

Skeive øyeblikk i Holbergs komedieunivers

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

Herren og hans lakei

Lakey, Valet de Chambre – Holberg og Henrik

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

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

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

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

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

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

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

ningen til Holberg og andre kilder påvise at Holberg måtte ha tilbragt omtrent et år i Holland 1704–1705. C.W. Smith utbroderte dette til at «det er et mørkt Afsnit af hans Ungdomsliv, og man kunde af hans fremstilling næsten fristes til den Formodning, at han selv har ønsket at drage et Slør derover» (Smith 1858, s.V). Men hva skjedde der? Hvorfor dette sløret? Th.A. Müller (1944) gjennomgår diskusjonen med polemisk brodd mot Billeskov Jansen i «Et Par smaa Holbergproblemer». Müller trekker frem at Holberg var så skandalisert da han returnerte fra denne reisen, at han ikke kunne vise seg i Bergen. Holberg reiste som kjent straks til Kristiansand, der russisk for øvrig var blant språkene man antok han mestret. I Kristiansand blamerte han seg ved å argumentere for at kvinner ikke var fullverdige mennesker – hvor kom dette misogyne trekket fra? Dette var jo stikk i strid med hans senere progressive teorier om likestilte kjønn, men på den annen side fortsatte han hele livet å se noe skremmende, dyrisk i kvinnens kroppslighet, som i *Niels Klim*. Hva var den skandalen som fikk ham til å foretrekke Kristiansand fremfor Bergen, der han tross alt hadde noe familie? Dreide det seg om pengeproblemer, eller om andre rykter i samme retning som de man leser om i *Metamorphosis*? Ut over skildringene av rykter og undersøkelser i *Metamorphosis* blir det ren, om enn fristende, spekulasjon at det var rykter om det unevnelige som fikk Holberg til å holde seg unna sitt fødested resten av livet og til å bryte med sin familie. Foreldrene var riktig nok døde, og han hadde ingen barn, men dette bruddet der resterende slekt ble arveløse, var så påfallende for samtiden at selv vennen Scheibe kritiserte ham for manglende slektsfølelse. Sårheten i forhold til familien går igjen i hans mest kjente komedier, som *Jean de France* og *Erasmus Montanus*.⁸¹

Hvilke holdepunkter har man for å si noe om relasjonen mellom Holberg og russeren? Müller oppsummerer forskningen:

81 Jf. Holbergs kalde diskusjon om slektsbånd i *Moralske Tanker* I. 1. Her er den retoriske innpakningen riktig nok at han ikke vil si seg enig med de aller mest kyniske filosofer om dette: «Jeg vil med endeel altforletsindede Philosophis ikke gjøre den naturlige Foreening imellem Forældre og Børn og Slegt til en blot Chimére. Jeg fordømmer Aristippi Ord, hvilken, da han blev erindret om Pligt imod sine Børn, som vare avlede af ham selv, spyttede paa Jorden, og sagde: Dette kommer og af mig selv: Item den hos Plutarchum, der blev erindret om Kierlighed til sin Broder, og svarede, at Forbindelsen bestod derudi, at de begge vare komne til Verden igiennem een Canale. Jeg vil end med sundere Philosophis ikke gaae for vidt herudi» (Holberg 1744a, s. 27)

Chr Bruun, Just Bing og Nordahl Olsen har ikke ment, at denne besynderlige Tavshed lod sig forklare paa anden Maade end, at Holbergs Stilling til Russeren har været af en Art, som han senere ikke skøttede om at omtale, at han f. Eks. havde været Lakai hos ham (Müller 1944, s. 665f).

Müller henviser det mest konkrete indisiet på at Holberg faktisk var russerens lakei, til en fotnote der han refererer til den nederlandske Holberg-forskeren J.M. Hoogvliets (1860–1924) påpekning av at Holberg i sitt reisepass fra Nederland er omtalt som «Le garçon Louis d’Holberg». «Garçon» har ifølge Hoogvliet hovedbetydningen «tjener» i datidens terminologi. Müller avfeier dette uten annen begrunnelse enn at det «sikkert» hentydes til Holbergs «drengagtige Udseende» (Müller 1944, s. 669, note 3). Det er jo også en slik forklaring Holberg selv antyder, for han kommenterer like etterpå sitt pike-lige ansikt. Rimeligvis har Hoogvliet rett i at det er mer sannsynlig at et slikt dokument skulle fokusere på stillingen til den reisende enn å harselere over en voksen manns ungdommelige utseende. Til tross for Müller (og Jansen) kan man altså holde det for sannsynlig at Holberg faktisk fungerte som russerens lakei, i hvert fall på deler av sin første reise til Amsterdam og Aachen.

Hvorfor var det belastende å ha vært lakei? Det handler selvsagt om det sosiale, det underordnede; Holberg skulle jo selv bli baron senere. Men lakeien er også noe mer; forholdet mellom herren og hans lakei er blant de homososiale relasjoner som kommer i 1700-tallets moralske søkelys og som kunne bli gjenstand for mistanke og bakvaskelse. Særlig som reisefellesskap, hvilket Holberg altså skildrer i Jeronimus’ blick på relasjonen mellom Jean og Pierre i *Jean de France*. Lakeiens kulturelle betydninger utvikles som et hovedmoment i Holbergs forfatterskap, fra Narcissus-figuren i *Metamorphosis* til Pierre og Henrik, og frem til hans egen nølende holdning til å holde en lakei etter hvert som han ble en bemidlet mann (se kapittel 5).

Også Langslet trekker frem Holbergs første utenlandsreise som gåtefull, og han skriver den inn i rekken av vage antydninger:

Sløret over Hollandsreisen er så tett at det frister til mange spørsmål. Gjorde han så beske erfaringer med livet at de for enhver pris skulle glemmes? Hva fordrev han tiden med, de lange månedene i Amsterdam? Hvordan reagerte han på det røffe livet som en ung

mann ikke kunne unngå å møte i en slik by? Var han som alltid før bare en dydig betrakter? Eller ble han brent av den ilden han siden skulle sky? (Langslet 2001, s. 48)

Brent av ilden han siden skulle sky? Langslet alluderer ganske tydelig til muligheten for seksuelle erfaringer og hypotesen om Holbergs senere «aseksualitet» – ilden han siden skulle sky. Men dette fremstilles i negative termer. Kan man ikke også forestille seg at Holberg og russeren hadde det riktig fint sammen i Amsterdam? Hva var det som lokket der? På denne tiden, rundt Holbergs besøk, hadde Amsterdam – i likhet med London – en relativt åpenlys homoerotisk subkultur, som i løpet av de første tiårene fra 1720-tallet ble utsatt for demonisering og bølger av arrestasjoner (Gerard og Hekma (red.) 2013[1989], s. 207ff., jf. nedenfor). Holberg vendte faktisk stadig tilbake til Amsterdam; minst seks ganger var han innom denne byen, om man teller etter i levnetsbrevene.

Om man med Langslet – uten klar begrunnelse – skulle anta at det har vært ubehageligheter, er det ikke nærliggende å tilskrive dette omgivelsenes fordømmelse, som har gjort situasjonen umulig? Hvis man skal gjette ut fra skriftlige indisier, nemlig Holbergs senere litterære dramatiseringer av herretjener-forholdet, har han ikke spesielt negative assosiasjoner til lakeilivet – snarere tvert imot. Pierre og Jean utvikler en intim tosomhet. Henrik-figuren, tjeneren som ved siden av Pernille er den sentrale gjennomgangsfiguren i Holbergs komedier, er gjennomgående blid, aktiv og kameratslig selvbevisst overfor sin herre. Noe har imidlertid skjedd mellom Holberg og den moskovittiske adelsmannen: Pengene har tatt slutt, kanskje har det vært en krangel, kanskje omgivelsenes mistanke og fordømmelse har spilt inn. Uansett må de bryte opp og skille lag. En viss dramatik har det vært. Holberg forsøker å stikke av fra kroegningen, blir tatt, og må legge ut på en strabasjøs hjemreise til Kristiansand, der han gjør seg bemerket med sine nyervervede misogyne oppfatninger (jf. *Første levnetsbrev* og Langslet 2001, s. 48f).

Vi kan i hvert fall slå fast at Holberg, i sin fint balanserte selvframstilling fra 1720-tallet – en periode preget av arrestasjonsbølger blant Europas «sodomitter», men fullstendig fortielse i dansk offentlighet – kaster et glemselens slør over sitt år som medreisende, 20-årig lakei for en russer på kurbad i Mellom-Europa. Dette er en fortelling som uansett ville forsterket eventuelle mistanker og rykter om mulig sodomi. Men la oss postulere at denne sann-

synlige lakeierfaringen, som kan ha presentert Holberg for ulike nyanser av det homososiale kontinuum, kan ha ligget i bakhodet da han skrev frem de mange ulike og skiftende herre-tjener-forholdene i sine komedier med et påfallende nært og trivelig forhold mellom Henrik og hans herre – i hvert fall inntil omverdenen bryter inn og reetablerer rangordning og klassestruktur i vennskapet. Henrik og hans ulike herrer fester sammen og forvirrer sine omgivelser gjennom manipulasjoner og knep.

Forholdet mellom en velstående mann og hans nære tjener, hans lakei, er et motiv som ofte dukker opp i tekster som tar opp homososialitet og mistanke om «sodomittiske» forhold – ikke bare hos Holberg. Dette gjelder flere restaurasjonsdramaer og den tidligere komedietradisjonen. Holberg trekker frem den engelske dramatiker Ben Jonson som et forbilde. Jonson er kjent for sitt fokus på den ressurssterke og lure tjenerskikkelsen i relasjon til sin herre (MacFaul 2009, s. 102). En scene fra Jonsons *Volpone* (1606), et drama Holberg viste til allerede i Justesens fortale til «Fire Skiemte-Digte»,⁸² kan tjene som klangbunn for Holbergs mange skildringer av herren og hans tjener. Volpone er herren med et strandet heteroerotisk prosjekt, Mosca er hans tjener, som går inn i et skjebnefellesskap:

Volpone: What shall we do?

Mosca: I know not. If my heart

Could expiate the mischance, I'd pluck it out.

Will you be pleased to hang me, or cut my throat?

And I'll requite you, sir. Let's die like Romans,

Since we have lived like Grecians. (Jonson 2013[1606] III.8)

Det blir ikke noe av dette felles selvmordet; Mosca og Volpone driver sin svindel videre. Det er mye som skiller den parasittiske Mosca fra Henrik, men i denne scenen er herren og hans tjener nær hverandre: Mosca og Volpone har levd «som grekere», hvilket mer enn antyder et sodomittisk forhold, og nå kan

82 I «Just Justesens Betenkning over Satyriske Skrifter» lar Holberg Justesen trekke frem tre satirikere: Ben Jonson, Molière og Hans Mikkelsen. Samme sted nevner Justesen «den anseelige Engelske Comœdie, kaldet Sir Poletick», som er en indirekte henvisning til *Volpone*, der denne figuren forekommer (jf. forklaring i «Kommentar» i *Holbergsskrifter.no*).

de, sier Mosca, gå i døden sammen.⁸³ Fra *Jean de France* til alderdomsverket *Philosophus udi egen Indbildning* lar Holberg en lignende scenisk dynamikk mellom herren og hans tjener klinge gjennom forfatterskapet, i en rekke skildringer av hvordan makt og intrige, vennskap, kjærlighet og antydnet begjær glir over i hverandre. Denne relasjonen mellom to menn i et homososialt, hierarkisk forhold er gjenstand for 1700-tallets økende mistenkeliggjøring. Et karakteristisk eksempel på hvordan den personlige tjeneren etter hvert blir mistenkeliggjort og uglesett, er den (tilsynelatende) homofobiske skildringen i Smolletts roman *The Adventures of Roderick Random* (1748), som diskuteres i kapittel 3. Mistanken mot slike par var kanskje ikke alltid tatt ut av luften. I Gerard og Hekma (2013[1989]), (for eksempel Trumbach 1989), skildres en rekke historiske tilfeller av mistanke rettet mot tjenere eller «valet de chambre», men også eksempler på asymmetriske forhold der velstående menn innleder relasjoner til yngre menn i underordnet posisjon. Et nært forhold til en mannlig tjener kunne vekke mistanke, særlig om herren – eller tjeneren – allerede hadde en rekke av de andre kjennetegnene på en «effeminatus» eller «molly», slik Holberg skildret en rekke av sine dramatiske personer og dessuten selv demonstrativt la opp til i sin selvframstilling.

Kjønnsforhold og klasseforhold er ofte tett sammenvevd i Holbergs komedier. I samspillet mellom kjønn og klasse påvirkes det rangbaserte makthierarkiet, og til tider snus det på hodet gjennom intimitet og kjønn. Det er velkjent at Holbergs tjenestepike-karakter, som i de fleste komedier bærer navnet Pernille, fremstår som en handlekraftig og ofte maskulint preget person. Det er Pernille, og i *Jean de France* hennes forgjenger Marthe, som gang på gang både formulerer visjoner om likestilling og aktivt styrer handlingen i komediene ved å iscenesette spill-i-spillet. På tilsvarende vis kan man si at det fra den mannlige siden skjer en bevegelse i kjønnsrollen til Henrik, Pernilles maskuline motstykke. I *Jean de France* er tjeneren Pierre åpenbart femininisert, noe som kommer tydeligst til uttrykk i fektescenen (jf. kapittel 2). Pierre står i enkelte scener nær Jean selv; de er begge franskfiserne, fordømmes som par og deler

83 Den sammensatte kjønningen i Volpones husholdning understrekes ved at de andre tjenerne er «a Dwarf, a Hermaphrodite, a Eunuch», men det homoerotiske er ikke et sentralt motiv. Båndet mellom Volpone og den parasittiske Mosca er ikke sterkere enn at Mosca forsøker å svindle til seg Volpones formue før det ender med at begge straffes hardt for svindelforsøk.

skjebne hele veien. Man kan si at forholdet mellom Jean og Pierre beveger seg langt langs et homososialt kontinuum, fra et rent makthierarki mellom herre og tjener til et vennskap, et skjebnefellesskap, et åndsfellesskap og en tosomhet som lukker seg for en mistenksom omverden. Hvor mye av Pierre finnes i senere Henrik-figurer? I Holbergs lek med kjønnsroller er Henrik Pernilles motstykke. Henriks lek med kjønnsroller er riktignok noe mindre tydelig enn Pernilles, men han står også overfor farligere tabuer, ettersom et prosjekt der mannen trer inn i kvinnerollen, handler om noe ganske annet enn den formen for likestilling som Pernille etterstreber.

I flere av Holbergs komedier finnes det dialoger mellom herren, gjerne kalt Leander, og Henrik som gir skuespillerne mulighet til å antyde en intim og nær relasjon mellom disse to; mange ganger glir herre-tjener-forholdet langt over i vennskapet. Den homososiale dynamikken bryter ned klassemotsetningen, men man leter forgjeves etter direkte formuleringer eller antydninger om tabuoverskridende begjær eller paralleller til den mistanken Pierre og Jean utsettes for i *Jean de France*. Det finnes imidlertid enkelte tekststeder der Henriks seksualitet kommer i fokus på overraskende måter, klartest kanskje i komedien *Den 11. Junii*. Som Ole Thomsen (2024) nylig har påvist, er et sentralt motiv i denne komedien Henriks erotiske flørt med den unge mannen Studenstrup, et poeng som tidligere har vært fraværende i resepsjonens kommentarer.

Den 11. Junii (1724)

Denne komedien har noen strukturelle likhetstrekk med *Jean de France*. Komediens grunnmotiv er rentedagen, den 11. juni, da lån forfalt og renter og avdrag skulle betales. I København møter vi den gjeldstyngede spradebasen Skyldenborg, en fop-karakter. Han og likesinnede dekadente byborgere er i trøbbel, for kreditorene kommer inn fra landsbygden for å hente sine penger. Denne gangen har kreditoren Studenstrup sendt sin unge sønn, og komedien skildrer hvordan Studenstrup junior blir rundlurt av de københavnske svindlerne, anført av Skyldenborgs tjener, Henrik. Det er en typisk svindelkomedie der de sjarmerende skurkene iscenesetter et spill-i-spillet

som lurer noen usympatiske og like moralsk forkvaklede rikfolk. Komedien regnes blant de av Holbergs stykker som ikke fremviser noen representant for fornuften; alle aktører er korrumperte skurker, og stykket inneholder ingen moral. Det er en framvisning av svindel og moralsk korrupsjon, og i forlengelsen av dette har man kunnet lese inn en kritikk av et tidligkapitalistisk system der også oppkjøp og videresalg av gjeld er blitt en økonomisk aktivitet (jf. Bjerring-Hansen 2015).

Stykket åpner med en motsetning mellom by og land. Proprietariusene, den landeiende og kapitalsterke bondestanden, har kommet inn til København og blitt ransaket av inspektører som skal avkreve dem avgift for handel (jf. kommentar på *Holbergsskrifter*). Byen er ifølge disse i dekadent forfall, der spradebasser med oppdressede lakeier og moteriktige pungparykker trikser for å unngå å betale sin gjeld. Skyldenborg er et typisk eksemplar. Pyntet på fransk manér med sine «gallonerede Klæder» hilser han bøndene med et «Serviteur Messieurs», som han senere følger opp med en rekke franske vendinger. Skyldenborg klinger slik som et ekko av *Jean de France*, komedien som hadde suksess året før *Den 11. Junii*. Han har følge med sin tjener Henrick, også velkledd i «smukt Liberie». Henrick bistår sin herre i noen innledende svindelforsøk, men de har ikke hellet med seg før Studenstrup den yngre entrer scenen. Det nære forholdet mellom Skyldenborg og hans tjener Henrick er et økonomisk og amoralsk skjebnefellesskap. Som i *Jean de France* antydes det hvordan standsforskjellen er i ferd med å utviskes i det broderlige samholdet og skjebnefellesskapet mellom disse to, selv om Henrick tar sine forbehold når det gjelder å henges sammen:

Skyldenborg.

