 1996. «Gender Trouble and Cross-Dressing in Early Modern England» i *Journal of British Studies*, årgang 35, nr. 4, s. 438–465.

Crompton, Louis. 1998. *Byron and Greek love: homophobia in 19*th-*century England*. Swaffham.

— 2003. *Homosexuality & civilization*. Harvard university Press.

Culler, Jonathan. 2017. *Theory of the Lyric*. Harvard university Press.

Dahlerup, Verner. 1926. *Holbergs Breve*. Gad forlag.

Dall'Orto, Giovanni. 2013[1989]. «'Socratic Love' as a disguise for same-sex love in the Italian renaissance» i Gerard og Hekma (red) s. 33–67.

Damsholt, Torben. 1994. «Ludvig Holberg and Greek-Roman antiquity» i Rossel (red.) 1994.

Dansk biografisk leksikon. 1887–1905.

Detharding, August. 1745. *Herrn Luwig Freyherrn von Hollberg eigene Lebensbeschreibung in einigen Briefen an einen vornehmen Herrn*. (oversettelse og fotnoter. 2. utg. 1754)

Dollimore, Jonathan. 1991. *Sexual Dissidence. Augustine to Wilde to Freud to Foucault*. Clarendon Press.

Dunker, Conradine B. 1871. *Gamle Dage. Erindringer og Tidsbilleder*. Kjøbenhavn. Gyldendalske.

Engelstad, Carl Fredrik. 1984. *Ludvig Holberg. Gjøgleren. Granskeren. Gåten.* Aschehoug.

Enterline, Lynn. 1995. *The Tears of Narcissus. Melancholia and Masculinity in Early Modern Writing*. Stanford University Press.

Etheridge, George. 1703[1676]. *The Man of Mode or Sir Fopling Flutter.*

Falbe-Hansen, Ida. 1893. «Holberg og Kvinderne» i *Kvinden og Samfundet* 3/1893 [«kvinfo.dk»].

Farquhar, George. 1709[1706]. *The recruiting Officier.* 4. utg. 1709.

Feilberg, Henning Fredrik. 1886–1914. *Bidrag til en Ordbog over jysk Almuesmål* I–IV.

Foss, Kåre. 1937. «Holberg selv i hans segl og våpen» i Anon. (red.) *Festskrift til Francis Bull på 50 årsdagen*. Gyldendal.

Foucault, Michel. 1995[1976]. *Seksualitetens historie I. Viljen til viten*. (overs Espen Schaaning). Exil.

Freud, Sigmund. 1966[1914]. *Seksualteorien*. (overs. Brynjulf Jensen).

Frisch, Johann Leonard. utg.1772, 1782. *Nouveau Dicionnaire complet Francois-Allemand et Allemand-Francois.*

Gatland, Jan Olav. 2016. «Per Aabel». Skeivtarkiv.no

Gemzøe, Anker. 2005. «Holbergs komiske komplementaritet. *Jean de France* og *Mascarade*» i Eivind Tjønneland (red.). *Den mangfoldige Holberg*. Aschehoug.

Gerard, Kent og Gert Hekma (red). 2013[1989]. *The Pursuit of Sodomy. Male Homosexuality in Renaissance and Enlightenment Europe*. Routledge.

Grafton, Anthony. 1990. «Petronius and Neo-Latin Satire: The Reception of the Cena Trimalchionis» i *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, årgang 53 (1990), s. 237–249.

Greenblatt, Stephen. 1980. *Renaissance Self-Fashioning*. Chicago.

—. 1988. «Fiction and friction» i *Shakespearean Negotiations.* University of California Press.

Gyllenborg, Carl. 1737[1740]. *Swenska Sprätthöken*. Stockholm. Litteraturbanken.se

Haakonssen, Knud. 2017. «Holberg's law of nature and nations» i Haakonssen og Olden-Jørgensen (red). s. 59–80.

Haakonssen, Knud og Sebastian Olden-Jørgensen (red). 2017. *Ludvig Holberg (1684–1754). Learning and Literature in the Nordic Enlightenment*. Routledge.

Halperin, David M. 2000. «How to do the history of male homosexuality» i *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies.* Duke university Press.

Hamann, Johann Georg. 1759. *Sokratische Denkwürdigkeiten*. Amsterdam.

Hansen, P. 1902. *Illustreret dansk litteratur historie* Bd. 1. København.

Harley, Martha Powell. 1986. «Narcissus, Hermaphroditus, and Attis: Ovidian Lovers at the Fontaine d'Amors in Guillaume de Lorris's Roman de la rose» i *PMLA*. årgang 101, nr. 3 s. 324–337.

