

Jean de France (1722) og Fop-karakteren i det engelske restaurasjonsdramaet⁴³

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 utenlandsreisens innflytelse på ungdommen og landets økonomi. Når Jean gjør sin entre med et begeistret «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 Shakespeare-tidsskrift* 4/2022.

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 lese måter, også om de er innbyrdes motstridende. Ja, det er faktisk et kjennetegn på kunst at verket inneholder slik merbetydning. Etter min mening utdypes kjønnsstatistikken 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 selvframstilling. 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 gjorde ogsaa adskillige Reiser, og hver gang jeg kom hjem, 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 «*Orthografiske 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 gjennom 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 svensk⁴⁴ 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 felles trekk 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 blick 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, forfintet kropp, sans for estetikk og musikk, ekstravagante klær og kvinnelige venner. Denne manssrollen, 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 selvframstilling 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 forkleddning, 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 klare 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.

Kjønnsstatistikken 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 elasticiteten i kjønnskategoriene, mens man i de siste to tiårene tvert imot understreker kjønnskategoriernes 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 nøkkeltaksten *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 kjønnsstatistikken 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 forsiktig på parallelliteten mellom *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 «europæisk 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 antydnet 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 tilsvaret 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 troppe 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 holbergskrifter.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 Baggensens 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 franskfiserste, 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 ellefte 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 dramatik. ⁴⁹ Det overordnede poenget – at dette er et motiv Holberg kan ha kjent til fra engelsk dramatik – er likevel relevant.

Det beste argumentet for at Holberg har hatt inngående kjennskap til engelsk samtidsdramatik, 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 kve 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 fleste 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 dramatikkk 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 could 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 derfor 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 kjenner 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 skimme 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 «igienneumløbet 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 dramatik?

Jansen postulerer videre at Holberg er «frastødt» allerede ved rollelisten i det engelske stykket, der kjærlighetsforbindelsene er antydnet. Jansen overser imidlertid Holbergs poeng: Det er det snerpete danske publikum som vil være frastøtt av de erotiske intrigene og obskønitene. 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 obscønt 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 feillett: «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 obscøne 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 obscøne.

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 dansk-kulturell adaptasjon 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 kjonning som kan smitte over på Holberg selv, noe som faktisk er del av hans dristige selvframstilling. 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 mannrollen i lys av et økende heteronormativt press. Borgerkapets 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. Eksempelene 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 Ethridge 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 engelsk mann og kom tilbake med franske faktorer. 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 draging mot andre menn er antydnet 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 musikkelskapet 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 education 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, verdensferne 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 mansrolle, 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 ridicule 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 farewell 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 selvpoptatt 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 selvpoptatt 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 selvframstilling (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 spesifikke 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 begjærformer 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 senga, 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 disguis'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 tveetydig seksualitet i for-

hold til menn. Denne viser seg da han kysser en mannlig fransk kjøkkenhjelp (akt I s. 19) og uttrykker en begjærspregbet 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 besværrer seg over. Normene har sine representanter med ulik grad av strenghet. Petimeteren er i varierende grad preget av galskap, estetisering, feminisering 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 selvframstilling i Levnetsbrevene.

I *Tunbridge Walks* møter man et typegalleri som kan sies å være spredt mellom ytterpunktene i en kjønnskcontinuitet 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 kjønns historikerne 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 selvframstilling 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 height 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 sykелighet. 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 kjønnskillene 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 selvframstilling. 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 dansk-kulturell sfære der spørsmål som aktualiserer den sodomitiske 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 selvframstilling 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 sykелighet 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 selvframstilling 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 «sodom»-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 franskfisert 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 kjønnning 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 Beaux⁶⁰ 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 petimeterfiguren 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 sammekjønnssex – både kvinnelig og mannlig. Den kritiserer at menn kysser hverandre, og påtaler overdreven interesse for mote, klesdrakt, sminke og feminine frisyrrer 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 kaotlisme 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'st 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 maître» 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 dramatik:

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 gespielt 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 ungar, 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, dyreparallelles 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 negativitet⁶². 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 sejrrikt 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 fordømmende 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 artig 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.