Henrick.

Henrick.

Herre!

Skyldenborg.

Vil du gjøre Compagnie med Henrick.

Henrick.

Ja nok; hvor skal vi hen?

Skyldenborg.

Jeg har i sinde at henge mig.

Henrick.

Nej, Herre, jeg er forringe til at henge med ham, hand kand bede een af sine Kammerader, som ogsaa er i Gield, de gjør Herren gjerne selskab. (Akt I, scene 6)

Hengemotivet fungerer som et ekko av slutten på *Jean de France*, der Pierre spør om de skal henges. Dødsstraff eller selvmord er stadig en assosiasjon som preger forholdet mellom herren og hans tjener hos Holberg. Døden venter dersom de blir avslørt. Dødsdommen, eller også selvmordet, ligger ofte nær i Holbergs komedier. I epistel 135 vender Holberg tilbake til selvmordet hos den svenske jesuitten Johan Robeck (1672–1735), som i samtiden hadde konvertert til katolisismen, reist rundt i Italia, skrevet et filosofisk verk om selvmord og til slutt «af Tungsindighed havde taget Livet af sig selv». Holberg uttrykker sympati med melankolikeren Robeck og argumenterer mot dem «som holde slige ælendige Mennesker uværdige til al Naade». Det finnes en medfølelse hos Holberg for de nonkonforme melankolikere. I en kommentar til Holbergs forhold til en fransk kilde for anekdoten om Robeck kommenterer Leif Nedergaard-Hansen: «Bemærkelsesværdigt er det iøvrigt at Holberg viser sig meget mindre fordømmende overfor Robecks handlemåde end hans franske kilde; han har måske i sin ungdoms melankolske stunder ikke selv stået ganske fremmed overfor selvmordstanken». (Nedergaard-Hansen 1955, s. 85) Her tror jeg Nedergaard-Hansen er inne på noe, og i *Metamorphosis* og *Jean de France* forteller Holberg oss om konteksten for denne selvdestruktive impulsen. Ideen om en felles døden kan være en trøst for melankolikeren, men her, i *Den 11. Junii*, takker Henrick nei; så nært knyttet til sin herres synd er han ikke. Dessuten er spillet ennå ikke tapt. Videre i stykket utspiller det seg en annen variant av homososialitet enn intimiteten mellom herre og tjener.

Kjønn er ikke hovedtemaet i dette stykket, men begjær og seksualitet spiller likevel en viktig rolle i svindelplottet som Studenstrup og Henrick koker sammen. Henricks plan avhenger av at han klarer å vinne den unge Studenstrups fulle tillit. Når Studenstrup entrer scenen i annen akt, blir han ertet av Københavns studenter, som roper «Rus» etter ham. Dette spiller

enten på hans ungdommelighet, at han ser ut som han kommer rett fra skolebenken, eller at han er bondsk, en «rusticus». Henrick innnyder seg ved å ta Studenstrups parti og skjelle ut mobberne. Ved å utgi seg for hans fetter, får han Studenstrup til å innlosjere seg i horehuset «Paradis», der halliken Jacob utgir seg for å være en svoger av Henrick. Etter planen skal Studenstrup lokkes til å antaste denne svogerens påståtte kone, som egentlig er en av de prostituerte i bordellet. Dette lykkes etter hvert, i det som på overflaten fremstår som et rent heteronormativt seksualplott.

Som ledd i den erotiske oppbyggingen i Henricks forførelse av Studenstrup legger Holberg inn en liten pussighet:

Studenstrup.

Tak min hiart Fetter, gid a[jeg] kunde have Jer altid hos mig.

Henrick.

Veed I hvad, jeg vil logere her i Huuset, saalenge Fetter er i Kiøbenhavn, thi det kommer mig paa eet ud.

Studenstrup.

Ach, det var kosteligt, a bekjænder, at lille Fetter er i allemaader, som hand mig er beskreven, vi kand ligge i et Kammer og i en Seng sammen.

Henrick.

Ja nok, saa skal jeg betale dend halve Leye. (II,5)

Hva skjer her? Studenstrup ønsker å ha Henrick «altid hos mig» og blir begeistret ved tanken på at de to skal ligge «i et Kammer og i en Seng» i «Paradiis». På Holbergs tid var det ofte en nødvendighet at folk av samme kjønn delte seng. Dette var normalt og ikke i seg selv moralsk mistenkelig. Samtidig fantes det også den gang et erotisk potensial i det å dele seng, og mennesker av motsatt kjønn skulle ikke dele seng med mindre de var gift. Michel Rey påpeker i en artikkel om homoseksualitet i 1700-tallets Paris: «In the course of the eighteenth century, treatises on proper behavior proscribed with increasing insistence those ambiguous situations of comradeship where, for example, two men shared the same bed» (Rey 1988, s. 138). Sengedeling er et eksempel på praksiser som i økende grad ble mistenkeliggjort – en kulturell utvikling Holberg plukker opp og spiller på her. Både på kostskoler og i fengsler ble det utover 1800-tallet slutt på den tidligere skikken med at menn delte seng.

Mistanken var ikke ny. Mary Elisabeth Perry påpeker at i Spania advarte prester allerede på 1500-tallet mot at menn delte seng, kledde seg i ekstravagante moter og lot håret gro langt: «Preachers and moralizers warned of the wickedness of sodomy, the temptations of allowing men to share a bed, and the danger implicit in those men who let their hair grow long and dressed in extravagant fashion» (Perry 1989, s.71). I engelske komedier finner man dette utnyttet allerede rundt år 1600, som i «The Coxcomb», der reisekameratenes erfaring som «bedfellows» bidrar til intimiteten dem imellom (jf. ovenfor). Slik sengedeling dukker også opp hos Holberg – flere steder i forfatterskapet. Man kan selvfølgelig – slik Hans Mikkelsen gjorde i forhold til Sylvanus og Drys – forsikre om at sengedelingen er «helt uskyldig», men en slik forsikring peker jo bare på overskridelsens mulighet. Meningsspillet og humoren oppstår i den pikante antydningen og mistanken.

I et kort øyeblikk lar Holberg altså begjærsblikket til den moralsk forfalne og forførte Studenstrup falle på hans «lille Fetter». Henrick spiller senere på denne intimiteten når han flørtende kommenterer Studenstrups kropp:

... dog jeg kand sige det, at, hvis jeg var et Fruentimmer, blev jeg og forliebt i dig, thi du er baade vel skabt, og derforuden har extraordinaire smukke Maneerer, saa at der vil meget til at staae saadan en Person imod. (IV, 2)

Her møter vi en Henrik som fremstår som en kynisk forfører, som merker seg den unge Studenstrups seksuelle vankelmodighet og utnytter dette for å lure ham for penger. Samtidig uttrykker Henrick selv et begjærsblikk i denne replikken, et erotisk vurderende blikk på den andre mannens kropp. Det Henrick her alluderer til – tanken om at dersom man var av motsatt kjønn, ville man begjært hverandre – er et gjennomgangstema i komedier som tar opp slike motiver, og Holberg har kunnet hente forbilder både hos George Farquhar, Charles Hopkins og flere andre (se kapittel 1 og 2).

Også senere i stykket gjøres det et komisk poeng ut av hvordan Henrick antyder noe om Studenstrups seksuelle preferanser:

Henrick.

Og jeg lover for min Fetter Studenstrup, thi hand er Kydskheden selv.

Studenstrup.

Jeg vil ikke roese mig selv, men ingen af de Studenstruper er synderlig springsk lidderlig.

Henrick.

Nej, det er min troe vist, det kand du nok sige højt, Monfrere, thi jeg har aldrig kiændt slige Folk, som i din Familie, alle de jeg har kiændt, omgaaes Fruentimret ikke anderledes end de omgaaes Mandfolk, men jeg veed ikke, om det just er en Dyd at være saa meget koldsindig. (IV, 7)

Holberg tematiserer altså aseksualitet i dialogen mellom Henrick og den unge Studenstrup, og foregriper slik Langslets behandling tre hundre år senere. Samtidig er utgangspunktet fallisk: Studenstrup er en «Stud» fra landet som ellers i stykket har sterk nok libido – hans lidderlighet er jo basis for intrigen. Det å omgås fruentimre og mannfolk på samme måte kan innebære kyskhets og aseksualitet, som er den umiddelbare forståelsen i stykket, men det kan også ligge en annen fortolkning her som peker mot Studenstrupenes erotiske praksis på tvers av kjønnsnormene. De omgås kvinner og menn på samme måte. Den fiktive konteksten her er at Henrick og Jacob hele tiden lurer Studenstrup, som på sin side vil forsikre om at han ikke er ute etter Jacobs kone. Samtidig kan man si at Henrick bruker seg selv for å vekke Studenstrups begjær, som han så leder i retning av det erotisk legitime objektet, Jacobs «kone» – som altså egentlig er en prostituert. Studenstrups endelige erotiske forsøk på en kvinne er en kanalisering av hans begjær etter Henrick.

En sjelden påpekning av det homoerotiske begjæret i Holbergs komedier finnes når Ole Thomsen (2024, s. 512) i en følsom lesning av *11. Juni* peker på dette spillet mellom Henrik og Studenstrup.⁸⁴ Thomsen trekker frem en ytterligere replikk som undergraver kjønnsdikotomien, nemlig Studenstrups takk til Henrik: «Ydmygste Tienere, min allerkiæreste Monfrere og Cousine». Thomsen påpeker at «Cousine» her er den feminine endingen som må bety kusine, og kaller det i en note «en skam» at *Holberg-ordbog* oversetter det som «fætter». «Skammen» ligger vel i ordbokens mer eller mindre bevisste, men i alle fall konsekvente, heteronormering av Holberg og hans språk. Skam

84 Begjærsspillet mellom Studenstrup og Henrik kommenteres også i Pettersen 2025.

eller ikke – det er i hvert fall et faktum. Tre andre forekomster av «cousine» hos Holberg peker ellers mot hunkjønn.⁸⁵ Studenstrup ser sitt begjærsobjekt Henrik som fetter og kusine, mannlig og kvinnelig, samtidig. Det er, som Thomsen sier, «en vits af de dybe». Thomsen er altså på sporet av at heteronormeringen i Holberg-resepsjonen også finner sted på et filologisk plan, men uten at han hever det til et generelt poeng.

Som ledd i skildringen av Henricks forføring av Studenstrup nevnes det to ganger at de kysser hverandre: «Henrick. Hun gaaer, som hun var smuurt, hand kysser mig og kalder mig sin Fetter» (II, 4) og sceneanvisningen: «*Henrick*. Det er sant nok, lad os da, som Brødre her efter sige du til hinanden. *Studenstrup*. Ja hvad andet? *De kysser hinanden*» (III, 6). Hvor uskyldige er disse kyssene? I forbindelse med *Det arabiske Pulver* skal vi nedenfor utdype Holbergs behandling av det mannlige kyss og sannsynliggjøre at Holberg ikke er blind for det erotiske potensialet i denne gesten. Mot slutten av stykket er Studenstrup fremdeles fylt av kjærlighet til Henrik, også om han (i likhet med Jean de France) står i undertøyet, svindlet, mishandlet og på flukt:

Studenstrup.

Ach, jeg takker dig, min allerkiæreste Fetter, for din Godhed, nu maa jeg da tage Afskeed og repetere hvad, som jeg tilforn har sagt, at intet udi Verden skal være mig fornøjliger, end at kunde tiene Monfrere igien, jeg vil kuns bede Monfrere vil sætte prøve paa mig, mit Liv og Blod skal ikke spares, naar jeg kuns derved kand viise min Taknemlighed, jeg kand ikke tale meere, thi mit Hierte staar i min Hals af bedrøvelse over det, at jeg skilles ved saadan en oprigtig Ven. (De tar hinanden om Halsen og hylter. Studenstrup gaaer sin Vej). (V, 9)

Her brytes maskulinitetsnormene ved at de ikke bare gråter, men hylter. Studenstrup vandrer altså virkelig ensom ut av stykket; han har ikke, som Jean, sin venn med seg. Studenstrups tragedie er ikke først og fremst at han blir frarøvet alle sine penger, men at det nære vennskapet han innbilte seg å ha opplevd, tett på forelskelsen, avsløres som et rent falskneri. Den oppriktige

85 I *Heltindehistorier* I, s. 342, *Introduction*, s. 413 og komedien *Uden Hoved og Hale* II,5.

vennen var en bedrager som lot ham i stikken. Dermed blir også dette stykket en tragedie. I tragikomediens avsluttende scener møter Studenstrup sin virkelige fetter Niels Christensen, mannen Henrik hele tiden lot som om han var, men denne Niels skjønner raskt at Studenstrup er en enfoldig narr som har blitt svindlet. Hans kommentar er uten nåde når den død som i åpningen skremte Skyldenborg, nå helst skal ramme den unge mannen:

Niels Christensen.

Hør, Fetter! I kand gaae hen og henge jer, naar jer lyster. (V, 11)

Det siste vi ser til unge Studenstrup, er hans gråtende exit:

Studenstrup.

Aa du bedrøvede, du bedrøvede, du bedrøvede 11 Junii (*hand gaaer ud grædendes.*) (V, 11)

Om Studenstrup henger seg eller reiser hjem i skam til foreldrenes fordømmelse, vet vi ikke. Som parallelltekst til *Jean de France* er *Den 11. Junii* opplysende ved at den også utforsker psykologien i et mannlig vennskap og intimitet på grensen til erotisk begjær, selv om det her er et ensidig forhold som dekker over bedrag og utpressing. Holberg setter inn et kvinnelig begjærsubjekt for den endelige forbrytelsen, men den psykologiske tiltrekningen og forførelsen som finner sted i stykket, foregår mellom to menn. Kontrasten mellom den troskyldige hengivenheten og kjærligheten på den ene siden, og det kyniske bedraget på den andre, gir en enda mer tragisk grunntone enn det man finner i *Jean de France*.

De 11. juni er en av de komediene der Henrik-figuren blir knyttet til begjær og erotikk, selv om han her ikke er annet enn en kynisk forfører av en annen mann. Forholdet mellom Skyldenborg og Henrick bygger riktignok på at de er «partners in crime», delaktige i en felles syndighet, men komedien utdyper ikke dette forholdet mer enn at Henrick altså betakker seg for en felles død. Et motiv som kan knytte komediens handling til en tidsbestemt følelse av utsatthet og forfølgelse, er hvordan den mistenkte «sodomitten» lokkes inn i en felle for så å utsettes for skånselsløs utpressing og fordømmelse. Her kan man ane gjenklagen av de kampanjene som ble ført mot mistenkte menn

utover 1700-tallet (jf. diskusjon i kapittel 1 om slik utpressing (Noordam 1989, s. 221, van der Meer 1989, s. 285f, Trumbach 2007)).

***Mascarade* (1724)**

I likhet med *Den 11. Junii* kan *Mascarade* ses som en variasjon over tematikker fra *Jean de France*.⁸⁶ Jeronimus i *Mascarade*, som til forveksling likner sin navnebror i *Jean de France*, sammenlikner eksplisitt sønnen Leander med Jean. Også en rekke andre motiver fra *Jean de France* gjenfinnes, ikke minst det nære forholdet mellom den unge herren Leander og hans tjener, eller lakei, Henrik. *Mascarade* er en komedie full av erotisk humor; tjenestegutten Arv har tatt kokkepikens jomfrudom, og den gamle mor Magdelone vil snike seg av gårde på dans, men all denne erotiske energien holdes strengt innenfor en heteronormativ ramme (om ikke Magdelone da spilles av en mann, slik Konradine Dunker opplevde i Kristiania på 1790-tallet – diskusjonen om cross-dressing kommer mot slutten av kapitlet). Komedien ender da også i fordragelighet med et dobbeltbryllup: Leander får sin Leonore, og Leanders tjener Henrich gifter seg i samme slengen med tjenestepiken Pernille. Likevel har Holberg tatt med enkelte scener der kjønn og seksualitet går inn i mer uklare konstallasjoner. Slike skeive øyeblikk kretser i hovedsak om Henrich, som kan oppfattes som stykkets mest sentrale karakter.

Mascarade åpner med at Leander i morgenkåpe utbryter: «Henrich! Hvad er Klokken?» De to står opp sammen; klokken er fire på ettermiddagen, og de første scenene dreier seg om hvordan Henrich og Leander er i kronologisk utakt med omgivelsene. De har vært på fest, på maskerade, og har sovet til

86 Jf. Anker Gemzøes viktige artikkel «Holberg komiske komplementaritet. Jean de France og Mascarade» i Tjønneland (red.) 2005. Gemzøe analyserer paralleller mellom de to komediene og vektlegger samspillet, dialogen, mellom ulike verk i et forfatterskap. Gemzøes poeng om «at en indre, dialogisk optik ofte giver et rigtigere billede af sammenhængen og dynamikken i et skønlitterært forfatterskab end en udskillelse af det perifere fra det centrale» kunne vært motto for hele nærværende undersøkelse. Gemzøe påpeker at Henrich er hovedperson i *Mascarade* og at han «på en sær måde[er] et omvendt, forskudt og fortættet spejlbillede af Hans Frandsen» (s. 158)

klokken fire. Scenearvisningene sier ingenting om hvorvidt de to står opp fra samme seng eller kommer inn fra ulike kamre. Den umiddelbare forståelsen, dersom det hadde vært snakk om en mann og en kvinne, ville vært at de hadde sovet sammen:

Leander [i sin Slaap-Rok gnikkende sine Øjen.]

Henrich! hvad er Klokken?

Henrich [gispende.]

Klokken gaar nok til Frokost Herre! men jeg veed ikke, hvorfor vi skal staa saa tilig op. See engang paa Uhret Herre.

Leander.

Hillemend! er det mueligt? skulde vi kunne have soved saa længe, fire Timer over Middag? min Klokke staa paa fire.