Hazlitt, William. 1889. «Swift-Rabelais-Voltaire» fra *Lectures* i *William Hazlitt. Essayist and Critic. Selections from his writings.* 1889. Frederick Warne. London and New York.

Heggelund, Kjell. 1982. «Ludvig Holbergs dikteriske gjennombrudd» i Edvard Beyer (red.) 1982[1975]. *Norges litteraturhistorie* Bd. I. Oslo, Cappelen.

Heilmann, Robert. 1982. «Some Fops and some Versions of Foppery» I *ELH,* årgang 49, nr. 2. Johns Hopkins University Press.

Heise, Ursula K. 1992. «Transvestism and the Stage Controversy in Spain and England, 1580–1680» i *Theatre Journal*, årgang 44, nr. 3, s. 357–374.

Hekma, Gert. 2013 [1989]. «Sodomites, Platonic Lovers, Contrary Lovers: The Backgrounds of the Moderne Homosexual» i Gerard og Hekma (red.) 2013 [1989].

Herdt, Gilbert (red). 1994. *Third sex, third gender. Beyond sexual dimorphism in culture and history*. Zone books.

Hermansen, Victor. 1961. «Johan Roselius og portrættet af Holberg» i *Studier fra Sprog- og oldtidsforskning*, nr. 245.

Hirshals, Finn. 2015. «Indledning til Den forvandlede Brudgom». Holbergsskrifter.no

Holberg, Ludvig. 1719–1720. *Peder Paars.* Holbergsskrifter.no

—. 1721–22. *Skiemte-Digte*. Holbergsskrifter.no

—. 1723a. «Just Justesens Betenkning over Comoedier». Holbergsskrifter.no

—. 1723b. *Jean de France*. Holbergsskrifter.no

—. 1723c. *Den Vægelsindede*. Holbergsskrifter.no

—. 1724. *Den 11. Junii*. Holbergsskrifter.no

—. 1724. *Det arabiske Pulver*. Holbergsskrifter.no

—. 1726a. *Metamorphosis*. Holbergsskrifter.no

—. 1726b. *Orthographiske Anmerkninger*. Holbergsskrifter.no

—. 1728. *Første levnetsbrev* (oversatt fra latin 2018 av Ole Thomsen). Holbergsskrifter.no

—. 1731. *De Usynlige*. Holbergsskrifter.no

—. 1732–1735. *Dannemarks Riges Historie*. København.
—. 1737. *Andre levnetsbrev* (oversatt fra latin 2018 av Ole Thomsen) Holbergsskrifter.no
—. 1739. *Heltehistorier*. Holbergsskrifter.no
—. 1741. *Nicolai Klimii iter subterraneum* (overs. Peter Zeeberg 2012).
—. 1742. *Jødiske Historie Fra Verdens Begyndelse, Fortsatt Til disse Tider.* Holbergsskrifter.no
—. 1743. *Tredje levnetsbrev* (oversatt fra latin 2018 av Ole Thomsen). Holbergsskrifter.no
—. 1744a. *Moralske Tanker* Bd. I–II i Holbergsskrifter.no
—. 1744b. *Moralische Gedanken.*
—. 1745a. *Niels Klims Reise under Jorden*. 2. utg. København og Aalborg.
—. 1745b. Heltindehistorier i Holbergsskrifter.no
—. 1745c. *Ludvig Holbergs Trende Epistle Til *** Hvorudi befattes det Fornemste Af Hans Liv og Levnet, Oversatte af det Latinske i det Danske Sprog*. København.
—. 1747. *Herrn Ludwig Holbergs, Freyherrn der Baronie Holberg, &c. Jüdische Geschichte von erschaffung der Welt bis auf gegenwärtige Zeiten*. Altona und Flensburg.
—. 1748–1754. *Epistler* I–V i Holbergsskrifter.no
—. 1752/53. *Dannemarks Riges Historie* 2. utg.
—. 1753. *Huus-Spøgelse eller abracadabra*. Holbergsskrifter.no
—. 1753. *Den forvandlede Brudgom*. Holbergsskrifter.no
—. 1754. *Herrn Ludwig Freyherrn von Holberg eigene Lebens-Beschreibung in einigen Briefen an einen vornehmen Herrn.* Zweite und verbesserte Ausgabe. Copenhagen und Leipzig.
—. 1765. *Leevens-Beschryving van den Heere Baron Lodewyk Holberg.*
Holm, Bent. 2013. Holberg på tværs. Fra forskning til forestilling.
Hoogvliet, J.M. 1906. «De grondvester der moderne Deensche literatuur» i *Onze Eeuw*. 6. årgang 1906.
—. (Lodewijk Holberg, zijn leven en werken).
Hopkins, Charles. 1700. *Friendship Improv'd, or the Female Warriour; A tragedy*. Faksimile i *Historical Collection from the British Library*.
—. «The History of Love. In a Letter to a Lady» i Nichols. J. 1780. *Select collection of Poems. Volume II*, s. 223ff.
Horn, Frederik Winkel. 1897. «Anmærkninger» i *Holbergs Levned fortalt af ham selv i tre latinske Breve til en fornem Herre* s. 312–317.
Horowitz, James. 2015. «Partisan Bodies: John Dryden, Jacobite Camp, and the Queering of 1688» i *Restoration: Studies in English Literary Culture, 1660–1700*, årgang 39, nr. 1/2, 1688: Literature, Politics, and the Long Restoration.
Howard, James, 1674. *The English Monsieur.*
Hubbard, Thomas K. (red.) 2003. *Homosexuality in Greece and Rome. A Sourcebook of Basic Documents.* University of California Press.
Hug, August. d. 1950. «Eunuchen» i *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* (1890–1980). Wikisource (https://de.wikisource.org/wiki/RE:Eunuchen)
Hume, David. 1748. *Essays, Moral and Political.*
—. 1751. «A Dialogue» i *An Enquiry Concerning the Principles of Morals*. London.
—. 1760. *Essays and Treatises on Several Subjects,* årgang I. London.