Jears 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. Piloï, 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 selvpptatt 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 selvtiliten og den ubekymrede, franskpregede lallingen er karakteristiske trekk (II,3). I tråd med de engelske komedienes karaktertegn utviser Jean en påfallende selvtilit 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 vanskabt 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 «effeminate». 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 annerledes-het tiltar langs to akser.

Viktigere i vår sammenheng enn snustobakken er likevel jakken. Den bakvendte jakken kan i kjønnsk kontekst 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 avkledding. 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 bonsens⁶⁶; 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 gjør» (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 falloen 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 fallo 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 Kirole 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 træcke mig i Daarekisten.

Hand vender Kiolen ret igjen.

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 gjøre?
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 selvframstilling 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 selvframstilling 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 «effeminate»: «... 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 adelskap, 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 artikulere 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, stoicismen, og kjerneidealet Seneca knyttes til, er bestandighet, constantia. Det motsatte av det holbergske vegelsinn, et feminint kjønn 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 kjønnning: 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 nødigg 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 feminiseres 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)

Tjenestejenta 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 væigre

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 selvframstilling 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 lurar 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 vennsapspsykologi 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, vennsapsmotivet 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 emblematiske 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 shalt 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 skønsomme. 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 Styldte ganger. 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 ungarer 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 «rumpevricker» være Juvenals satire 2 om «effeminate Rome», der rumpevricking 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 «effeminate». «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 feminitet; 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 svingerfar Jeronimus. Allerede i første scene er det snakk om avstraffelse, fengsling og hending, 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 karakteristikk. 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 karakteristikk fra Jeronimus inn i den overordnede kjønnsdiskursen.

Petimeterens kårde

I akt V, scene 2 dukker også, nokså overraskende, en rasende kortspiller opp og krever inn spillgjeld 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 volds mannen.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, voldsin-kompetente mennene er emblematiske, 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 selv fremstillingstesen: 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 hadde kunnet blive staaende, og figtet saa tapperlig som Monsieur, men jeg er færdig at daane, naar jeg seer en nøgen Kaaarde. (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 «nøgne 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 «effemines» 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 fektning 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 fektningen, 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 fektning 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 offentlig 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 fektning 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 fektning 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 fektning og duellering opp mot dansescener. Slik er det ikke minst i *Jean de France*. Under denne motsetningen ligger en kjønnsdiskurs som diskuterer den maskuline fektningen 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 beskjednen om at madame la Fleche har reist og venter på Jean i Hamburg. Mer skal det ikke til før den ribbete og forhånede 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 slutttablåer 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 tilsvarende 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 Senecalesende kvinne som ikke passer matlagingen. Det er denne selvhvedende 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 resurssterke 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 gjøre Satirer, og at give Materie dertil». Holberg vet godt at han selv, både i holdning, i klesdrakt, i franskyrking, 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 Omgjængelse 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 grekifisering 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 petimetre 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 kjønn, som for utenlandske blikk er knyttet til franskifisering. 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 kjønn; 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, innfølede lese måten 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 møte 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 programmatisk 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 kjønnsstatistikk 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 oppjonerer 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 kjønstranscenderende 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 leseemåte. 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 uenevnt 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 tenker 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 kjønnsstematikken, 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 selvframstilling 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 spørsmålsteget 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 selvfremslilling, 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 gjennomsiktede. Det er vanskeligere å finne både representasjoner av «the fop» og polemikker mot sodomi. Som vi skal komme tilbake til nedenfor, er fortidse 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 selvframstilling.

Som offentlig figur var ikke Holberg Jean, men han var heller ikke Jeronimus. Eller rettare: 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 selvframstilling.