Henrich.

Ej det er ikke mueligt Herre! det maa være Klokken fire om Morgen.

Leander.

Du skal nok see, at det er saa lyst Klokken fire i Januarii Maaned.

Henrich.

Saa maa Soelen ikke gaa rigtig da. Det kand jo u-mueligt være Eftermiddag; thi nu stod vi først op.

Leander.

Om Soelen gaar ikke ret, saa veed jeg dog, at mit Uhr ikke løber ogsaa gall; thi det er et Engelsk Uhr. (I, 1)

Her møter vi åpenbart to dekadente «bedfellows», gjespende og halvt påkledd, men uten scenearvisninger som bekrefter eller avkrefter dette; det overlates til regissøren eller leseren. I denne lesningens kontekst er det nærliggende å påpeke at Leander er utstyrt med et «Engelsk Uhr». Han lever altså her, sammen med Henrich, i en engelsk rytme, en engelsk tid og – om han skulle ønske – kontekst, adskilt fra den snevre, københavnske orden. Det er den hjemvendtes savn og lengsel etter en annen, europeisk, friere tidsregning. Imidlertid kan understrekningen av det engelske også ganske enkelt handle om at engelske klokker var kjent for sin kvalitet. En mer betydningsladet fortolkning i retning av Holbergs skeive asynkroni med sin københavnske samtid,

kan fremstå som presset i forhold til Holbergs intensjoner.⁸⁷ Uansett er det påfallende hvordan Leander og Henrich er synkronisert med hverandre: «vi have soved saa længe», «nu stod vi først op». Deres forvirring er felles – i det minste som om de hadde sovet sammen. Sengedelingsmotivet, de mistenkelige «bedfellows» som ble diskutert ovenfor i *Den 11. Junii* og i samtidens moralske debatt, aktualiseres i stykkets åpningsscene, i det minste som en mulighet. Senere i stykket kommenterer Jeronimus: «Jeg merker hverken til min Søn eller hans Tiener, thi der er saa stille paa deres Kammer» (II, 1), noe som også synes å forutsette at herren og lakeien sover sammen. Men Jeronimus nevner senere «Henrichs Kammer», og da ser det ikke ut til at Henrich og Leonard ligger på samme rom. Teksten er altså tvetydig når det gjelder dette homososiale rommet rundt herren og hans tjener.

En parallell til *Jean de France* er omgivelsenes tunge fordømmelse, som – tilsynelatende umotivert – alluderer til dødsstraff for de festglade mennene. Dette er den første reaksjonen Henrich møter:

Henrich.

God Morgen Arv! hvad er Klokken?

Arv.

Havde du faaet saa mange Ulykker, som der er Timer til fra i Maares indtil nu, kunde du være en holden Mand.

Henrich.

Hvad er Klokken nu da?

Arv.

87 Om queer asynkroni, jf. Atwood (2014) over. Stykket alluderer senere også til «engelsk dans», noe som forsterker den engelskkulturelle konteksten for maskeraden. I *Kjøbenhavnske nye Tidender om lærde og curieuse Sager* nr. 21, 25.5.1752, diskuteres en engelsk avhandling av Betson om maskeradens opprinnelse og grunnleggende betydning. Se også Wahrman (2004) om maskeraden som uttrykk for en anti-essensialistisk identitetsforståelse i perioden 1700–1780. Holbergs berømte epistel 347 fra 1750 om maskeraden passer godt til Wahrmans poeng. Holbergs drama og senere epistel om maskeraden var del av en europeisk diskusjon og eksempel på at han forsvarer en svært løssluppen tradisjon mot samtidens moralisme. Brix peker på franske eksempler på komedier om maskerader på 1700-tallet før Holbergs komedie *Mascarade* (1724). Det finnes også to engelske stykker i årene før 1720 med tittelen *The masquerade*. Charles Johnsons *The masquerade* (1719) fremstilte slike tilstelninger med vekt på erotisk frivolitet og ikke minst skadelig hasard. I Holbergs komedie er selve maskeraden redusert til en 15 minutters pantomime.

Klokken henger i Taarnet, og du burde henge i en Galge. (I, 2)

Dødsstraffen dukker opp igjen – Holbergs figurer glemmer den aldri. Hvorfor ønsker Arv at Henrich skal henge i en galge? Senere kommer det frem at Arv er sjalu fordi Henrich nyter særlige privilegier som Leanders personlige lakei: «Men disse Lakej-Nøkker er ikke at beskrive, saa snart de Knegte faar en Pung bag i Peryken –» (I, 11). På dette foreløpige stedet i innledningen er assosiasjonen til dødsstraff for Henrich påfallende, selv om kommentaren om galgen blir hengende i luften mens diskusjonen etter hvert dreier mer i retning av Leanders ukjente forlovede og de ulike løsaktige kvinnene Henrich håper å møte på kveldens maskeradeball.

Arvs irritasjon over Henrich springer ut av Henrichs sosiale stigning fra den alminnelige tjenerkategorien til en form for sideordnet kamerat med Leander. Denne særegne statusen blir også påpekt av andre i stykket, for eksempel når Leonard tolker forholdet mellom Leander og Henrich som en vanlig herre-tjener-relasjon, mens Jeronimus bemerker at Henrich tvert imot skiller seg ut fra andre tjenere:

Leonard.

Ej Svoger! I har jo lovet intet ont at gjøre ham. Han maa jo gjøre hvad hans Herre befaler ham.

Jeronimus.

Nej det er forskrækkeligt Svoger. Den Knegt gaar ind og dantzer self med. Det gjør jo ingen anden Tiener. (II, 3)

Henrichs legitimering av denne posisjonen består delvis i at han kan gå dansende hjem sammen med sin herre og lett «hiælpe Herren Klæerne af»:

Henrich.

... See engang hvad min Herre vinder derved. Naar andre Herrer vil gaa paa Mascarade, knurrer Tienerne, jeg derimod hopper af Glæde, og er aldrig meere hurtig. Naar andre slyngelske og dosmeragtige Tienere, som sidde i Vognen om Natten, skal hiem, ere de ganske stive af Kuld og u-beqvemme at hielpe Herren Klæerne af, ja maa tage Draaber ind at sveede paa Dagen derefter. Jeg derimod gaar dantzende hiem og er frisk Dagen derefter. (II, 3)

Det Holberg altså utelater, om man leser litt nøye, er presiseringen: «Jeg derimot gaar dantzende hiem [*hielper Herren Klæerne af*] og er frisk Dagen derefter». Det vi her observerer, er altså nærmest den konstruerte utelatelsen av et skeivt øyeblikk, en demonstrativ fortielse.

I en senere diskusjon om rimeligheten av å gå i en og annen maskerade får Henrich anledning til å forklare seg:

Henrich.

Herre! jeg har ikke Lyst til noget slags Spill, jeg spiller ikke Kort som andre Tienner; jeg fordriver aldrig Tiden med Drik eller hos Fruentimmer. Kort at sige: Jeg har ikke Lyst til noget uden Musiqve og Dantz. Hvilket derfor naar man betager mig, saa -- (II, 3)

Om dette leses som en åpenhjertig bekjennelse, er det ikke den Henrich som i første akt skrøt av de unge damene han håpet å møte; det var et skalkeskjul for en lekende sjel opptatt av musikk og dans, en som skiller seg ut fra andre tjenere, som aldri er hos Fruentimmer, et unntakstilfelle – en nonkonformist. Henrich fremstår ikke som en typisk representant for sin stand eller for det maskuline kjønn. På den annen side er han slett ikke uten begjær, tvert imot:

Henrich.

Jeg blef ogsaa forliebt udi adskillige Piger; men da jeg kom til at dantze, svedede jeg Kierligheden bort. Jeg var færdig at døe af Kierlighed til en, som jeg tog op til Hane-Dantzen, men inden den lange Dantz kom til Ende, gik der saa meget Cupido ud ved Sveed af alle Ender paa mig, at jeg ikke gad see den Pige meer for mine Øjen. (II, 4)

Henrichs formulering om at «der gik saa meget Cupido ud ved Sveed af alle Ender paa mig» er både kroppslig, konkret og sanselig. Det handler om et begjær som tennes av kvinner, men som etter hvert ikke lenger retter seg mot dem. Disse tre tekststedene fra annen akt i *Mascarade* fremstiller Henrichs begjærpsykologi. Det kan minne om Sylvanus i skogen i *Metamorphosis*, han som har jaget etter skogens nymfer, men trett trekker seg tilbake til Drys for hvile. Slik liker Henrich å trekke seg tilbake til sin herres kammer, fremdeles varm etter dansen, men tømt for Cupido. Denne lakeiens særegne tilbøyelighet

til musikk og dans er ikke nødvendig for stykkets overordnede intrige. Det er heller ikke klart hvilken form for komikk som skulle oppstå ved at Henrich får slike personlighetstrekk og den uvanlig nære relasjonen til sin unge herre. Her ligger en holbergsk kjønnspsykologi bak komediens overflatiske intrige mellom kvinner og menn.

Bare ett sted får vi se Henrich danse selv og by opp til dans i komedien. Henrich opptrer som søvngjenger og byr Jeronimus opp til dans:

Jeronimus.

Jeg skal strax faa den Knegt op af Sengen og prygle ham vaagen med min Stok.

[Løber ind og kommer ud trækkendes med Henrich efter Haaret. Henrich støder ham fra sig, gaar i Søvnne i Mascarad Klæerne, raaber nok en Koppe Caffee, snakker videre i Søvnne:]

Nu ingen Menueter meer, lad os faa en Engelsk Dantz, spill op Coutillionen. Ej lapperi ikke den Coutillion. Den nye er det som jeg meener.

[Synger og danser Coutillon. Jeronimus staar med Forundring og seer det an. Henrich gaaer omsider hen til Jeronimus, kysser ham paa Handen, og siger:]

En Menuet Mammeselle.

[Jeronimus gir ham et Ørefigen saa han tumler om:]

Nej en Soufflet først Monsieur.

[Henrich blir deraf vaagen, raaber:]

Ach Hr. Jeronimus, jeg skal aldrig gjøre det oftere. (II, 1)

Håndkysset og replikken «En Menuet, Mammeselle» er det lengste Holberg tillater seg å iscenesette et skeivt øyeblikk i denne komedien. Scenen kan leses som en parallell til konfrontasjonen der Jeronimus får jakken snudd i *Jean de France*. Også her er det den patriarkalske autoriteten som i et kort øyeblikk ufrivillig femininiseres som estetisk objekt. Han reagerer også denne gangen med avsky og vold. Komedien åpnet i oppvåkningens øyeblikk etter maskera- den, men her befinner den sovende Henrich seg igjen i festens og maskeradens drømmeverden, der vanlige standsforskjeller og kjønnsforskjeller er utydelige eller tilslørt. Han flørter med Jeronimus, som på sin side står forundret og betrakter Henrichs dans og sang, et øyeblikk brakt ut av balanse, stirrende på

noe ubegripelig. Hva slags dans og hvilket blikk vil skuespillerne her legge opp til? Så kommer tilnærmelsen, håndkysset, som fører til ørefiken og Henrichs brutale tilbakevending fra en fri drømmeverden til en hard virkelighet. Hva er det han aldri skal gjøre igjen? Kysse Jeronimus? By opp herren til dans? Holberg elsker å iscenesette slike uavklarte, skeive intermessoer der kjønn og begjær i et øyeblikk kommer i svimlende ubalanse.

Det er kanskje å trekke teksten for langt å hevde at man kan finne en tematisering av seksuelt begjær mellom menn i *Mascarade*. Likevel er det en tydelig underliggende tematikk som skildrer det særegne og unikt nære forholdet mellom Leonard og hans tjener Henrich. Dette forholdet er gjen-nomsyret av kroppslighet, begjær, hemmeligholdelse og konfrontasjon med omgivelsene. De gjør front mot en mistenksom og fordømmende autoritet, og Henrich utstyres med en særegen, individualisert psykologi – han er annerledes, nonkonform, kunne man si. Dette motivet gir *Mascarade* en underliggende akkord av skeivhet, en form for queerness som på ulike måter gir Holbergs komedier deres holbergske stemning.

Tjenerskikkelsen Henrich står sentralt i disse scenene, som i andre av Holbergs komedier. Dette holbergske fenomenet har også slått Hans Brix: «Der er af Holberg meddelt Henrich-Skikkelsen et særligt Træk, som forøger dens Behag. Han er en fuldkommen tro Tjener, han følger sin Herre i godt og ondt» (Brix 1942, s. 292), men Brix' observasjon av en særlig nær homososialitet trenger ikke særlig langt med sin utdypning «forøger dens Behag». Det er likevel interessant at Brix føler et slikt uspesifisert behag ved skjulte begjærstrukturer under heteronormativiteten. Denne troskapen innebærer også at maktrelasjonen får en sosial, vennskapelig side som i varierende grad sideordner disse to mennene, og her oppstår et motiv som utmyntes med psykologisk innsikt og varierende dristighet og humor.

Huus-Spøgelse eller Abracadabra (1753)

En annen av Holbergs komedier som undersøker forholdet mellom Leander og Henrik, er alderdomskomedien *Huus-Spøgelse eller Abracadabra*. Dette stykket er langt på vei en oversettelse av Plautus' komedie *Mostellaria*, skrevet

rundt 200 f.Kr. Plautus er den antikke komediedikteren som i størst grad har inspirert Holberg (jf. også *Den 11. Junii*). Holberg bemerker selv i epistel 477 at «Stykket kand passere for Original, endskiønt Materien er tagen af Plauti Mostellaria» (Holberg 1748–1754 V, s. 120). Likhetene i plottet er også gjennomgående: En far kommer tilbake, sønnen og tjeneren har brukt opp pengene, tjenere fra gården krangler med tjeneren fra byen, sønnens tjener setter i gang en intrige rundt naboens hus og en historie om et spøkelse før det hele til slutt løser seg ved hjelp av en bemidlet venn. Selv om Holbergs tekst i partier fremstår som en ren oversettelse, har han delvis diktet personkarakteristikk og dialog inn i en københavnsk kontekst, samtidig som påfallende elementer – som hvitløksånden til Arv – henger igjen fra antikkens kjøkken.

Huus-Spøgelse er også den eneste av Holbergs komedier som utelukkende har mannlige roller. Dette er hovedpoenget i tjeneren Henrichs sluttrepplikk, eller avsluttende moral, som henvender seg til et rent homososialt, mannlige fellesskap både på og utenfor scenen:

Henrich til Spectatores.

Nu er Comoedien til Ende: Gaaer nu hver hiem til sit og hvis Eders Koner eller Huusholdersker knurre efterdi I komme saa silde hiem om Aftenen, saa læser Eders Abra Cadabra 3 gange i Rad. Dermed bevæbner I eder saavel mod dem, som mod andre Spøgelse. Ellers lærer man af denne Comoedie, hvorudi ingen Actricer have været, at mange vigtige Ting kand forrettes uden Fruentimmerets Hielp. (III, 9)

Slik speiler *Huus-Spøgelse* et annet av Holbergs alderdomsdramaer, nemlig *Den forvandlede Brudgom*, som ifølge moralen der bare er utført av actricer (jf. diskusjon nedenfor). Det er altså to komedier som er definert som enkjønnede, men som ikke desto mindre begge handler om normoverskridelser og begjær. *Den forvandlede Brudgom* tematiserer kjønnskifte eksplisitt, mens *Huus-Spøgelse* fremstår som en mer sammensatt iscenesettelse av homososiale forviklinger. Hvilke ting som nærmere bestemt kan «forrettes uden Fruentimmers Hielp», skal vi komme tilbake til i gjennomgangen.

Samtidig som *Huus-Spøgelse* peker mot antikken, har komedien også mange trekk som knytter den til *Jean de France* og *Mascarade*, komedier skrevet nesten tretti år tidligere. Også i *Huus-Spøgelse* får forholdet mellom sønnen Leander og hans lakei Henrich en fremtredende plass. På flere måter er det

tjeneren Henrich som her overtar Jeans rolle som strevende og forhatt nonkonformist, slik som i *Mascarade*. Hans herre, Leander, står over anklagene og voldstruslene fra Jeronimus. Det er Henrich som ved stykkets slutt står ansikt til ansikt med undergangen og ser pinsler og død i øynene, og her lar Holberg stykkets karakterer selv formulere balansen mellom komedie og tragedie:

Henrich.

Det er jo virkelig en Comoedie.

Jeronimus.

Men det skal blive en Tragoedie for dig. (III, 7)

Holberg lar altså sine komedier selv kommentere at de kan vende seg til tragedie for den nonkonforme protagonist. Det tragiske element er ikke et moderne påfunn lest inn av modernismeesteter som Jens Kruuse (jf kapittel 2). Men i motsetning til slutten i *Jean de France* blir Henrich til slutt tatt til nåde nettopp fordi han egentlig bare har ofret seg for sin elskede herre Leander; alle overskridelser og løgner springer ut av dette nære forholdet. I den høyere, sosiale sfære som skinner gjennom i *Huus-Spøgelse*, er det mulig å opprettholde den intime homososiale balanse.