—. 1779. *Essays and Treatises on Several Subjects. A new edition*, årgang I. Dublin.

Ibsen, Henrik. 1898. «Tale ved Norsk Kvindesagsforenings fest i Kristiania 26. mai 1898» på Henrik Ibsens Skrifter (https://www.ibsen.uio.no)

Jacobsen, J.P. og R. Paulli (red). 1915. *Danske Folkebøger fra det 16. og 17. Århundrede*. Bd. I. København.

Jakobsen, Kjetil. 2004. *Kritikk av den reine autonomi. Ibsen, verden og de norske intellektuelle*. Doktorgradsavhandling, UiO.

Jansen, F.J. Billeskov. 1939. *Holberg som epigrammatiker og essayist I–II.* Munksgaards forlag.

—. 1953. *Ludvig Holberg. Epistler I–VII. Kommentert utgave*. Hagerup.

—. 1984. Ludvig Holberg i tekst og billeder. Trykt for soransk samfund.

—. 1999. *Holberg og menneskerettighederne – og andre Holbergstudier*. Reitzel.

Jensen, Anne E. 1984. *Holberg og kvinderne. Eller et forsvar for ligeretten.* Gyldendal.

Johnson, Samuel. 1779–1781. *The Lives of the Poets*, årgang 22.

Jonson, Ben. 2013[1606]. *Volpone* på Project Gutenberg.

Justesen, Jens [Carl Müller] (overs.). 1862. *Ludvig Holbergs Epigrammer* I-II. Jacob Andersens Enkes Forlag.

Juvenal. 2001[100–137 e.Kr.] *The Satires Book I–V* [overs. A.E. Kline] på Poetryintranslation.com

Kafer, Alison. 2020. «Queer Disability Studies» kap. 6 i Somerville (red.) *The Cambridge Companion to Queer Studies*.

Kalkar, Otto. 1976. *Ordbog over det ældre danske sprog* I–VI. Akademisk forlag.

Kamen, Deborah. 2012. «Naturalized Desires and the Metamorphosis of Iphis» i *Helios*, årgang 39, nr. 1. Texas Tech University Press. https://muse.jhu.edu/article/577592

Kavanagh, Declan. 2017. *Effeminate years: Literature, Politics, and Aesthetics in Mid-Eighteenth-Century Britain.*

Kavanagh, Declan og Ula Lukszo Klein. 2020. «Introduction: Swift's Queerness» i *Journal for Eighteenth-Century Studies,* årgang 43, nr. 3.

Kies, Paul P. 1932. «Lessing's Relation to Early English Sentimental Comedy» i *PMLA*, årgang 47, nr. 3, s. 807–826.

King, Thomas A. 2004. *The Gendering of Men, 1600–1750. The English Phallus.* årgang I. University of Wisconsin Press.

Kleve, Torkel. 1740–1745. *Reise-Journaler 1741–1745* i Clausen og Rist (red.) 1919.

Krag, Hans. 1960. «Om Ludvig Holbergs Segl og Våben» i *Heraldisk Tidsskrift* 1960 bd. 1 nr. 1.