Relasjonene mellom Jeronimus, Leander og Henrich er tydelig preget av forholdet mellom herrer og husslaver hos Plautus. I den antikke komedien *Mostellaria* finner man den unge rikmannssønnen Philolaches og hans eldre tjener eller husslave Tranio. Shakespeare hadde tatt opp dette forholdet hundre og tretti år før Holberg i *The taming of the Shrew*, der man også finner en moden, ressurssterk slave ved navn Tranio som hjelper sin rike, unge herre.⁸⁸ Kanskje kan man si at Henrichs autoritet og dekadanse på den ene siden, og på den andre siden hans underdanige underkastelse for Jeronimus og Leander mot slutten, mer likner på den betrodde romerske husslaven Tranio enn på en typisk dansk lakei fra 1700-tallet. Han er både minst like kultivert som sine herrer eller eiere, og samtidig helt underlagt de innfall disse måtte få. I denne undersøkelsens kontekst må spørsmålet bli om det også er noe av den romerske seksualiteten

88 Det finnes ingen bevis for at Holberg kjente til *The taming of the Shrew*, men flere indisier, særlig parallellene til *Jeppe på Bjerget*, og at det er en kannestøper, «The tinker», som blir innbilt at han er adelsmann. I tillegg kommer denne parallellen: at både Shakespeare og Holberg gjenskaper konstellasjonen ung herre–moden tjener i *Mostellaria*-tradisjonen.

hos Plautus som henger igjen i Holbergs tekst og blir del av karakteristikken av Henrich og Leander. Som i *Mascarade* opptrer Henrich og hans herre Leander her som ranglefanter og drikkebrødre, men de får en særegen dynamikk ved at de langt på vei trekker med seg romersk kultur inn i dansk høyborgerlig miljø.

Hva kjennetegner den romerske seksualiteten i Plautus' komedier? Dette diskuteres blant klassisistene. I artikkelen «Homosexuality in Plautus' plays» (1982) legger Saara Lilja vekt på at Plautus, i motsetning til de greske komediedikterne han etterliknet, innførte et påfallende element av homoseksualitet mellom mannlige slaver og deres yngre eller eldre herrer. Lilja diskuterer også hvorvidt denne romerske homoerotikken er knyttet til «the effeminate male», slik som i greske komedier. Samtidig er det ikke snakk om en eksklusiv homoseksualitet; man har sex med både menn og kvinner på lik linje: «In the plays of Plautus, not only Lysidamus, but all old and young masters who have homosexual inclinations, are heterosexual as well». Denne formen for homoseksualitet er ifølge Lilja «a genuinely Plautine feature» (Lilja 1982, s. 62) i forhold til forbildene i «ny» gresk komedie, som handlet om hjemlige affærer og ikke politikk:

The manifest difference between the type of homosexual allusions made in the plays of Plautus and those found in New Comedy and in Terence would suggest that the passages in Plautus' plays where the relations of slaves to their masters are characterized by a markedly homosexual element are his own addition (Lilja 1982, s. 62).

Mostellaria, som altså er forbildet for Holbergs *Huus-Spøgelse*, er ikke blant Liljas fremste eksempler. Det kan diskuteres hvorvidt sex mellom menn i det hele tatt aktualiseres i denne komedien. Forholdet mellom slaven Tranio og den unge rikmannssønnen Philolaches er ikke åpenbart seksuelt; tvert imot er det først og fremst utgifter til en frikjøpt fløytespillende slavinne som står i sentrum. Samtidig finnes det elementer som antyder at deres festing også har inkludert homoerotisk seksualitet. En slave sier at de har «festet som grekere» («pergraecari», IV, 3).⁸⁹ Sammenlikningen med grekere kan ha referert til gene-

89 Den latinske originalen lyder: «PH. Triduum unumst haud intermissum hic edi et bibi, Scorta duci, pergraecari, fidicinas, tibicinas, audiri». Bruken av «pergraecari» er omdiskutert. Marden Nichols hevder verbet er «almost unique to this work» og er en term for «moral excess» og «immoral, profligate behaviour» (Nichols 2024, s. 99).

rell dekadanse, men det er også nærliggende å tolke det som en hentydning til sex mellom menn, en praksis grekerne var særlig kjent for. Jonson-sitatet ovenfor, «lived like Grecians», er et eksempel på hvordan dette ble oppfattet og brukt i tidligmoderne periode. I Fredrik Gjertsens Plautus-oversettelse fra 1873 er dette heteronormativt formulert som «Ph: Trende Dage har ey været Stans med Drik, Svir og Sværmen, Strængklimpren, Fløiters Lyd og Tøsejagt» (IV, 3, s. 87). I Holbergs oversettelse er replikken gjenkjennelig, men i svært generell form: «*Laqveien*. Det kand jeg sige, og det veed jeg, at her udi de sidste syv Maaneder har været mange lystige Dage hos Monsr. Leander» (*Huus-spøgelse* III, 6). Holberg kunne neppe la lakeien si at de har festet som grekere.

I hvilken grad ville Plautus klinge under for dem som gjenkjente den antikke konteksten? Er det slik at Holberg, for den innvidde tilskuer, her fremkaller et rom av romerske orgier i den københavnske borgerlighet med sitt «lystige Dage hos Monsr. Leander»? Gjenoppstår Roma i København med danske borgere, herrer og tjenere, som fester som romere som fester som grekere? C.A. Williams argumenterer for at et uttrykk som «pergraecari» ikke underforstår homoerotikk eller pederasti hos Plautus, men poenget hans er da at slike praksiser var så velkjente og selvsagte for Plautus og den romerske kulturen 200 f.Kr. at det ikke var noe særlig «gresk» ved at menn hadde sex med hverandre.⁹⁰ Williams siterer også den franske klassisisten Paul Veyne på at «One of the earliest relics of Latin literature, the plays of Plautus, which pre-date the craze for things Greek, are full of homosexual allusions of a very native character» (Williams 1995, s. 527). Ifølge Williams er ett av Veynes poenger at i romersk litteratur overtar slaven den erotiske rollen som den unge mannen, epheben, hadde i gresk kjærlighetskultur. Det vi her vurderer, er da om det er rimelig å si at i Holbergs komedier blir lakeier som Narcissus, Pierre og Henrik en særegen 1700-tallsvariant av denne rollen – ubekvemt og nonkonformt spilt ut innenfor rammene av det københavnske borgerskap? Eller om det i hvert fall er en slik dissonant streng i Holbergs komediespill?

Hva har Holberg tenkt om festingen hos Plautus? For ham er det noe særskilt ved den greske, eller sokratiske, kjærligheten – som han senere kommenterer

90 Jf. C.A. Williams 1995. Det er langt utenfor min kompetanse å ta stilling til diskusjonen om i hvilken grad Plautus' komedier er rene oversettelser av greske stykker eller hvilke kulturelle praksiser som ligger bak hans skildringer av seksualitet mellom menn. Hovedspørsmålet i vår sammenheng må være hva Holberg har trodd og eventuelt spilt på i sin skildring av dansk homososialitet.

i epistel 54 (jf. kapittel 6), men han kommenterer også romersk homoerotikk, for eksempel i tilfellet Cæsar (se kapittel 6). Det er uansett et poeng at dette er en form for åpen antikk homososialitet som ikke bare kan prege Holbergs figurer, men som også klinger med som allusjoner for eventuelle Plautus-kjennere i publikum – og ikke minst for Holberg selv. Hos Plautus er dette ikke knyttet til den feminine mann, men snarere til maktforholdet og intimiteten mellom herre og tjener, og det er en seksualitet som ikke er eksklusiv for samme kjønn, men der man ligger med både menn og kvinner, slik som hos Holbergs favoritt Petronius.

I første akt av *Huus-Spøgelse* kommer gårdsgutten Arv, som i denne komedien er forstandig, med et ærende fra gården til Leander, som styrer farens hus i København. Faren, Jeronimus, er på forretningsreise i Tyskland. Mens han er borte, har Leander og hans lakei Henrich forfalt til et umoralsk og ødselt liv: «nu er de paa Comoedie, nu paa Mascarade, nu udi Assamblix og Qvinde-Selskab ... ». (I, 1) Denne tiraden vil være tvetydig i en kontekst der den fremføres i en komedie, og publikum vil kjenne forfatterens, Holbergs, positive syn på maskerader. I motsetning til flertydigheten i diskusjonen om Jeronimus' rolle i *Jean de France*, kan det ikke være tvil om at Jeronimus her er på kollisjonskurs med Holbergs egne moralske vurderinger. Generelt gjelder det at Holbergs alderdomsstykker er mer utfordrende, mer pikante, mer kritiske til Jeronimus' patriarkat.

Forholdet mellom Leander og hans lakei Henrich står i fokus i *Huus-Spøgelse*, slik som i *Mascarade*, men hva er egentlig dynamikken i denne blandingen av 1700-tallets København og Roma anno 200 f.Kr.? Henrich får her en korruperende makt og en overskridende livslyst som stammer fra Plautus' slave Tranio og dennes forhold til den unge Philolaches. I deres utsvevende liv er maktforholdet oppløst; de er venner i synden, og som hos Plautus er det tjeneren som leder an i det moralske forfallet:

Henrich.

Hvad ondt har jeg da gjort?

Arv.

Du har intet andet ondt gjort end at forføre den unge Leander, som Faderen for sin Reyse dig har betroet. Han var tilforn en skikkelig ung Herre; Men du har forført ham til Galskab, Ukydskhed og Overdaadighed, saa at han nu er bleven til en Fabel over den heele Stad. (I,1)

«En Fabel over den heele Stad» – ryktene går, og folk snakker her også. Henrich har forført Leander, som altså har blitt beryktet over hele byen for «Galskab, Ukyskhed og Overdaadighed». Hva slags galskap og ukyskhed det er snakk om, forklares ikke her. Også senere i Arvs klage kan man ane en tvetydig åpenhet:

Ach Ach! Jeg kand ikke mere. Jeg troer ikke at der udi det heele Land er saadan en fortvivlet Skielm, som denne Henrich: Ach du ulyksalige Jeronimus! hvor vil du blive til mode, naar du ved din Hiemkomst finder dit Huus udi saadan Forvirrelse, din eeneste Søn at være forfalden til yderste Liderlighed ... (I, 1).

Leander har forfalt til «yderste Liderlighed». Det kommer etter hvert frem at det er kvinnelige prostituerte Henrich og Leander har brukt pengene på, men disse kvinnene inntar aldri scenen. De forblir utenfor, mens all scenisk spenning er mellom Leander og Henrich; det er den rene homososialitet som utspiller seg foran tilskuerens øyne, for poenget er nettopp at svært mye kan forrettes uten fruentimmeres hjelp.

Selve plottet, der Henrich skal lure den hjemkomne Jeronimus ved å kle seg ut som et spøkelse, er absurd og lite morsomt. Det sentrale motivet er dynamikken mellom de tre unge vennene og svirebrødrene Henrich, Leander og Octavius, og deres konfrontasjon med den eldre Jeronimus, som alltid er de patriarkalske normenes forsvarer. Dødsangsten er også her hele tiden til stede, slik som i de andre komediene der unge menn gjør opprør mot normene. Hovedpersonenes gjentatte henvisninger til dødsstraff, henging og selvmord virker ofte svært overdrevne, men som et ekko av frykten for lovens dødsstraff gir det mening – for eksempel når Henrich ber publikum om hjelp til å kunne henge seg, slik at han kan unngå en avsløring som vil føre til en «meer piinagtig Død», hvilket i romersk sammenheng kunne vært eierens pining av slaven, men som i københavnsk 1720-tallskultur kunne vise til lovens dødsstraff ved omgjengelse mot naturen, sodomi, som var å brennes levende:

Henrich.

Nu er Helvede bleven løset, og alle Ulykker har foreenet sig sammen for at gribe mig an; intet kand nu hielpe mig meere. Om Øvrigheden vilde redde mig, saa kand den ikke. Ach jeg elendige Menneske: Vil ingen af jer, I got Folk laane mig jer Rygg kun paa et par Timers Tid:

Dog hvad siger jeg, een Rygg vil ikke forslaae. Jeg har intet meere
nødigst end at kiøbe mig en Strikke, hvormed jeg kand hænge mig
selv, for at undgaae en meer piinagtig Død, som jeg har fortient.
(II, 1)

En påfallende iscenesettelse av denne dekadente homososialiteten oppstår når ranglefantene tvinger de skikkelige gårdsfolkene og den jødiske kreditor med på en dans (I, 6). Seks menn, altså, i en absurd dansescene som blir et ekko av Jeans dans med sin mor til farens sang i *Jean de France*, eller med Henrichs søvngjengertilnærmelser til Jeronimus i *Mascarade*. Den absurde dansen uttrykker den forvrengte sosialiteten, normaliteten snudd på hodet.

Et kort øyeblikk i *Huus Spøgelse* blir den erotiske kjønnsoverskridelsen nærmest eksplisitt:

Henrich.

Han gjør det for sin Søns skyld, som med det første skal giftes.

Leonard.

Med hvem?

Henrich.

Det er med et Fruentimmer.

Leonard.

Jeg kand vel slutte at det er ikke med en Mands Person. (II, 5)

Giftermålet er oppspinn fra Henriks side, og replikken «det er med en Fruentimmer» gjenspeiler at han befinner seg i en løgn og ikke klarer å komme på et passende navn. Samtidig kan replikken også oppfattes og spilles ut som homososial sjalusi; hans nærmeste venn skal nå hengi seg til det motsatte kjønn. Komikken i denne kjønnsoverskridelsen utnyttes i Leonards svar, der han slutter seg til at det ikke er med en mannsperson. Nei, selvsagt, men hvilket alternativ var det egentlig som plutselig dukket opp?

Med sin utforskning av grensene for det homososiale har *Huus Spøgelse* klare paralleller med de komediene vi har kommentert ovenfor. Som i *Jean de France* og *Mascarade* er det uklart om forfatteren har et talerør i *Huus-Spøgelse*, men figurene er utstyrt med moralske følelser. Jeronimus fremstår innledningsvis som solid, men innrømmer at han har tjent pengene sine i Lybek gjennom bestikkelser, og han plages av dårlig samvittighet. Etter hvert

blir han minst like voldelig og aggressiv som sin navnebror i *Jean de France*. I ettertid røper Leander samvittighetsnag og ser at han er blitt «eksempel på liderlighet». Han undrer seg over hvordan han kunne bli så moralsk korrumpert. Også Henrich rammes av anfall av angst og samvittighet (II, 1). Et annet motiv fra *Jean de France* går igjen, er utenlandsreisen. Denne gangen er det Jeronimus som har vært på forretningsreise, og spørsmålet er om han er blitt moralsk korrumpert. Her er imidlertid vinklingen snudd på hodet; det er tydelig at Jeronimus ikke har endret seg, men tvert imot har holdt fast ved de gamle fordommene selv etter oppholdet i Tyskland. Vi møter altså den motsatte moralen om utenlandsreiser: Det er den danske forstokketheten som seirer, reisen har ikke påvirket en stivbent mann som Jeronimus:

Henrich.

Jeg merker nok at Herren har lært at vakle i Troen uden Lands.
Det er gemeenlig Frugten af de forbandede udenlandske Reyser.

Jeronimus.

Jeg er lige saa Orthodox, som jeg altid har været, og den samme troe
som jeg bragte med mig til Tydskland, bringer jeg med mig tilbage.

Henrich.

Troer da Herren endnu Giengangere, Nisser og Underjordiske.

Jeronimus.

Ja vist. Ingen ærlig Mand skal sige mig paa at jeg er veegen en
Fodbred fra min gamle reene Troe: men – – – (II, 3)

Det er altså ikke slik at komediene gir en entydig moral om forholdet mellom det danske og det utenlandske i lys av reisen. Nasjonalpatriarken Jeronimus representerer også den forstokkede danske overtro, noe som her tydeliggjøres i forhold til Jeronimus i *Jean de France*, som enkelte kommentatorer har sett som bærer av stykkets norm. Et annet ekko fra *Jean de France* er at faren vil fornekte sønnen, hvilket også skjer her (III, 9). En ytterligere likhet er det tragikomiske motivet mot slutten, når Jeronimus planlegger å henge Henrich. Dette voldelige dødsmotiv er i *Huus-Spøgelse* utvidet med påfallende trusler om torturinstrumenter, som understreker Jeronimus' sanne, demoniske karakter, samtidig som det er en arv fra det antikke forholdet mellom herre og slave i Plautus' komedie. I København på 1720-tallet blir

hengingsmotivet mer påfallende, og dødsstraffen kan gi andre assosiasjoner, som i *Mascarade*. Det er faktisk mistanken om en synd med dødsstraff som ligger under skildringene av denne ytterste lidderlighet, selv om denne synden må forbli unevnt i komedien.

Jeronimus holder Octavius skyldfri; det er ikke skjørlevnet i seg selv som er problemet. Faktisk løser Octavius floken gjennom sine penger.

Jeronimus.

Jeg har med ham intet at bestille Monsr. Octavius: han kand drikke, smautze, cortisere lige saa meget som han lyster: Han har Penge nok dertil, han haver ogsaa ingen at gjøre Regnskab for sin Opførsel, efterdi han er sin egen Herre. (III, 8)

Her lar Holberg kynismen og dobbeltmoralen seire: Er du rik nok, kan du uansett gjøre som du vil. Moralene er betinget av klasse og økonomi. Kjernen i det homososiale spillet som forhandles gjennom komedien, er forholdet mellom Leander og hans lakei Henrich. I patriarkatets fravær har de hengitt seg til hedonisme. I denne teksten overlever vennene krisen i kraft av Octavius' pengemakt. Det absolutte bånd inntil selvutslettelse er poenget i Henrichs forsvarstale i siste akt: «... Min Herre Leander, som jeg har lovet Huldskab og Troeskab, var geraaden udi en Uleylighed, hvoraf han ikke uden ved mit Middel kunde redde sig. Jeg haver for hans Frelse opoffret mig selv: ...» (III, 9). Ved hjelp av penger kan den intime homososialiteten fortsette utenfor borgerlighetens begrensninger.

Stykket ender altså med en åpenbar «mock moral», her til og med uttalt av Henrich, som handler om hva man kan få til uten kvinner, som omtales på linje med spøkelses. Publikum inviteres til slutt til å reflektere over «at mange viktige ting kand forrettes uden Fruentimmerets Hielp». Her, understreker Henrich, har det bare handlet om menn. Denne komedien, som utspiller seg innenfor en ren homososialitet, trekker linjene fra *Jean de France* og *Mascarade* frem til slutten av forfatterskapet, og er også en parallell-komedie til den senere *Den forvandlede Brudgom*, komedien med utelukkende kvinnelige aktører. Før vi kommer til denne komedien, skal vi gå tilbake til en av de tidlige komediene, *Det arabiske Pulver*, der også Henrich spiller en sentral rolle, og hvor de seksuelle overtonene kommer til uttrykk i enkelte skeive øyeblikk.

Det arabiske Pulver (1724)

Holberg-komedien *Det arabiske Pulver* (1724) er en lettbenet svindelkomedie om gullmakeri i én akt og tretten scener. I siste scene opptrer to poeter som ikke spiller noen vesentlig del i handlingen. Følgende ordskifte utspiller seg når de møter den ressurssterke tjeneren Henrich:

Poet.

Vi ere Poeter.

Henrich.

Got, I kommer ret beleiligt. En Kat døde for mig i Gaar, som jeg vil have gjort nogle smukke Vers over.

Poet.

Monsieur har at befale over vore ringe Venas.

Henrich [sagte].

Gid I faar en Ulykke I liderlige Hunde! [*Højt*]. Hvad er ellers jer Begiering? (I, 13)

Resepsjonen har ulike forklaringer på hvorfor Henrich kaller poetene «liderlige Hunde», når de vitterlig bare har sagt «Monsieur har at befale over vore ringe Venas». Kommentaren på Holbergsskrifter påpeker at «Venas» er latin for blodårer. Poetene sikter til sine dikterårer, som Henrich (metaforisk) skal befale over, siden poetene er betalte leilighetsdiktere. Men dette er verken særlig morsomt eller dristig, så hva med Henrichs sjokkerte reaksjon, henvendt «sagte», det vil si lavt, til publikum? Her viser kommentaren til Jansen, som har laget en nokså vidløftig fortolkning: «Venas» står for «Venus», og Henrich tenker muligens, ifølge Jansen, at poetene tilbyr ham sine kvinnelige kjærester til fri avbenyttelse. Jansens fortolkning er den etablerte i Holbergtradisjonen, og fantes også i Carl Roos' jubileumsutgave av komediene fra 1922 (Roos 1922 I, s. 581).

Kommentaren i *Holbergsskrifter* lar seg med rette ikke overbevise av Jansen, og foreslår at det ganske enkelt kan dreie seg om en generell forakt for «spyttslikkende poeter». «Ordet «liderlige» må da tolkes i en ikke-kjønnslig betydning.» Dette er en mulighet, men at dette utbruddet skulle komme akkurat her, etter at de sier at han kan befale over deres kreativitet, virker malplassert. Det er dessuten ikke særlig komisk, og selv om «liggerlig» kanskje, i visse

sammenhenger, kan ha en ikke-kjønnslig betydningsnyanse, vil det alltid ha en slik assosiasjon knyttet til seg. Litteratur, komedie og humor handler ikke om språklig entydighet – snarere tvert imot. Både Jansens søkte forklaring og forsøket på oppklaring fra *Holbergsskrifter* er symptomer på at Holberg her igjen har skapt et skeivt øyeblikk; den svimlende forvirringen og usikkerheten omkring noe muligens kjønnslig er følbare i de famlende forklaringene til Jansen, Roos og *Holbergsskrifter*. Særlig Jansens fantasifulle innførsel av to helt uvedkommende kvinner, der vi faktisk er presentert for et par av to menn, kan kalles et påfallende tilfelle av heteronormativt fortolkningstrykk.

Det finnes ingen fasit for dette tekststedet. Om Jansen har rett i at Henrich misoppfatter «venas» som «Venus», er det likevel tvilsomt at det her skal introduseres to kvinner som man verken har hørt om før eller får høre om senere. Det vi ser, er et mannlig par som underkaster seg en tredje mann, som «har at befale over deres ringe kjærlighet». En alternativ fortolkning er at Henrich slett ikke oppfatter latinen her, men tolker poetenes merkelige begrep «venas» ut fra siste stavelse «-as», oftere omtalt som «ars», som at det er deres rumpe han har å befale over – eventuelt «vene», vakre rumpe. Formen «Ars» spiller en rolle enkelte andre steder i Holbergs komedier (jf kapittel 7). Men som vanlig hos Holberg levner den sparsomme dialogen mye til regi og skuespillernes valg. Assosiasjonene vil avhenge av hvordan skuespillerne lar disse to mennene fremtre, deres kroppsspråk og deres uttale av dette ordet, som da ikke bør være helt den korrekte, latinske stavelsesfordeling tung-lett. Liddelige? Plutselig, i et lite glimt, antydes det at de to poetene er et par unge menn som frembyr seg seksuelt. Skuespilleren vifter litt med rumpen, noen i publikum ler.

Et argument for at denne anale betydningsmuligheten ligger i teksten som assosiasjonsmulighet, er den påfølgende replikkvekslingen, der Henrich setter poetene på prøve: «Henrich: Kand I sætte mig et Riim paa det Ord Henrich Larsen?» Ingen andre steder hos Holberg fremgår det at Henrik har «Larsen» som etternavn. Men hva rimer egentlig på «Larsen» – særlig om man nettopp har dette «as/ars» i bakhodet? Poeten påstår at han ikke kommer på noe som rimer på «Larsen», og dette pussige intermessoet følges deretter ikke opp i teksten. Det var en flyktig spøk for de innvidde, et plutselig glimt inn i noe helt uventet og tabuisert, den sodomittiske avgrunn, før dialogen ruller videre i en annen retning. I stedet avviser poetene Henriks forespørsel om dikt på solut stil, frie vers, som «mod Naturen» – igjen uten foranledning.

Skulle altså bunden metrikk være natur og fri stil «contra naturam»? Her finnes det en underliggende assosiasjonsrekke som skaper forvirring rundt det homoerotiske og spørsmålet om hva som er naturlig og unaturlig – en kobling som er fundamental i det holbergske univers, her manifestert i en tilsynelatende absurd dialog. Overflaten er fragmentert, men sammenhengen i den tabubelagte meningen ligger like under, i tvetydighetene. Slik fungerer Holbergs humor. Slik bringer han det unevnelige inn i komediens verden. Slik flørter han med tabuene og med sitt publikum. Hva var det som skjedde? Helt mot slutten blir poetenes antydde sodomittiske dimensjon nok en gang understreket i en scenehenvisning, dersom leseren ennå ikke har fått det med seg: «De gaar alle ud leende, Poeterne gjør bagvente Complementer, saa at de vende Rumpen til Polidor.» (scene 13) Heller ikke dette er en tilfældighet i Holbergs tekst; en slik hilsningsform gjentas senere, i Niels Klims møte med martinianerne – noe det skal gjøres et stort poeng av i kapittel 7. Mens alkymist-svindelen fullføres på tekstens overflate, ender *Det arabiske Pulver* med at både Polidor og publikum får en assosiativ anelse om forholdet mellom det kunstlede og det som eventuelt er «mot naturen».

Noen vil kanskje finne denne utleggingen noe presset, men på den annen side gir den full mening til Henrichs reaksjon og gir scenen den forventede komikken. Den trekkes frem her som argument for at formen «as» kan uttales slik at den gir anale assosiasjoner. Det kan også tilføyes at et annet motiv i samme semantiske felt, det mannlige kyss, tematiseres i et annet skeivt øyeblikk rett før sitatet ovenfor. Det mannlige kyss er, på samme måte som utenlandsreiser og sengedeling, former for homososialitet som kunne komme i mistankens lys utover 1700-tallet, noe vi har sett demonstrert i engelsk restaurasjonskomedie. Holberg spiller på dette når han lar Henrich bli kysset av to herrer i (I, 13):

Pernille.

Gaar ikke det skjønt til Henrich! alle disse 3 Fruer kyssede mig paa Haanden.

Henrich.

Da fikst du endda meere Højtid end jeg, thi Herrene kyssede mig kun paa Munden.

Pernille.

Man kand i denne Historie tilstrekkelig speigle sig paa Verden.

Henrich.

Ja hvem skulde have tænkt at slig en gemeen Kisselinke, som du est, skulde faa Haandkys af fornemme Fruer.

Pernille.

Ja det maa du vel sige, og at saadan Grovbrødsmond som din er skulde blive kyssed af slige fornemme Herrer: Men der standser en Hob Vogner, vi faar nok flere Opvartninger. (I, 13)

Damer kysser damer og herrer kysser herrer, og teksten stopper opp ved dette. Pernilles velrettede og visuelle fokus på Henriks «grovbrødsmond» som kysset av fornemme herrer, gir det mannlige kysset en anskuelig og utfordrende konkret form. Det er ingen grunn til å tro at Holberg har et naivt forhold til slike kyss; han peker selv på den uavklarte erotikken i det tilsynelatende vennskapelige kyss (se diskusjonen av epistel 199 om kyssing nedenfor). Tjeneren Henrich er her utvetydig gjenstand for høye herrers erotiske interesse. Skandaløst begjær mellom menn var altså allerede aktivert i publikums bevissthet idet de to poetene gjorde sin entré på scenen som par og underkastet seg Henrich, – slik han allerede var underkastet og utnyttet av herrene.

Henrik havner altså stadig i situasjoner preget av uavklart og komisk seksualitet i Holbergs komedier. Det hierarkiske forholdet mellom ham og hans herre, som ofte fremstår som en fjernere og svakere personlighet, påvirkes og brytes ned av ulike grader av intimitet. Dette gir stort rom for både skuespillere og regissør. Holberg kjente til lignende øyeblikk i antikke komedier av Aristofanes, Plautus og andre,⁹¹ men det kan også være inspirasjon fra europeisk komedie, særlig engelsk restaurasjonskomedie, hvor denne komiske teknikken også er utbredt. Likevel er Holberg særegen sammenlignet med disse kildene, både fordi København skiller seg fra Athen, Roma og London, og på grunn av hans egen offentlige person, som daglig var synlig for publikum og lesere i Københavns gater og på det kongelige universitet. Holberg vandret rundt i den københavnske virkeligheten han beskrev i sine komedier. At han bevisst la inn slike dristige, seksualiserte, skeive øyeblikk, er vanskelig å bestride. Hvordan man i dag skal forstå et slikt grep, er mer diskutabelt.

91 I Hubbards antologi *Homosexuality in Greece and Rome. A sourcebook of basic documents* er det av antikke komediediktere særlig grekeren Aristofanes og romeren Plautus som får bidra med eksempler på innslag av homoerotiske motiver og vitser i komedier.

Forslaget her er at de ikke representerer ekskluderende latterliggjøring, men tvert imot passer inn i et større mønster der Holberg peker på og opprettholder tilstedeværelsen av det tabuiserte i kulturen. Han gjør det fortrenge synlig og, så godt han kan, ufarlig. Han nevner det unevnelige – og han knytter det til sitt offentlige selv. Det skandaløst pikante, den åpne hemmeligheten, er en del av hans selvframstilling.

Det mannlige kyss

Vi har tidligere vært inne på hvordan Henrik forfører Studenstrup i *Den 11. juni*, og at denne forførelsen blant annet skildres ved at de kysser hverandre. Den drømmende Henrich kysser Jeronimus på hånden i *Mascarade*. I *Det arabiske Pulver* blir Henrik kysset på munnen av herrene. Hva ligger i et kyss? Hva innebærer et kyss mellom to menn på en scene? I den tidligere nevnte polemiske, engelske pamfletten «Plain Reasons for the Growth of Sodomy» (1728) er dette en del av uønsket oppførsel:

But of all the Customs Effeminacy has produc'd, none more hateful, predominant, and pernicious, than that of the Men's Kissing each other. This Fashion was brought over from Italy, (the Mother and Nurse of Sodomy); where the Master is oftner Intriguing with his Page, than a fair Lady (Anon 1728).

Ikke bare bemerkes det at menn kysser hverandre på italiensk manér, det knyttes også direkte til herrens erotiske preferanse for sin mannlige tjener. Restaurasjonskomediene hadde eksempler på dette og på omgivelsenes kritiske blick på slike kyss. Holberg spiller på etablerte europeiske stereotypier og på en kulturell atferd som i økende grad ble demonisert. To menn som kysser på scenen er slett ikke uskyldig, og sceneanvisninger som angir dette, er langt fra tilfeldige.

I Epistel 199 diskuterer Holberg kyssing. Han tar utgangspunkt i en anekdote om en mann som snek seg inn på og overraskende kysset en kvinne på et ball. Kvinnen ga mannen en ørefik, og mannen reagerte da med å kysse hennes hånd. Dette fant de fleste tilstedeværende svært belevnt, mens Holberg hevder at han selv heller ville gitt en ørefik tilbake,

... ikke af Vrede og Hævngierighed, men for at lade see den Respect man bør have for Fruentimmer; thi at kysse paa en Jomfrues Haand, af hvilken man faaer et Ørefigen, er det samme, som man vil sige: Efterdi I er et skrøbeligt Creature, af ingen Betydelse, og som ingen Tort kand gjøre mig, saa fortienner eders Gierning heller Latter end Hævn og Vreede. Intet fornuftigt Fruentimmer kand finde Behag udi saadan Compliment, saasom intet er haanligere, end at blive tracteret som en Marionete; (Holberg 1748–1754 III, s. 69)

Dette er, skriver Holberg videre, «en Prøve paa den Justice, jeg stedse haver ladet see mod Fruentimmer, i det at jeg haver altid taget dem for fulde». Poenget er den kulturelle sidestillingen av kjønnene, som Holberg stadig vender tilbake til. Bakgrunnen for denne likerettsideen er ikke bare, slik man ofte har påpekt, at kvinnen kan være like god som mannen, men i Holbergs forfatterskap like mye det motsatte: at mannen kan være som kvinnen. Dette er et eksempel på at Holbergs kjønnspolitikk ikke først og fremst handler om kvinners rettigheter, men om individets rett på bakgrunn av kjønnsrolleglidning begge veier. Kjønnsspørsmålet gjelder, for å sitere hans elev Henrik Ibsen omtrent 200 år etter Holbergs død, menneskesak, ikke kvinnesak.⁹²

Videre i epistelen går Holberg inn på kyssets skiftende kulturelle betydning. Han slår fast at kyssets betydning avhenger av «Tidernes og Landenes Moder». Holberg har tidligere vært innom kyssets kulturelle betydning i Just Justesens fortale til satirene og i *Tredje Levnetsbrev*. Dette er altså ikke en ny refleksjon, men temaet utdypes nå. Holberg hevder at man i gamle dager hadde tre typer kyss: det vennskapelige kyss, det hellige kyss og elskovskysset:

Udi gamle Dage deelede man Kys udi trende Classer: Udi den første Classe regnedes de, som Venner og Slægtinge gave hinanden; saadanne Kys kaldtes gemeenligen Basia: Det andet slags, som devote Christne gave hinanden til Forsikkring om indbyrdes Kiærlighed og Foreening, kaldtes hellige Kys, ... Det tredie slags kaldtes, Savia, og bleve lastede som Elskovs-Kys. Men mig synes, det kunde have

92 Jf. Ibsens kommentar til resepsjonen av *Et Dukkehjem* i en tale i Kvindesaksforeningen (Ibsen 1898).

været best at have ladet dem være udeelte, helst saasom man ikke kand vide, af hvilken Intention de devote og saa kaldne Christelige Kys gives. (Epistel 199, s. 70f)

Venners kyss, hellige kyss og elskovskys – slik var den gamle inndelingen. Slik kan man imidlertid ikke lenger tenke, for hvem vet hva som kan ligge i venners eller kristnes kyss? Begjæret lurer overalt, også i venners kyss. Alle kyss er ubestemmelige og flertydige uttrykk med en potensiell sanselighet i seg. Et holbergsk kyss er aldri hevet over erotisk mistanke – og slett ikke i komediene, der forfatteren åpenbart bruker kyssing med stor bevissthet.

Diskusjonen i epistel 199 har så langt handlet om kyss mellom kvinner og menn, men så skyter Holberg inn: «Kysse, som en Mands-Person uddeler til en anden af samme Kiøn, have stedse været i Brug, men ikke stedse paa een Maade; thi Moden forandres derudi, som i alt andet: Og mærker jeg, at nu er den højeste Mode, at kysse tre Gange». (s. 71) Mer sier han ikke om det. Men hva ble da konklusjonen? På hvilke forskjellige måter har kyss mellom menn artet seg? Det har endret seg med moten, sier forfatteren, og blir deretter stille. Men dette er en talende stillhet. Hva for eksempel med kyssende menn i det gamle Hellas? Det unevnte er høylytt til stede. Han sier heller intet om kyss mellom to kvinner, og han kommer ikke tilbake til den ifølge ham selv ubrukelige distinksjonen mellom vennekys, hellige kyss og elskovskys. Om Holberg skulle ha forfulgt dette temaet, gått inn på hvordan normene for det mannlige kyss har utviklet seg fra antikken og fremover, og sammenblandingen av vennskap og elskov der, ville han hatt mye å skrive om. Likevel nevner han ikke det sokratiske vennskap eller noe av den antikke klangbunn som den klassisk skolerte leser vil høre buldre og drønne i bakgrunnen av denne fortolkningen av kyssets iboende erotiske potensial og kulturelt skiftende innhold. Han har gått akkurat så langt som han har mulighet til å gå; resten får være opp til leseren – og skuespillerne og tilskuerne. Det er, som Sedgwick siterer Foucault på (Sedgwick 1990, s. 3), ingen dikotomisk todeling mulig mellom tale og taushet. Tausheten, utelatelsen, kan være ladet med innhold og det finnes mange typer taushet innenfor ulike diskurser.⁹³ Taushet kan

93 «But, in the vicinity of the closet, even what counts as a speech act is problematized on a perfectly routine basis. As Foucault says: «there is no binary division to be made between what one says and what one does not say; we must try to determine the different ways of

være en talehandling og en måte å si noe på. Den varierte kretsingene rundt det utsigelige begjæret og den tabuiserte seksualiteten er en slik strategisk, talende og gjennomgående taushet i Holbergs komedier, en taushet som får sin betydning av den konteksten han skriver frem innenfor samtidens kulturelle koder.