Kragelund, Aage (overs). 1965. *Holbergs første levnedsbrev* på holbergsskrifter.no

—. 1977. *Holberg og Petronius' Satyrica*. Odense universitetsforlag.

—. 1983. *Holberg og Seneca*. Gads forlag.

Krogh, Thomas (overs.). 1741. *Professor Ludwig Holbergs Lifs og Lefnets Beskrivelse af Ham selv/ i en Epistel til een stoer Mand/ paa Latine forfatted/ og nu til fleeres Fornøyelse ved en anden paa det Danske Sprog verteret og udgivet*.

Kruuse, Jens. 1964. *Holbergs maske.* Gyldendal.

—. 1968. *En poetisk kriger. Ludvig Holberg*. Berlingske forlag.

Langslet, Lars Roar. 2001. *Ludvig Holberg. Den store ensomme*. Press forlag.

Lausten, Martin Schwartz. 2000. De fromme og jøderne. København.

le Blanc, Jean Bernard [«l'abbe le Blanc»] 1747. *Letters on the English and French Nations* I–II. William Smith, Dublin. Letter IV.

Lessing, Gotthold Ephraim. 1749[1755]. *Entwurf zum Freigeist* i *Lessings Werke* (1755).

Liebenberg, F.L. 1866. *Ludvig Holbergs Mindre Poetiske Skrifter*. Kjøbenhavn.

Liliequist, Jonas. 1995. «Staten och 'sodomiten' – tystnaden kring homosexuella handlingar i 1600- och 1700-talets Sverige» i *Lambda Nordica,* årgang 1, nr. 1, s. 9–13.

Lilja, Saara. 1982. «Homosexuality in Plautus' plays» i *Arctos; Acta Philologica Fennica*. årgang 16.

Love, Heather. 2007. *Feeling Backward. Loss and the Politics of Queer History*. Harvard University Press.

Luther, Martin. 1983[1566]. *Tischreden* i Kurt Aland (utg.) *Luther Deutsch. Die Werke Luthers in Auswahl*. Bd. 9. 1983[1960].

MacFaul, Thomas. 2009. *Male Friendship in Shakespeare and his Contemporaries.* Cambridge University Press.

Manna, Karen J. 2013. *Sex, politics, and national identity: The petit-maître in Eighteenth-century France*. (avhandling) Johns Hopkins.

Martensen, Julius. 1897–1909. *Holbergs komedier* I–XIII. København.

Maurice,Lisa, 2003. «Amici et sodales: An Examination of a Double Motif in Plautus» i *Mnemosyne,* årgang 56, nr. 2 (2003), s. 164–193.

McFarlane, Cameron. 1997. *The Sodomite in Fiction & Satire 1660–1750*. Columbia university Press.

McKenzie, Donald. 2011. *The Works of William Congreve* I–II.

Meer, Theo van der. 1994. «Sodomy and the pursuit of a third sex in the early modern period» i Gilbert Herdt (red) 1994 *Third sex, third gender. Beyond sexual dimorphism in culture and history*. Zone books.

Miller, D.A. 1985. «Secret Subjects, Open Secrets» i *Dickens Studies Annual*, årgang 14, s. 17–38

Molbech, Christian (utg.). 1839. *Peder Rosenstand-Goiskes Kritiske Efterretninger om Den Kongelige danske Skueplads, dens Forandringer efter 1773 og dens Tilstand, med Bedømmelse over Skuespillere og Dandsere af begge Kiøn 1778–1780*. Kiøbenhavn.

—. 1843. *Ludvig Holbergs Comedier*. København

—. «Fortale» i *Ludvig Holbergs Comedier*, Bd. I. København.

Monrad, J.P., J. Baggesen og C. Pram (red.). 1787. *Johan Herman Wessels samtlige Skrivter.*

Montaigne, Michel de. 2009[1580]. *Essays* Bok I–III.[overs. Beate Vibe] Bokklubbens kulturbibliotek

Moore, Steven. 2013. *The Novel. An alternative history 1600–1800*. Bloomsbury.

Mosse, George. 1992. *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*

Moth, Mathias. ca 1686. Ordbog. https://mothsordbog.dk/

Mounsey, Chris. 2001. *Presenting Gender. Changing Sex in Early-Modern Culture.* Bucknell.

Müller, Th. A. 1918. *Holbergportrætter. En kritisk værdsættelse med en karakteristik af Holberg som personlighed*. Gyldendal.

—. 1943. *Den unge Ludvig Holberg* 1684–1722. Gyldendal.

—. «Jens Severin Wartberg» i *Dansk biografisk leksikon*.

—. 1944. «Et par smaa Holbergproblemer» i *Historisk tidsskrift*, 11. rekke, 1. bind.

Murray, Barbara M. 2013. «'Strange Star': Same-Sex Love and William Burnaby's Love Betray'd or The Agreeable Disapointment (1703)» i *English Studies,* årgang 93, nr. 2, s. 177–187.

Mørland, Henning (overs.). 1974. Sveton. Romerske keisere. Thorleif Dahls kulturbibliotek.

Nedergaard-Hansen, Leif. 1955. «Nogle smaa Betragtninger over Holbergs Epistler» i *Danske studier* 1955.

Nichols, J. (red.): 1780. *A select Collection of Poems with Notes, Biographical and Historical*. vol II. London.

Nichols, Marden Fitzpatrick. 2024. «The Body of the Meretrix and the Sexualization of Simo's House in Plautus' Mostellaria» i *American Journal of Philology*, årgang 145, nr. 2.

Nielsen, Erik A. 1984. *Holbergs komik*. Gyldendal Kbh.

Noordam, Dirk Jaap. 2013[1989]. «Sodomy in the Dutch Republic, 1600–1725» i Gerard og Hekma (red.) 2013[1989] s. 207–229.

Nordisk familjbok.

Normann, I.C. 1919. *Holberg paa teatret*. Gyldendalske.

Norton, Rictor[ed.]. 2023. *Homosexuality in Eighteenth-Century England: A Sourcebook*, Updated 28 February 2023. https://rictornorton.co.uk/eighteen/index.htm

Nyborg, Lisbeth. 2015. «Indledning til *Philosophus udi egen Indbildning*» på holbergsskrifter.no

Nyerup, Rasmus. 1798. «Udsigt over Peter Friderich Suhms Levnet og Skrifter» i Suhm: *Samlede Skrifter* XV

Nystrøm, Eiler. 1928. *Holbergs egenhændige Vota som Universitetsprofessor*. Reitzel

O'Donnell Katherine og Michael O'Rourke 2006. (red.) *Queer Masculinities, 1550–1800. Siting Same-Sex Desire in the Early Modern World.*

ODS Ordbog over det danske Sprog

Olson, Kelly. 2014. «Masculinity, Appearance, and Sexuality: Dandies in Roman Antiquity» i *Journal of the History of Sexuality*, årgang 23, nr. 2, s. 182–205.

Olsvig, Viljam. 1895. *Det store Vendepunkt i Holbergs Liv*.

—. 1902. *Ludvig Holbergs første levnetsbrev*.[kommentert oversettelse med kommentarer og endringer] Cappelen.

—. 1903. *Nogle historiske forstudier til Holbergs selvbiografi og til hans livshistorie 1719–1726*. Cappelen.

—. 1913. *Holberg og England*. Aschehoug

Ovid. 8 e.Kr. *Metamorphoses* [overs. *Metamorfoser* 2024 ved Thea Selliaas Thorsen]

Owen, Johannes Armon. 1658. *Epigrammatum Joan. Oweni Cambro Britanni Oxoniensis* Ed. Postrema correct. & posthumis quibusdam adaucta.

Owen, John. 1677. *John Owen's Latine epigrams Englished* by Tho. Harvey. I *Early English Books Online.* https://name.umdl.umich.edu/A53744.0001.001. University of Michigan Library Digital Collections. Lest 24/6, 2025.

Owesen, Ingeborg. 2010. «Ludvig Holberg – en tidligmoderne feminist» i *Norsk filosofisk tidsskrift,* årgang 45.

Paludan, Julius. 1878. *Om Holbergs Niels Klim, med særligt Hensyn til tidligere Satirer i Form af opdigtede og vidunderlige Reiser*. Kjøbenhavn

—. 1915. «Holberg og England» i *Edda* IV

Paulli, R. og J. Olrik. 1936. «Indledning» i «Marcolfus» i *Danske Folkebøger fra 16. og 17. Århundrede*. Bd. 13.

Penrose, Mehl Allan. 2014. *Masculinity and Queer Desire in Spanish Enlightenment Literature.* Routledge.

Perry, Mary Elisabeth. 1989. «The 'Nefarious sin' as a disguise for Same-Sex Love in the Italian Renaissance» i Gerard og Hekma (red) 2013 [1989], ss. 67–91.

Petersen, N.M. 1853–64. *Bidrag til den danske literaturs historie* I–V. København.

Petronius Arbiter. 2013[ca 100 f.Kr.]. *Satyricon* [overs. Kjell Arild Pollestad] Cappelen Damm.