Holberg ble kjent med Christian Brix under oppholdet i Kristiansand 1704–5. De to unge mennene reiste sammen til England og fikk en rekke engelske venner ved universitetet og i Oxfords musikkforening, hvor de vil ha kunnet gjøre seg godt kjent med de engelske normene for mannlige kyss, slik Holberg etter hvert også kan ha fått både russiske, franske og italienske kyss på sine reiser. Hva lå i dem? Om han, som vi går ut fra, har kjent til den engelske restaurasjonskomedien, vil han ikke ha kunnet unngå å legge merke til at her er det mannlige kyss nettopp ett av de vesentlige motivene som brukes i diskusjonen om kjønnsroller og seksualitet. Menn i komediene kysser stadig, eller de snakker om å kysse. Dette kommenteres av personer i stykket, og lastes ofte som noe tvilsomt. Vi har vært innom et eksempel på dette ovenfor fra *The Man of Mode or Sir Fopling Flutter*: «Lord, what filthy trick these Men have Got of kissing one another! she spits» (I,1). Et annet eksempel er fra komedien *The Recruiting Officier*, en tekst Holberg selv viser til i *Peder Paars*: «*Silvia*. What! Men kiss one another! *Kite*. We Officers do, 'tis our way; we live together like Man and Wife, always either kissing or fighting» (Farquhar 1709 [1706], s. 36). Eksemplene finnes overalt; Holberg griper i eksemplene ovenfor til et velkjent motiv i sine sceniske behandlinger av intim homososialitet og sodomittiske mistanker. I en engelsk kontekst kan man altså tillate seg en åpen henvisning til militær homoerotikk i forbindelse med det mannlige kysset, mens det hos Holberg har stått ukommentert, eller bortforklart, i tre hundre år.

Når konvensjoner for kyssing stadig dukker opp som motiv i Holbergs komedier, dreier det seg hovedsakelig om når det er anstendig for en mann å kysse en kvinne på hånden eller andre steder. Mannlige kyss forekommer

not saying such things. ... There is not one but many silences, and they are an integral part of the strategies that underlie and permeate discourses.» «Closetedness» itself is a performance initiated as such by the speech act of a silence – not a particular silence, but a silence that accrues particularity by fits and starts, in relation to the discourse that surrounds and differentially constitutes it» (Sedgewick 1990, s. 3)

enkelte ganger tilsynelatende nøytralt, men er ofte tydelig preget av erotisk tvetydighet. Motivet finnes gjennom hele forfatterskapet. Det mest obskøne og folkelige kysset hos Holberg dukket allerede opp i *Peder Paars* (4. bog, 2. sang): «Hand, som mod Eders Suck og Bøn var gandske Døv, /Thi hand ej fastende vil – – [kysse jer i Røv]». Riktignok er det i trykt form bare gjengitt som tre streker. Denne retorisk utelatte, men likevel tydelige grovisen, er en parallell til utelatelsen av rimet på «Larsen» i *Det arabiske Pulver*, men det finnes også en annen klangbunn i den folkelige komikken som blander seg med antikke motiver hos Holberg. Dette mannlige, anale kysset er ifølge kommentaren i Holbergsskrifter en allusjon til folkeboken *Ugelspil*, der kysset riktignok ikke er uttrykk for seksuelt begjær, men snarere for makt og ydmykelse – en motsetning som for øvrig vel ikke er absolutt. Bruken av folkebøker og folkespråk som komisk, ofte seksualisert, klangbakgrunn gjenspeiler Holbergs filologiske og kulturelle interesse for folkelighet. Samtidig har denne interessen for folkelig språk også sin tilknytning til antikke referanser, særlig Holbergs beundring for Petronius, som vi kommer tilbake til i flere kapitler nedenfor.

***Philosophus udi egen Indbildning* (1754)**

Holbergs komedie *Philosophus udi egen Indbildning* er blant de mer kommenterte i Holberg-resepsjonen. I senere tid har Bent Holm lest stykket som en allegori over pietistene (Holm 2013), mens Thomas Slettebø (2017) har vektlagt Holbergs fremstilling av filosofrollen. Denne sene komedien skriver seg imidlertid også inn i Holbergs kjønnsdiskurs, blant annet fordi hovedpersonen Cosmoligoreus kan plasseres i rekken av friere uten egentlig erotisk interesse for kvinnen. Omgivelsene, særlig Pernille, kritiserer ham for å være uærlig om sine intensjoner; hun mener han egentlig bare er ute etter brudens penger. Cosmoligoreus hevder på sin side at han kun vil undervise bruden i filosofi – og som komediens tittel forklarer: Han tror det også selv. Pernille tar altså delvis feil: Cosmoligoreus er en selvbedrager, en mann som ikke vedkjenner seg sine dypeste beveggrunner, en som lever i en løgn.

Cosmoligoreus' kjønnsløse frieri har sine paralleller mange steder i Holbergs komedieunivers. Verken Jean eller Erasmus har noen erotisk inter-

esse for sin forlovede. Den overfladiske, gjennomskuede heterofili er et typisk motiv i datidens komedier. I sin diskusjon om kjønnsforhandlinger i restaurasjonsdramaet sammenligner King forfatteren Garricks «fribbles» med Cibbers «fops». Begge disse dramatiske typene har en tilsynelatende heteronormativ agenda, men utviser et manglende begjær som i tilfellet Garrick blir kodet som sodomittisk gjennom hentydninger i stykket: «While David Garrick's fribbles, like Cibber's fops, were ostensibly heterosexual in the action of the farces, their failed or impotent heteroeroticism was coded as sodomitical through rather explicit allusions to the mollies» (King 2004, s. 239). Cibber, derimot, lot sine fops bli mer heteroseksuelle i sine senere komedier – i tråd med tidens moralistiske utvikling. Men kan man lese Holbergs *Cosmoligoreus* på lignende måte som en «fribble»? Finnes det allusjoner i stykket som påkaller den sodomittiske mistanke?

Det er åpenbart at *Cosmoligoreus* representerer en «failed or impotent heteroeroticism», og her skal det argumenteres for at han like fullt fremviser et begjær, og at dette kan knyttes til sodomittisk kode. Riktignok beiler han ivrig til Leonora, men hans motivasjon er, som nevnt, ikke erotisk, noe han selv understreker: «mit Forsæt er alleene, at forbinde mig med hende udi Ægteskab, for at undervise hende i Philosophie» (II, 3). Han hevder, og tror, selv å drives av kjærlighet til filosofien, mens Pernille og de andre mener han drives av grådighet. Uansett er det ingen som tenker at hans ønske om ekteskap kunne skyldes erotisk interesse.

Den mest åpenbare allusjonen til det sodomittiske er at *Cosmoligoreus'* tjener, som i utgangspunktet har samme navn som Jean de Frances tjener Pierre, nemlig «Per», her rett og slett får navnet «Petronius» – samme navn som den romerske forfatteren av romanen *Satyricon*. *Satyricon* var berømt og beryktet for sine skildringer av sex mellom menn, og Holberg berømmer Petronius, om enn på et annet grunnlag (se nedenfor en diskusjon om Petronius som referanse på Holbergs tid). For den som fanger opp Petronius-referansen, vil en kommentar som dette lett få et tvetydig preg:

Petronius: ... Tid paa hvilken jeg kom udi Hr. Cosmoligorei Tieneste; thi jeg er af hans lærde Taler bleven forvandlet af et Dyr til et Menneske: og hvis jeg, som alleene har nydt hans Omgjengelse om Dagen, saa meget har kundet profitere, hvad vil da den ikke forfremmes i Philosophie, der har hans Omgjengelse baade Nat og Dag? (I, 4)

Det bokstavelige innholdet er riktignok at Petronius ikke har ligget hos Cosmoligoreus om natten, slik Leonora vil få anledning til. Likevel er det både en påfallende blanding av seksualitet og intellektualitet i Petronius' perspektiv, og en nærliggende lengsel etter også det nattlige samværet. I bakgrunnen aner man Alkibiades' tale til Sokrates i Platons *Symposion*; den unge mannens ønske om å tilbringe natten med sitt filosofiske forbilde. Med andre ord skjer det i Petronius' replikk en glidning fra det homososiale til en hårfin antydning av det homoerotiske. Om tilskueren ikke oppfatter denne tvetydigheten, understreker Pernille poenget i neste scene med en anal grovhet: «Han siger jo selv, at han er Doctorens Famulus eller Rumpen af Philosophien» (I, 5). «Rumpen av filosofien» – her møtes det høye og det lave i Pernilles beleste polemikk. Som Holbergsskrifter kysk kommenterer, kan dette forstås uskyldig nok som den som henger bak på filosofien; rumpen er halen. Samtidig er ikke halen så uskyldig i den seksualiserte konteksten der «sodomitten» stadig kalles en «ape», og nå er uansett en rumpe også en rumpe, og replikken er mulig å lese – og fremføre – som en frekk sodomittisk hentydning fra Pernille om at Petronius er rumpen til Cosmoligoreus. Ordbruken spiller på en viss tveetydighet i ordet « rumpe » i eldre dansk; det er både en hale og et menneskes «bakdel». Senere kommer Pernille tilbake til dette når hun ser for seg hvor ekkelt det ville være å kysse Petronius: «*Pernille*: Fy for en Ulykke! han er jo Philosophiens Famulus – at kysse Philosophiens Famulus er jo det samme som at kysse Philosophiens nok sagt.» (III, 5). Altså å kysse filosofiens rumpe. Denne tråden plukkes opp i siste akt, der Pernille får Cosmoligoreus med på at Petronius er helt lik kokkepiken bakfra:

Pernille.

Hun ligner min troe Doctorens Famulus saa livagtig som de kunde være støbte i en Form: sær udi Ryggen og bag til.

Cosmoligoreus.

Ja vi ere hinanden alle lige i den Ende ha, ha, ha! (V, 3)

Kokkepiken og kammertjeneren: En rumpe er en rumpe – ha ha ha! Denne seksualiserte, sodomittiske motivkretsen forsterkes ytterligere i Pernilles kommentar: «Thi, naar een, som hedder Peer, lader sig kalde Petronius, er det Beviis nok paa, at han er en Abekat» (I, 6). Tjeneren kaller seg Petronius, og det er bevist på at han er dyrisk likevel, selv om han tidligere har hevdet at

Cosmoligoreus har forvandlet ham motsatt, fra dyr til menneske. For Pernille er han apekatt, altså en tullebukk som tar latinisert navn, men også en potensiell sodomitt – når han altså spesifikt kaller seg «Petronius».

Pernille er den som driver frem den seksuelle mistenkeliggjøringen i dette stykket i et forsøk på å få fru Leonora til å velge den heteroseksuelle Leander. Stykkets underliggende, skeive kjønnsstatikk kommer også til syne ved at Pernille kler seg ut som mann, filosofen Bombastus, og henviser til «den pragiske Doctor Hermaphroditianus» (IV, 4) og utvikler en diskusjon om seksualitet og moral med utgangspunkt i at hun (forkledd som han) ligger med sin kammerpike to ganger i uken. Cosmoligoreus stusser:

Cosmoligoreus.

Men det er jo syndigt?

Pernille.

Aldeles ikke min Herre! naar Intentionen derved er reedelig, og Siælen er reen. Hvis det er en Synd, saa er det alleene Legemet, som Synder; hvilket egentligen ikke kand kaldes Synd. Man maa ellers giøre Forskiel imellem Venskab og Begierlighed: hvad jeg herudi giør, reyser sig alleene af oprigtigt Venskab som er en Hoved Dyd, og ikke formeget kand recommenderes et Menneske.

Cosmoligoreus.

Den Philosophie begriber jeg ikke. (IV, 4)

Dette argumentet har en langt mer radikal kjerne enn den foregående diskusjonen om å ligge med sin tjenestepike to ganger i uken. Den filosofiske bakgrunnen er diskusjonen hos Augustin om sjelens uavhengighet av kroppen.⁹⁴ Holberg hadde tatt opp dette både i naturretten og i *Epistler*. I *Naturretten* knytter han det til et homoerotisk motiv fra antikken: «Derfore berømmes Cajus Marius der udi, at han ikke alleene løsgav, men endog zirede med en krone den Soldat, som havde ihieslaget hans egen Officeer, efterdi hand vilde krænke ham». En soldat dreper en offiser som ville forgripe seg på ham seksuelt, hvilket er illegitimt om man skulle mene at «Legemets puurhed kand ... ikke mistes saa lenge som Siælen er reen, og at det er allene villien som

94 Jf. kommentar til tekststedet i *Holbergsskrifter*.

gjør een besmittet» (Holberg 1716, s. 51). Homoerotisk voldtekt er altså ikke så syndig at det rettfærdiggjør drap, fordi mennesket ikke besmittes om ikke sjelen eller viljen er med på denne sodomittiske dødssynden – om man altså følger Augustins tanker om det uavhengige forholdet mellom sjel og kropp. Dette motivet dukker opp i ironisk form i epistel 158, der det handler om å legitimere elskov generelt ved å si at «man ved Legemet ikke kand synde, naar Siælen er reen». I den siterte passasjen beveger dette argumentet seg fra å handle om hierarkisk heteronormativitet (herren som ligger med tjenestepiken) til å legitimere erotikk ut fra «oprigtig Venskab». Så lenge begjæret bunner i det rene vennskap, er det greit, hevder Bombastus. Men vennskap handler jo sjelden om en filosofers forhold til sin tjenestepike? Spørsmålet er altså om ikke Augustins refleksjon får en fornyet aktualitet i en vennskapskontekst der kroppen unnskyldes sitt begjær i lys av vennskapets renhet. Fra naturrettens seriøse moralfilosofiske diskusjon, via epistelens klart ironiske unnskyldning, dukker Augustin-referansen opp med en ny betydning som Cosmoligoreus riktig nok ikke helt klarer å begripe.

Nå kan man si at dette i dramaets rammer er en forkledt tjenestepike som snakker om å gå til sengs med en annen tjenestepike, som venner og kjærester. Men for Cosmoligoreus er det en pragmatisk filosof og hoffråd som hevder som prinsipp at erotikk mellom venner er moralsk i orden så lenge intensjonen er redelig. Det er bare snakk om en kroppslig utøvelse av det rene vennskap, og dermed greit; om det skulle kalles en synd, er det bare kroppen som synder, sjelen er ren. Resonnementet tok utgangspunkt i en (fingert) filosofers forhold til kammerpiken, men den prinsipielle diskusjonen handler plutselig om sex mellom venner og er langt mer relevant for et sammekjønnsforhold enn for filosofens forhold til kammerpiken. Scenen er utspekulert: Cosmoligoreus, som har sin maskulinitet undergravd ellers i stykket og er mistenkelig i sitt blikk på sin tjener, presenteres uforvarende for en legitimering av homoerotikk forkledd som heteronormativitet presentert av en tjenestekvinne forkledd som europeisk filosof, henvisende til en viss «Hermaphroditianus». Kjønn og seksualitet flyter i alle retninger her. Cosmoligoreus begriper det ikke, og er ute av stand til å gjennomskue Pernilles forkledning, som alle andre straks avslører. For Cosmoligoreus er en selvbedrager; han vil ikke gjennomskue Pernille, han vil se Bombastus og drømme seg til den filosofiske homososialitet med Hermafroditus i det fjerne Prag.

Det erotiske motivet forsterkes ved at Pernille fortsetter med å henvise til kulturforholdene ellers i Europa. Den kjønnsmoralen man finner der, er ifølge Pernilles satiriske tale langt mer fremskreden enn i Danmark, og dessuten er moral, når det gjelder slike ting, foranderlig:

Det kommer deraf, at man her i Landet endnu hænger ved den gamle Philosophie, som allereede er forkastet over det heele hellige Romerske Rige. Det er med Morale beskaffet, som med de fleeste andre Videnskabe, at de hvert hundrede Aar faae en nye Skikkelse. (IV, 4)

Holberg vender stadig tilbake til et hovedmoment i sin kjønnsdiskurs: at normene for kjønn varierer mellom ulike land og til ulike tider. Refleksjonene hans om kjønn, begjær og seksualitet er nært knyttet til en grunnleggende kulturel relativistisk holdning, som også preger hans naturrettslige perspektiv. Dette er i realiteten én og samme diskusjon. Til slutt fremfører Pernille et ønske om at ungdommen bør reise til mer kultiverte land for å lære av normene der. Leseren må her huske at det fortsatt handler om seksualitet mellom venner. Ifølge Pernille kan man lære om dette i polerte land:

Det var at ønske, at man her lod aarligen nogle philosophiske Studentere reyse, for at forfremmes udi det rette Morale, som nu udi de meest polerede Lande florerer, og som alle honete Folk nu omstunder følge. (IV, 4)

I mer polerte land, som Italia eller England, er kjønnsnormene annerledes enn i Danmark. Allerede i *Skiente-Digte* lot Holberg Hans Mikkelsen omtale Roma som et «poleret sted» der sodomittisk «Uteerlighed» fant sted – utrolig nok (se kapittel 6 om «Democritus og Heraclitus»). Den forkledte Pernille hevder at man bør reise og lære av dette. Dette er et i høyeste grad skeivt resonnement, som en kvinne i mannsklær får fremføre for den måpende Cosmoligoreus – mannen som ikke kjenner seg selv.

Dette dristige argumentet for seksualitet og vennskap er innhyllet i flere lag av ironi, men Holberg får her artikulert en radikal refleksjon over erotisk variasjon innenfor skiftende kulturelle rammer. Han blir vel aldri mer eksplisitt i sin diskusjon av vennskap og erotikk enn i denne replikken, fremsatt av en

transkjønnet rollefigur – en kvinne i mannskler, sannsynligvis med skjegg, en detalj som riktig nok ikke fremgår direkte av teksten.