Pettersen, Nicolay Bakken. 2025. *«Hvis jeg var et Fruentimmer, blev jeg og forliebt i dig». En undersøkelse av homososiale begjærsstrukturer i tre Holberg-komedier*. Masteroppgave, Universitetet i Bergen.

Plautus. 1843[ca 200 f.Kr.]. *Mostellaria*[overs. Fredrik Gjertsen 1873].

Plutarchos. Ca. 110 e.Kr. [1967]. Livsskildringer med sammenligning. (overs. Henning Mørland). Aschehoug.

Pointon, Marcia. 1993. *Hanging the head. Portaiture and social formation in eighteenth-century England*. Yale university Press.

—. 2013. «Accessories in Portraits: Stockings, Buttons and the Construction of Masculinity in the Eighteenth Century» i *Portrayal and the search for identity*. Reaktion books.

Poitevin, Kimberly. 2011. «Inventing Whiteness: Cosmetics, Race, and Women in early Modern England» i *Journal for Early Modern Cultural Studies*, årgang 11, nr. 1 (vår/sommer 2011), s. 59–89.

Poulsen, Sara Møller. 2015. «Indledning til Henrik og Pernille» i Holbergsskrifter.no

Rahbek, Knud Lyne. 1805. *Ludvig Holbergs udvalgte Skrifter* I-V. København

—. 1809. *Om Skuespillerkunsten. Forelæsninger holdne paa den kongelige dramatiske Skole*. København.

—. 1815–1817. *Om Ludvig Holberg som Lystspildigter og om hans Lystspil* I–III København

—. 1828. «Tegnelser» i *Tritogenia. Et Maanedsskrift*, årgang 1, nr. 5. s 103–111.

Rasmussen, M.N.C. Kall. 1859. «Bidrag til Ludvig Holbergs Biographi for Aarene 1702–1714» i *Historisk Tidsskrift*, 3. række, første bind.

Rey, Michel. 1988. «Police and sodomy in eighteenth-century Paris: from sin to disorder» i Journal of Homosexuality.

Robinson, David M. 2001. «The Metamorphoses of Sex(uality)» i Mounsey 2001.

—. 2017. *Closeted Writing and Lesbian and Gay Literature: Classical, Early Modern, Eighteenth-Century*. Taylor & Francis. Kindle Edition [2017]

Roggen, Vibeke. 2004. «Gender and humor in Holberg's epigrams» i *Humanistica Lovaniensia*, årgang 53.

Roos, Carl. 1922. *Det 18. Aarhundredes tyske Oversættelser af Holbergs Komedier: deres Oprindelse, Karakter og Skæbne*. (avhandling) København.

Rosen, Wilhelm von. 1993. *Månens kulør. Studier i dansk bøssehistorie 1628–1912*. Rhodos

—. 2006. «Almost Nothing: Male-Male Sex in Denmark, 1550–1800» i O'Donnell og O'Rourke (red). 2006, s. 77–94.

—. 2013[1989]. «Sodomy in Early Modern Denmark: A crime without victims» i Gerard og Hekma (red) 2013[1989] s. 177–207.

Rossel, Sven Hakon (red.). 1994. *Ludvig Holberg: A European Writer. A Study in Influence and Reception.* Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft. Rodopi.

Rumpff, Johann. 1778. *Freye Gedanken über verschiedene Gegenstände*. Hamburg.

Sars, Ernst. 1873–1891. *Udsigt over den norske Historie* I-IV

Scheibe, Johann Adolph. 1764. «Vorrede» i *Ludwig Freyherrns von Holberg. Peder Paars, ein komisches Heldengedicht.* Kopenhagen und Leipzig.

Schiller, Friedrich. 1795. «Über naïve und sentimentalische Dichtung».

Schiller, Friedrich. 1838. *Schillers sämtliche Werke* XII

Schleuter, Paul. 1888. «Holberg und Deutschland» i Julius Hoffory og Paul Schleuter 1888. *Dänische Schaubühne. Die vorzüglichsten Komödien des Freiherrn Ludwig von Holberg.*

Sedgwick, Eve Kosofsky. 1992[1985]. *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire.* Columbia

—. 1990. *Epistemology of the Closet*. University of California Press

Seneca. Lucius Annaeus. 2021 [ca 60 e.Kr.]. *Letters from a Stoic.* Capstone Classic.