Argumentet fra Bombastus, den forkledte Pernille, glir over i et spørsmål om rang; denne figurens frie moral henger sammen med hans status som «Hof-Rath». Rang står sentralt, og stykkets plot handler først og fremst om å lure Cosmoligoreus til å søke høyere rang og slik gjøre seg latterlig i øynene til den rike enken Leonora. Innenfor Holbergs kjønnsstatikk handler denne rangsyken – en svakhet Holberg selv var underlagt da han kjøpte seg barontittel – også om lengselen etter en elitekultur hevet over det stadig mer dominerende borgerskapet. I denne opphøyde kulturen, fri fra borgerstandens krav til familie og forplantning, kunne Cosmoligoreus leve i et homososialt fellesskap av kappekledte filosofer. Bombastus antyder i et glimt muligheten til å ta farvel med det stadig mer dominerende heteronormative borgerskapet, som han av materielle årsaker desperat forsøker å tilpasse seg. I mange av Holbergs komedier knyttes klasseperspektivet til kjønnsperspektivet, ved at borgerskapets kjernefamilieogikk og kjønnsnormer tvinger typer som Cosmoligoreus (og Holberg selv) til isolasjon og eksil. Det er psykologisk konsekvent at Cosmoligoreus lar seg lokke av denne adelsfilosofen, som får en merkelig makt over ham.

Forholdet mellom Cosmoligoreus og Petronius har klare paralleller til forholdet mellom Jean de France og Pierre. Petronius' hengivenhet er stor; Herren har forvandlet ham fra dyr til menneske, sier han, og de har en fortrolighet som tenderer mot å sette klasseforskjellen til side. Det homososiale klasseperspektivet blir særlig tydelig i eksperimentet i akt III, scene 1, der Petronius skal gjøre alt for å rakke ned på Cosmoligoreus for å sette hans selvbeherskelse på prøve. Denne intense utvekslingen ender i en eksplosjon av affekt og berøring som på overflaten kun er voldelig, men som lett kan leses som en erotisk allegori:

Cosmoligoreus efter nogen Taushed.

O Sancte Pythagora! ora pro nobis. Dette gaer for vit: nu kand jeg ikke tvinge mine Affecter længere. Thi ... O tota Philosophorum cohors ora pro nobis. Staae Karl Cosmoligoree! jeg maa tvinge mine Affecter: jeg kand tvinge dem: de ere alt tvungne. Veni, vidi, vici. Bliv kun ved Petroni!

Petronius. Med hatten under armen.

Ach gunstige Herre! Jeg skiælver og bæver, naar jeg tænker derpaa.
Men det er Herrens egen befaling.

Cosmoligoreus.

Perge, perge! Bliv ved, bliv ved!

Petronius med sin bittre Mine igjen.

Du mener vel at din person er saa hellig at man ikke torde røre derved.

Cosmoligoreus.

Jeg holder eders velbaarenhed ikke capable til saadan Gierning.

Petronius.

Da holder jeg mg selv capable dertil.

(Han giver ham et dygtigt Ørefigen, hvorpaa Cosmoligoreus taber sin Philosophie, tager ham i Haaret, slaaer ham ned paa Gulvet, og træder paa ham. Petronius reyser sig op, og tager Flugten. Cosmoligoreus forfølger ham, og han skriger Himmel-høyt.) (III, 1)

To menn bryter ut i en form for ukontrollert lekeslossing og forfølgelse. I denne minneverdige scenen får tilnærmelsene mellom herren og hans tjener en endelig utløsning, der oppdemmet spenning og begjær bryter gjennom en hardt prøvet stoisk selvkontroll. I kapittel 6 skal vi komme inn på at Holberg substituerer begjær med vrede når han snakker om Sokrates' affekter. Når Petronius senere tenker tilbake på denne fysiske konfrontasjonen, er det nærliggende å kalle det et skeivt øyeblikk – særlig med tanke på at det er en person med nettopp navnet «Petronius» som minner seg selv om at det som hendte, må holdes skjult:

Men dette var ikke vrede, men raseri; hvilket jeg siden har forestilt ham med saadan Eftertryk, at han med Taarene i øynene har bedet mig om forlatelse, og formaaet mig til taushet, at jeg ikke skulde røbe ham: det har jeg lovet; jeg skal ogsaa tie dermed, saa vidt mig mueligt er. (III, 3)

Rørt av sin gråtende herres anger har tjeneren lovet å ikke avsløre at herren i et svakt øyeblikk ga etter for sine affekter og gikk til fysiske håndgripeligheter.

Komedien slutter ikke, som *Jean de France*, med utstøtelse og mulig tragedie. Tvert imot innser Cosmoligoreus at han ikke har kjent seg selv, og

han ønsker å normalisere seg. Samtidig er sluttscenen en forsonet og avklart dialog med Petronius, som får siste ord idet han viser til Ovids *Metamorfoser*. Komediens toner rolig ut i en antikk referanse til porøs identitet og til sist kjønnsskifte, der en pragisk doktor blir stuepike:

Petronius.

Hvis Ovidius nu stod op igien, vilde han finde rig materie til forvandlinger: han vilde udi en time finde to Philosophos forvandlede til mennesker, og en pragisk doctor til en Stue-Pige.

Ender komedien med den heteronormative foreningen av Leander og Leonora? Nei, den heteronormative siden av intrigen interesserer som vanlig overhodet ikke Holberg. Det hele avsluttes med en referanse til Ovids *Metamorfoser*, datidens nøkkeltokst for flytende kjønn og seksualitet. Det er Petronius og Cosmoligoreus som finner sammen i de siste scenene – som to mennesker, utenfor kjønn og utenfor rang. Her formulerer Holberg noe han har behandlet allerede i sine første komedier, ikke minst *Jean de France*. Denne siste scenen åpnet med et ekko av fortrolighetsscenene mellom Jean og Pierre:

Cosmoligoreus. Petronius.

(De staae længe stiltiende, med nedslagne Hoveder.)

Cosmoligoreus.

Petroni!

Petronius.

Herre!

Cosmoligoreus.

Jeg haver forløbet mig. Jeg beder dig om forladelse. (V. 8)

Så snakker de ut som likemenn og fortrolige. Det er ikke lenger den gale Jean, men en Cosmoligoreus med større selvinnsikt, en som nå kjenner seg selv, som vet hva han er og ber sin tjener om forlatelse. Cosmo og Per er venner som endelig forstår hverandre. Omgivelsene har forsvunnet, forkledningsintrigen har hjulpet hovedpersonen til selvinnsikt, ikke sendt ham vekk i vill galskap. Den feilslåtte og uverdige kampen for Leonora er lagt til side. Pernille får uttale seg konstruktivistisk om identitet: «Jeg meener, at enhver kand baade skabe og vanskabe sig selv.» (IV, 3). Har de skapt seg eller vanskapt seg? Herren

fortsetter med sin tro tjener, nærmere og i større forståelse enn før. Det er Jean og Pierre på nytt, 32 år etter at Holberg første gang skildret dette motivet, men nå har tilskueren eller leseren enda tydeligere enn i *Jean de France* blitt presentert for en rekke allusjoner til seksualitet og sodomi som understøtter hovedpersonens manglende heteroseksuelle begjær. Holberg turnerer kodene med større frihet, mer åpent, direkte formulert og samtidig pakket inn i komediens mange lag av forstilling og forkledning; han har forbedret sin teknikk der den impotente heteroseksualiteten blir kodet i retning av homososialitet og den «sodomittiske» mulighet.

I sin helhet er *Philosophus udi egen Indbildning* først og fremst en humoristisk diskusjon av hva en filosof er. Samtidig fungerer stykket som en allegori over pietistene, noe som blir tydelig i Jeronimus' tale (III, 2). Lisbeth Nyborg (2015) fremhever disse to lesemåtene i sin innledning til *Holbergs skrifter*, men nevner ikke kjønn, begjær eller seksualitet. Slik føyer hennes innledning seg inn i rekken av omtaler som overser dette gjennomgående trekket i forfatterskapet – også her, hvor den gamle Holberg tillater seg å være sjokerende eksplisitt. Innenfor rammen av Holbergs forfatterskap og de kodene han benytter for kjønn og seksualitet, fremstår denne komedien som en av nøkkelt tekstene. Cosmologoreus er riktignok bare i begrenset grad en holbergsk selvframstilling, men han deler et par viktige karaktertrekk med sin forfatter: Han mislykkes i å styre sine affekter til tross for sin interesse for stoicismen, han er erotisk uinteressert i kvinnen, og han er opptatt av hva en filosof er. Han når dessuten frem til en viss grad av selvinnsikt – om enn ikke på det grunnleggende, kjønnslike felt. Hans tjener, Petronius, utgjør kulminasjonen av en lang rekke lakeier fra Jeans Pierre og diverse Henrik'er, men først med navnet «Petronius» kan man si at Holberg identifiserer den homoerotiske begjærstrukturen som i varierende grad har preget herre-tjener-forholdet gjennom hele forfatterskapet, gjennom denne direkte allusjonen til mannen bak det beryktede homoerotiske verket *Satyricon*. Som vi skal se under, var dette en allusjon som ble stadig mer gjenkjennelig på Holbergs tid. I Frankrike på tidlig 1700-tall ble navnet til den unge tjeneren eller slaven Giton i *Satyricon* «a synonym for a handsome young homosexual» (Crompton 2003, s. 513). Holberg skaper en dristig tvetydighet ved å kalle sin tjener «Petronius»; den litterære allusjonen forsterkes ved stykkets forskjellige skeive øyeblikk, men samtidig kan den lett bortforklares som en latinisering av det danske navnet «Per».

Cross-dressing – særlig i *Barselstuen* (1724) og *Den forvandlede Brudgom* (1753)

Det er ikke bare gjennom tjenerskikkelsen at komedieforfatteren Holberg arbeider med flytende og tabubelagt kjønn og begjær. En annen innfallsvinkel til dette finner vi i klærne, kostymene og hvordan mannlige og kvinnelige skuespillere og karakterer i stykkene ifører seg klær ment for det motsatte kjønn – altså cross-dressing. Også dette grepet er gjennomgående, men blir særlig tydelig i den sene delen av forfatterskapet. Mens *Jean de France* er blant de første komediene Holberg skrev, er den korte og fyndige enakteren *Den forvandlede Brudgom* blant de siste – ifølge Suhm den aller siste – komedien til Holberg (jf. Holbergsskrifter). Komedien er en replikk til den rent maskuline *Huus Spøgelse*, og det er en tekst som vender tilbake til og setter kjønnsroller og seksualitet helt på spissen, nok en gang. Kjønningen er her selve premisset for forestillingen; det er en komedie som tilsynelatende skal spilles av bare kvinner – noe Holberg selv understreker. Her finner man imidlertid ikke bare en bukserolle, altså en kvinne utkledd som mann, men også en «kjolerolle», en mann utkledd som kvinne. Det er en komedie som iscenesetter transseksualitet og kjønnsforvandling – signalisert allerede i tittelen. Det handler nok en gang om metamorfose: Slik Ovid i historien om Ifis og Iante forutsatte at leseren skulle akseptere en forvandling fra jente til gutt (jf. kapittel 1), skal hovedpersonen Terentia akseptere en forvandling fra mann til kvinne – og publikum skal akseptere at hun aksepterer noe slikt.

Finn Hirshals hevder i innledningen til *Den forvandlede Brudgom* (Holbergsskrifter.no) at det var relativt sjelden med dramatik der kvinner kledde seg ut som menn. Denne påpekningen kan være riktig i dansk kontekst, men det samme kan ikke sies om engelsk restaurasjonskomedie, hvor dette tvert imot var et svært utbredt grep. Det motsatte, menn utkledd som kvinner, var en helt vanlig og tradisjonell del av dramatikken på 1500-tallet og fremover, og man finner en rekke eksempler hos Holberg, både skrevet inn i teksten og som praksis i oppsetningene.

Allerede i Holbergs første komedie, *Den politiske Kandestøber* (1722), kunne man finne en kvinnefigur som ifølge sceneanvisningen skulle spilles av en mann (V, 2: «en Kielling»). Kommentatorer helt frem til vår tid har forklart dette grepet med begrensninger i bemanningen ved teateret, men Holberg har altså skrevet inn disse små rollene, som for øvrig er helt uvesentlige for

handlingen, men som henleder oppmerksomheten på kjønnsidentitet. Et mer interessant eksempel er Magdelone i *De Usynlige*,⁹⁵ som Holberg skrev i 1726 i forbindelse med Parisreisen. Denne komedien er fra samme tidsrom som *Metamorphosis* og *Første levnetsbrev*, altså slutten av 1720-tallet, da Holbergs sanselighet kom tydeligst til uttrykk. *De Usynlige* er et slående abstrakt og symbolsk dobbeltgjengerdrama som tematiserer fantasi og utsatt begjær. Handlingen kulminerer i et sjokkerende øyeblikk når det tilsørte begjær-objektet avsløres og viser seg å være en heslig kvinne – i Holbergs oppsetning fra 1750 spilt av en mann! I dette tilfellet forutsetter sideteksten (III,4) at to menn kysset på scenen, den ene riktignok utkledd som en eldre kvinne, den andre som Harlequin. Holberg lot en kvinnekledt skuespiller, Christopher Hartmann Ørsted, beryktet for sine plumpe narrestreker, kysse sin motspiller Gert Londemann, forfølge ham rundt scenen tre ganger, for så å la dem falle ned sammen. Scenen vakte ikke begeistring (jf. Epistel 374). Både Rahbek og, i vår tid, Sørensen bemerker den moralske indignasjonen komedien ble møtt med, men ingen av dem fester seg ved dette åpenbart grenseoverskridende opptrinnet. Den homoerotiske sammenhengen har vært ujevnelig, også for moralistene. Det er ikke vanskelig å forestille seg at det nettopp i et slikt øyeblikk skjedde det Jens Baggesen noen år senere satte ord på: «Hæslige til Ækkel modbydeligt» (Baggesens etter Rahbek 1812, s. 20). Du ser plutselig

95 Takk til Nicolay Pettersen, som i sin masteroppgave (2025) påviser mimetisk begjær i flere av Holbergs komedier, blant annet *De Usynlige*. Han har gjort meg oppmerksom på dette viktige eksempelet. Det er en tradisjon for at Magdelone, som en grov kvinneskikkelse i flere av Holbergs komedier, gjerne ble spilt av en mann (jf. Dunker ovenfor). Det går ikke direkte frem av teksten, men det er nærliggende å anta at Harlequins «Usynlige» er Magdelone, en skikkelse som det ser ut til ofte ble spilt av menn i ulike stykker. Opplysningen om at denne rollen på Holbergs tid ble spilt av en mann, finnes i innledningen til Ivan Z. Sørensen (Holbergsskrifter.no), som i sin innholdsrike utgreiing legger stor vekt på lyst og erotikk i stykket, men ikke stanser opp ved dette skeive elementet. Det var Rahbek (1815–17 III, s. 210) som i forbifarten nevnte at i besetningen på Holbergs tid var «Arlequin Londemann, hans Usynlige [ble spilt av] Ørsted». Rollen som Magdelone/den Usynlige nevnes ikke i artikkelen om Ørsted i *DBL*. Heller ikke Rahbek dveler ved det uforlignelige queer-momentet som må ha oppstått når en kvinnekledt Ørsted ble avslørt og kysset Londemann begjærlig for så å forfølge ham rundt scenen. Man sluttet raskt med dette etter Holbergs død; allerede i oppsetningen i 1789 er Arlequins Usynlige blitt fremstilt av jomfru Fogh, en kvinne (Rahbek 1815–17 III, s. 211). Men deler av tradisjonen lever, i Den Nationale Scenes oppsetning av *Den Stundesløse* i 2025 ble også Magdelone spilt av en mann. Ørsted spilte for øvrig også en kvinnelig birolle i *Mascarade* (Normann 1919, s. 23).

det uevnelige. I senere oppsetninger har Harlequins usynlige, tildekkede begjærsobjekt vært spilt av en kvinne, og det sublime, queer-øyeblikket er dermed redusert til noe ytterst banalt – hun var styggere enn hva han hadde fantasert om.

Hvor mye skal man legge i at menn kler seg i kvinneklær på teaterscenen? Hvilken kulturell betydning ligger i det? Det blir ofte påpekt at mannlige skuespillere i kvinneroller var det normale i Shakespeare-tradisjonen. Samtidig ble denne praksisen allerede i samtiden møtt med skepsis fra religiøst moraliserende hold. J.W. Binns (1974) beskriver en hissig debatt om menn i kvinneroller i universitetsmiljøet i Oxford på 1590-tallet.⁹⁶ Her uttrykte den puritanske teologen John Rainolds bekymring for hva slags begjær som kunne vekkes ved synet av mannlige skuespillere i kvinneklær. Binns viser til flere eksempler på at denne debatten går langt tilbake og bunner i Femte Mosebok 22.5: «En kvinne skal ikke bære mannsklær, og en mann skal ikke kle seg i kvinneklær. For Herren din Gud har avsky for hver den som gjør dette». Binns gjengir en detaljert og lærd diskusjon mellom Rainolds og italieneren Gentili om hvorvidt dette forbudet også skulle gjelde scenen, en diskusjon som også tok opp hvorvidt kvinner overhodet kunne være skuespillere (Binns 1974, s. 111). Diskusjonen foregikk i brev som ble trykket på 1600-tallet, og Rainolds' argumentasjon mot mannlige skuespillere i kvinneklær viste til «Biblical and classical examples of sodomy, homosexuality, homosexuality coupled with sadistic flagellation, cross-dressing and male marriage» (s. 102).