Senelick, Laurence. 1990. «Mollies or Men of Mode? Sodomy and the Eighteenth-Century» i *Journal of the History of Sexuality*, årgang 1, nr. 1, s. 33–67

Sejersted, Jørgen. 2012. «Naturlig religion i Holbergs naturrett» i Vinje og Sejersted. (red.) 2012. *Ludvig Holbergs naturrett.* Gyldendal, Oslo s. 159–177.

—. 2014. «Holberg og forsynet» i Sejersted og Olden-Jørgensen (red) 2014. *Historikeren Ludvig Holberg.* Scandinavian Academic Press (sap) s. 365–397

—. 2016. «Ludvig Holbergs vei til New York 1751. En angloamerikansk kompilasjonshistorie fra 1700-tallet» i *Danske studier* København, 2016.

—. 2017a. «Morals and religion in Holberg's essay» i Haakonssen og Olden-Jørgensen (red.) 2017. s. 80–98.

—. 2017b. «Ludvig Holberg's *History of the Jews* (1742) i Haakonssen og Olden-Jørgensen (red.) 2017 s. 196–217

—. 2017c. «*Den Stundesløse* som forsynsallegori. Holberg i lys av Giorgio Agambens makt-analyse» i *Renæssanceforum* 12/2017, festskriftnummer til Peter Zeeberg s. 291–301

—. 2024. «Ole Thomsen: Besindig rebel. Ludvig Holbergs liv og værk» anmeldelse i *Danske studier 2024*. s. 201–209.

Serenius, Jacob. 1734. *Dictonarium anglo-svethico-latinum*

Shadwell, Thomas. 1676. *The Virtuoso*.

—. 1679. *A True Widow*.

Skovgaard-Petersen, Karen. 2017. «Holberg's autobiographical letters» i Haakonssen og Olden-Jørgensen (red.) 2017.

Skovgaard-Petersen, Karen og Peter Zeeberg. 2015. «Indledning til *Niels Klim*», holbergs-skrifter.no. nedlastet 2025.

Slettebø, Thomas. 2017. «Holberg's authorial personae» i Haakonssen og Olden-Jørgensen (red.) 2017.

—. 2020. «Kompilatoren Holberg. Om patriotisk og protestantisk kompilasjon i Ludvig Holbergs Dannemarks Riges Historie» i *Historisk Tidsskrift*, *120*(1) [dansk]. https://tidsskrift.dk/historisktidsskrift/article/view/126770

Smith, C.W. 1858. *Om Holbergs Levnet og populære Skrifter*. Schønberg, Kjøbenhavn.

Smollett, Tobias. 2008. [1748]. *The Adventures of Roderick Random. Oxford World's Classics. OUP.*

Sterne, Laurence. 1759. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Project Gutenberg Ebook.

Stevens, Hugh (red.) 2011. *The Cambridge Companion to Gay and Lesbian Writing.*

Suhm, Peter Friderich. «Samtale efter Luciani Maade I-II» [1748–49] i Suhms *Samlede Skrifter* Bd. I.

—. 1771–1773. *Hemmelige Efterretninger om de danske Konger efter Souverainiteten* i Clausen (utg.) 1918.

—. 1789–1798. *Peter Friderich Suhms Samlede skrifter* I–XV.

—. «Om de Norskes Fortienester» [1762] i *Suhms Samlede Skrifter* Bd. VII

—. «Gode nye Bøger» [anmeldelser fra 1761] i *Suhms Samlede Skrifter* Bd. VII

—. 1771. «Udsigt over Videnskabernes og de smukke Konsters Tilstand i Danmark og Norge»

Sutton, Dana F. 1999. *The Epigrammata of John Owen. A hypertext critical edition*. The Phoilological Museum. Univeristy of California, Irvine.

Sveton.[Gaius Svetonius Tranquillus, ca. år 120]. 1964. *Romerske keisere* [overs. Henning Mørland, 1974]. Thorleif Dahls kulturbibliotek

Swift, Jonathan. 2004[1726]. *Gulliver's Travels.*[Standard ebooks, nedlastet 2025]

Sørensen, Ivan Z. 2015. «Indledning til Den forvandlede Brudgom» i holbergsskrifter.no

Sørensen, Niels Grotum. 2015a. «Indledning til Metamorphosis» i holbergsskrifter.no

—. 2015b. «Indledning til Fire Skiemte-Digte» i Holbergsskrifter.no

Teige, Ola. 2020. «En unevnelig synd. Rettssaken mot Aron Åsulsen i 1693 og rettsforfølgelsen av homoseksuelle handlinger i Norge i tidlig nytid» i *Edda* 2020, årgang 99, nr. 4.

Thacker, Christopher. 1967. «Swift and Voltaire» i *Hermathena* 104.

Thomsen, Ejnar. 1954. *Sfinxen. Stræger til et Holberg-portræt*. Københavnn.

Thomsen, Ole. 2015a. «Jeg er en syg, der vil lære folk sundhed. Om Holbergs Levnedsbreve» på Holbergsskrifter.no

—. (overs) 2015b. *Holbergs Første levnedsbrev*.

—. 2024. *Besindig rebel*. Aarhus universitetsforlag.

Tieck, Ludwig. 1817. «Der Zinngießer, nach Holberg» i *Dramaturgische Blätter* i Ludwig Tieck 1852 *Kritische Schriften* Bd. 3.

Tjønneland, Eivind. (red.). 2005a. *Den mangfoldige Holberg*. Aschehoug.

Tjønneland, Eivind. 2005b. «Holberg som hysteriker» i Tjønneland 2005a.

Trumbach, Randolph. 2007. «Blackmail for Sodomy in Eighteenth-Century London» i *Historical Reflections / Réflexions Historiques*, årgang 33, nr. 1, *Eighteenth-Century Homosexuality in Global Perspective*

—. 2012. «The Transformation of Sodomy from the Renaissance to the Modern World and Its General Sexual Consequences» i *Signs*, årgang 37, nr. 4.

—. 2013[1989]. «Sodomitical assaults, gender role, and sexual development in eighteenth-century London» i Gerard og Hekma 2013[1989], s. 407–432.

Turton, Stephen. 2024. *Before the word was queer. Sexuality and the English Dictionary, 1600–1930*. Cambridge University Press.

Uffenbach, Zacharias Conrad von. 1753. *Merkwürdige Reisen durch Niedersachsen, Holland und Engelland* I-III. Frankfurt og Leipzig.

Vanita, Ruth. 2011. «The Homoerotics of Travel: Peoples, Ideas, Genres» i Hugh Stevens (red.) *The Cambridge Companion to Gay and Lesbian Writing*.

Velle, Thomas. 2018a. «Ludvig Holberg's Niels Klim (1741) and the Irony of Reading and Writing in Latin» i *Neo-Latin and the Vernaculars: Bilingual Interactions in the Early Modern Period*, BRILL.

—. 2018b. *Ludvig Holberg's Mobile Novel Niels Klim's Travels Underground (1741–1745). A Functionalistic Approach to its Place in European Literary History*. Doktoravhanndling. Universiteit Gent.

Vinge, Louise. 1967. *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19*th *Century.* Gleerups. Lund.

Vinje, Eiliv og Sejersted, Jørgen. (red.) 2012. *Ludvig Holbergs naturrett*. Gyldendal, Oslo.

Vogt, J.H. 1987. *Seksualitet og sykdom hos Rousseau og Voltaire: og også om Ludvig Holberg*. Norsk medisinsk historisk forening.

Vulgata Clementia. 1598 [2021]. Hentet fra *The Clementine Vulgate Project* https://la.wikisource.org/wiki/Vulgata_Clementina

Wadskiær, C.F. 1745 «C.F. Wadskiærs Danske Oversættelse Af Hans Latinske Epigrammate og Ære-Vers Under Vel-Ædle og Vel-Byrdige Hr. Assessor Ludvig Holbergs Seeneste Portrait i Kobber» i Holberg 1745c.

Wahrman, Dror. 2004. *The Making of the Modern Self: Identity and Culture in Eighteenth-Century England*. Yale University press

Werlauff, E.C. 1858. *Ludvig Holbergs atten første Lystspil*. Samfundet til den danske Literaturs Fremme.

Williams, Craig A. 1995. «Greek love at Rome» i *The Classical Quarterly*, årgang 45, nr. 2, 1995, s. 517–539

Wikander, Matthew. 2002. *Fangs of Malice: Hypocrisy, Sincerity and Acting.*

Wright, Edward. 1730. *Some Observations made in Travelling through France, Italy, &c. In the Years 1720, 1721, and 1722*. Bd. I. London.

Wycherley, William. 1673. *The Gentleman Dancing-Master.*

Ytreland-Soland, Victoria Lindanger. 2023. *«Verden er en scene og livet et vedvarende maskespill» En resepsjonsanalyse av Ludvig Holbergs Jean de France.* Masteroppgave, UiB

Zeeberg, Peter. overs. Epigrammer på Holbergsskrifter.no

—. «Indledning til Holbergs epigrammer» på Holbergsskrifter.no

Zima, P.V. 1985. «From dandyism to art or narcissus bifrons». *Neohelicon,* årgang 12, 201–238