Flere forskere har i kjølvannet av Binns påpekt at cross-dressing, selv om det var vanlig, slett ikke ble oppfattet som moralsk og seksuelt uproblematisk i europeisk og engelsk 1600-tallsteater. Den moralske kritikken av teatrene var tung, og i 1642 stengte puritanerne de engelske teatrene. Etter at disse igjen

96 Heise (1992) viser at denne diskusjonen også fantes på kontinentet. Cross-dressing fortsatte på scenen selv om man også hadde kvinnelige skuespillere tilgjengelig. Heises eksempel er Spania, der kvinner var tillatt på scenen fra 1580, men der det fremdeles var en opphetet debatt om cross-dressing gjennom 1600-tallet. Unge menn i kvinneklær på scenen var mer kontroversielt i Spania enn i England på 1500-tallet, og Heise knytter dette til at langt flere ble straffet for sodomi i Spania enn i England på denne tiden. Det vil være i tråd med Heises perspektiv at etter hvert som sodomi i økende grad ble omtalt som et samfunnsproblem i Nord-Europa fra rundt år 1700, får man en tilsvarende moralsk reaksjon på menn i kvinneklær på scenen. I kapittel 8 drøftes en debatt om cross-dressing i Holberg-tradisjonen i Danmark-Norge inn på 1800-tallet.

ble åpnet på 1660-tallet, ble det vanlig at kvinnelige skuespillere beklede kvinneroller, selv om det var særlige utfordringer knyttet til fremstillingen av amoralske eller rå kvinnelige karakterer; slike roller kunne fremdeles menn måtte ta. I restaurasjonsdramaet ble det dessuten et vanlig grep at kvinnelige skuespillere hadde roller der handlingen krevde at de kledde seg ut som menn (breeches parts/bukseroller). Gjennom denne utviklingen ble kjønnsidentitet, forholdet mellom biologisk og kulturelt kjønn, og begjær på kryss og tvers av kjønn et særlig motiv som stadig dukket opp i forestillingene. Selv om det gjennom hele den tidligmoderne perioden var en utbredt interesse for cross-dressing som synes å reflektere et mer porøst syn på kjønnsidentitet, var det også en vedvarende og gjennomgående moralsk kritikk av dette. Da Holberg skrev og instruerte inn cross-dressing i sine komedier på 1700-tallet, hadde dette i over hundre år vært gjenstand for moraldebatt mellom europeiske teologer og teaterfolk.⁹⁷

Cross-dressing, menn i kvinneroller, har vært en særskilt tradisjon i Holberg-oppsetninger som var høyst levende inn mot 1800-tallet. Et eksempel er Conradine Dunkers skildring av at amatørskuespillerne i teateret i Grændsehaven i Kristiania rundt 1799 spilte Holberg med menn i kvinneveroller. Hun erindrer: «Jeg saae min forrige Skolemester Kinck som Magdelone i 'Maskeraden', og Christopher Weidemann som Nille i 'Jeppe paa Bjerget'» (Dunker 1871, s. 192f). Nille og Magdelone er på hver sin måte rå kvinneroller som nettopp kunne passe for menn, men de er også seksualiserte (Nille slår sin mann, men ligger med ridefogden). Dunker beskriver rollebesetningen i en rekke stykker, men denne cross-dressing figurerer bare i Holberg-stykkene,

97 David Cressy (1996) er skeptisk til å trekke vidtrekkende konklusjoner om kjønnsidentitet, men innrømmer at «inner and outer signs of gender identity formed a topic of continuing concern, at least among playwrights and playgoers». (Cressy 1996, s. 458) Det metodiske hovedpoenget hos Cressy er imidlertid sammenhengen mellom 1600-tallsdramatikken og eksempler på kulturell praksis. Konklusjonen er nøktern historieskriving med motvilje mot kulturell fortolkning: «the evidence suggests that cross-dressing in practice was neither the subversive abomination nor the eroticized transgression that some scholars have claimed. Neither the records of ecclesiastical justice nor the London comedies reveal, in my reading, a sex-gender system in crisis» (s. 464). Dette er et alternativ til diskusjonen i for eksempel Wahrman (2004). Holbergs komedier er et argument mot Cressy og for sammenhengen mellom scenisk fremstilling av kjønnsoverskridelse, forfatterens kjønnsoverskridelse og en tidstypisk kamp med et «sex-gender system» i moralistisk tilstrømning på midten av 1700-tallet.

uten at hun går nærmere inn på dette særegne trekket – hun har åpenbart satt pris på det. Selv opptrådte hun i gutteroller. Hvordan påvirker det opplevelsen dersom Nille spilles av en mann? Eller når Jeronimus' kåte og festglade kone Magdelone er en mann? På slutten av 1700-tallet har det høyere borgerskap fremdeles brukt Holberg til å leke seg med pikante kjønnsrolleoverskridelser. Dette var skuespillere fra det mest borgerlige av de to amatørgruppene som satte opp stykker i Christianias teaterbygning Gevæxthuset. Allerede i 1800 ble dette offisielt hus for Det dramatiske Selskab, det første teaterbygget i Oslo. Det ser ut til å ha vært sedvane, men ikke ukontroversielt, med disse mennene i kvinneklær i Holbergs stykker.

Barselstuen (1724) – en resepsjonshistorie

Den tidligmoderne teatrale cross-dressingen er en tradisjon Holberg griper tak i, og som preger hans dramatik fra begynnelse til slutt. I Holberg-resepsjonen fra sent 1700-tall og inn i begynnelsen av 1800-tallet kommer det frem at det var en særegen tradisjon for at mannlige skuespillere beklede flere av kvinnerollene i Holbergs komedier, en tradisjon som gikk tilbake til Holbergs egne instruksjoner. Rundt 1800 var denne praksisen imidlertid i ferd med å bli utålelig. Dette kommer særlig tydelig frem i en diskusjon om *Barselstuen* (1724), der den kvinnelige hovedrollen, Barselqvinden, tradisjonelt ble spilt av en mann – i den originale rollelisten er «Monsr. Piløj»⁹⁸ satt opp i denne rollen. Ole Thomsen (s. 549 og note 7.65) påpeker at denne rollen vekslet mellom å bli spilt av kvinner og menn frem til 1827, men etter dette bare av kvinner. I.C. Normann antar for øvrig at kjønnsfordelingen i teatertruppen forutsatte at på Holbergs tid var mange av de kvinnelige birollene spilt av menn. (Normann 1919, s. 13) I oppsetninger på Holbergs

98 Frederik Daniel de Pilloy (1702–1755), den første «barselqvinde» og den første «Jeppe», var en sentral skuespiller ved teateret i Lille Grønnegade fra 1722 og senere, som Holberg, sentral i ledelsen av det nyopprettede teateret i København fra 1748 (jf. artikkel av Robert Neiiendam i *Dansk biografisk leksikon*). I *Dansk biografisk leksikon* knytter Neiiendam ham særlig til franskfiserne «fop-roller»: «de holbergske roller han kreerede: Leander bl.a. i *Mascarade*, Jean de France, baron Nilus i *Jeppe paa Bjerget*, en køn og beleven elskertype, en elegantier med fransk verve som han havde taget i arv fra sine fædre, og som dannede baggrunden for traditionen om, at han spillede sine roller med hidsig livfuldhed.» (DBL: «Frederik Daniel de Pilloy»)

tid var det også en scene i stykket der kvinnene kom i slagsmål på scenen, og «De kællingeforklædte Skuespillere kom det naturligvis slet ikke an paa et mer eller mindre blaat Øje, bare Publicum lo af Hjærtens Lyst» (s. 13). To slike slåsskampscener mellom kvinnekledte menn måtte Holberg skrive ut av senere versjoner. *Barselstuen* kunne på Holbergs tid altså være fylt av cross-dressing, hvilket ville gitt stykket et ganske annet preg enn i senere oppsetninger med konform kjønnsfordeling. Også for andre av kvinnerollene hos Holberg var det tradisjon tilbake til Holbergs tid at de ble spilt av menn; et annet eksempel er Harlequins Usynlige i *De Usynlige* (jf. nedenfor). Ifølge Rahbek var det «deels gammel Tradition, deels ældre Tiders mere indskrænkede qvindelige Personale» (Rahbek 1815, s. 19) som lå bak denne formen for teatral cross-dressing. Denne eldre tradisjonen kunne skyldes at de komiske kvinnerollene var så grove og lavkulturelle at ingen ærbar kvinne kunne fremstille en slik rolle. Men at det også handler om lek med kjønnsroller og provoserende transseksualitet, blir tydelig i hvordan 1800-tallets kritikk reagerer på denne tradisjonen for cross-dressing.

K.L. Rahbek var riktignok født i 1760, etter Holbergs død, men han hadde førstehåndskilder i skuespillere som hadde mottatt kommentarer direkte fra Holberg. Rahbek diskuterer bruken av mannlige aktører i kvinneroller i Holbergs stykker, og siterer en samtidig kritikk i *Søndagsbladet* av Jens Baggese⁹⁹ som avslører den vemmelsen den holbergske tradisjonen med menn i kvinnekler kunne vekke rundt år 1800:

... at denne Udførelse af Fruentimmerroller ved forklædte Mandfolk aldeles forneder Lystspillet til grov Farce, gjør selv det Skjønne hæsligt, og det Hæslige til Ækkel modbydeligt, da en Fruentimmerrolle spilt af Mandfolk ikke bliver latterligere, men blot gemenere derved (Baggesens kritikk i *Søndagsbladet* etter Rahbek 1812, s. 20).

Dette er sterke ord: «det Hæslige til Ækkel modbydeligt». Det klinger som et ekko av Rainolds' kritikk fra 1590-tallet og demonstrerer hvor dyp vemmelse kjønnsoverskridelsen kunne vekke femti år etter Holbergs død. For enkelte

99 Rahbek nevner ikke Baggese^s navn i den sammenhengen. Om Baggese^s kritikk av *Barselstuen*, se også Normann 1919, s. 75.

var det blitt utålelig unaturlig å se menn i kvinneklær, selv om Holberg selv hadde ønsket dette grepet i sine komedier og for eksempel benyttet det i oppføringen av *De Usynlige* i 1750 (jf. ovenfor). Rahbeks og særlig Baggesens reaksjoner motbeviser påstanden om at cross-dressing på scenen ikke utfordret kjønnskonsvensjoner (jf. Cressy 1996). I.C. Normann gjorde i 1919 et forsøk på å tolke det kjønnede begjærsspillet som kunne oppstå når samme skuespiller fremstilte både barselkvinnen og til sist løytnanten i *Barselstuen* – en rollekombinasjon som gikk tilbake til Pilloy og Holbergs tid:

Og hvilken kildrende Nydelse beredte den smukke Musted ikke de unge Piger, naar han som Barselkonen havde bedaaret dem med sin charmerende Fistelstemme og saa spankede elegant og spænstig ind i Officerens stramtsiddende Uniform i sidste Akt og fjærnede sig med det gedulte Smil, der foraadte, at Corfitz' Enehane-i-Kurven-Tilværelse var i Fare? (Normann 1919, s. 25)

Riktignok setter Normann begjæret inn i en heteronormativ ramme, men det er ingen grunn til å tro at bare unge piker skulle føle kildrende nytelse ved det kjønnsoverskridende begjæret som oppsto i disse cross-dressingsgrepen på scenen. I fortsettelsen påpeker han at det var anstendighetshensyn som krevde en mannlig skuespiller rundt 1800, mens det på Holbergs tid var kjønnsfordelingen i personalet som lå til grunn. Men slike praktiske forhold utelukker ikke at cross-dressing hadde en ganske spesiell effekt på publikum – en effekt Holberg elsket og etterstrebet, men som forsvant fra scenen på 1800-tallet. Er det ikke nettopp den kildrende nytelsen som er utgangspunktet for Normanns refleksjon, som hele tiden har vært den vesentlige grunnen til dette påfallende grepet?

Rahbek og Baggesen reagerte altså begge på grovheter hos Holberg generelt, og særlig på at en mann spilte hovedrollen i *Barselstuen*. Rahbek er indirekte i sin moralske reaksjon, men hos Baggesen kommer det relativt klart frem at denne vemmelsen har med kjønnsammenblandingen å gjøre; en mannlig skuespiller i en kvinnerolle er, med hans ord, å spille «paa Græsk». Denne kritikken formulerer Baggesen på en måte som er typisk for det sene 1700-tallet, i en dramatisk iscenesatt diskusjon mellom de tre gratier, som har sett oppføringen av *Barselstuen* i 1814:

Euphrosyne.

O! hvor ønskede jeg at see Barselstuen engang feiet og afstøvet – og Barselkonen, med et mindre Mandagtigt Udseende, i en mere fruentimmerlig Stilling! Stykket er dog egentlig et huusligt dansk Fruentimmerselskabsmaleri. Jeg begriber ikke, hvorfor det bliver spillet paa Græsk.

Aglaja.

Hvad vil du sige med dit Græsk! Det er Latin, de Lærde snakke deri.

Euphrosyne.

Det veed jeg nok; men det er ikke det, jeg mener. Søster Thalia har sagt mig, at Barselkonens Rolle bliver spillet af en Mand; og det finder jeg paa et Theater, hvor det kommer baade Frøkener og Fruer, meget uanstændigt.

Thalia.

Der gjør Euphrosyne mig opmærksom paa Noget, der hidtil aldrig er faldet mig ind.

Aglaja.

Mig ligesaa – og hun har upaatvivlelig Ret. Der er ingen Grund, hvorfor den fruentimmerligste Rolle, der kan tænkes, og ovenikjøbet den elskværdigste i hele Stykket, skal spilles af et Mandfolk.

Thalia.

Blev dette fuldkommen danske Lystspil endnu engang omarbejdet af Holbergs Aand for Theatret i vor nærværende Tidsalder, gad jeg selv gerne spille denne Rolle – tusinde Gange heller, end den elskværdigste i noget nyt Drama. Kun maatte jeg frabede mig Besøg af Mandfolk i Fruentimmerklæder, og af Fruentimmere med Skjæg.
(Baggesen 1814 i Baggesen 1845–1857 XI, s. 337f)

Spørsmålet om hva som menes med dette «paa Græsk», får ingen egentlig forklaring hos Baggesen – selv om Aglaja får stille spørsmålet. Svaret er naturligvis det unevnelige igjen: «gresk kjærlighet» er «sokratisk kjærlighet» med sin assosiasjon til «sodomi». Det handler om de betydningsmuligheter som oppstår når en mann iført kvinneklær går inn i erotiske forviklinger med de andre mennene på scenen. Den antikke, greske seksualiteten dukker opp. Disse seksualiserte kjønnsoverskridelsene blir for mye for Baggesen; da får heller en

kvinnelig skuespiller orke å ta på seg en så sanselig rolle. At cross-dressing er i tråd med Holbergs intensjon, betyr ikke lenger noe i denne nye tid:

En Fruentimmerrolle, spillet af et Mandfolk, bliver ikke derved latterligere, men blot gemenere. ... At Holberg selv her maaskee har givet Anviisning ... beviser Intet for vor nærværende Tidsalder; og selv for hans egen kunde han her have taget Feil (Baggesen s. 342).

Dessuten har problemet for Baggesen nå også blitt utvidet; det handler ikke først og fremst om den kvinnelige skuespillers feminine ærbarhet, men om den mannlige skuespillers maskulinitet. En ordentlig mann kan ikke lenger la seg se i kvinneklær uten å få maskuliniteten ødelagt:

Et Fruentimmer kan, som Konstnerinde, alt andet ubeskadiget, vise sig fordeelagtigen i en Ynglings [ung manns] Rolle; men en Mand kan og bør aldrig kunne glimre i et Fruentimmers, i det mindste ikke, hvis han nogensinde skal være brugelig til en Helts (Baggesen s. 342).

En mannlige skuespiller som viser seg å mestre en kvinneverolle, å «glimre» i en slik posisjon, kan aldri mer spille en helterolle. Han er avslørt, hans maskulinitet vil være undergravet. En slik kommentar fra Baggesen ville ikke minst ramme den første «Barselkvinne», skuespilleren Frederik Daniel de Pilloy, som også hadde vært den første Jean de France, og den tradisjonen som fulgte etter ham frem til den sodomi-mistenkte Schwartz på Baggesens tid (se kapittel 8).¹⁰⁰

Både Rahbek og Baggesen vektlegger at *Barselstuen* i utgangspunktet er det københavnske borgerskap tatt på kornet: «Det indeholder i en simpel, men ægte theatralisk Indfatning et i den dramatiske Litteratur mageløst fuldstændig Maleri af den Tids borgerlige Sæder, og det egentlige indfødte Kjøbenhavn seer sig selv deri,» (Baggesen 1814, s. 339). For Baggesen er dette Holbergs

100 Teaterhistorikeren I.C. Normann (1919, s. 75f) refererer grundig diskusjonen om mannlige skuespillere i kvinneveroller i Holberg-tradisjonen, uten å nevne den støtende kjønningen som er så tydelig i Baggesens kritikk av å spille «på gresk». For Normann er Holberg-tradisjonen med cross-dressing diktet av praktiske hensyn, stilt opp mot et moderne ønske om å se ekte kvinnelig følsomhet på scenen. Dette er utvilsomt en forenkling.

mesterstykke, fordi det tegner ikke bare København dengang, men «det egentlige Folk, som det er endnu», og «saalænge Danmark altsaa vedbliver at være dansk, ... maa dette eiendommelige Mesterstykke ... blive Fædrelandet ... mere og mere helligt» (ib.). Nettopp derfor, fordi dette er det nye borgerskap grepet i dets tilblivelse, selve essensen i det moderne danske folk, blir denne transkjonningen utålelig for Baggesen. Flytende kjønn opptrer midt i det københavnske borgerskap. For oss moderne lesere demonstrerer Baggesen derimot hvorfor denne cross-dressing-tradisjonen fra Holbergs egen tid er avgjørende viktig for stykkets effekt. Det blir jo selve poenget. Holberg assosierte seg ikke med det nye borgerskapet, han søkte seg vekk fra det – og kom seg vekk fra det. Hans tvetydige forhold til det borgerlige danske publikum viser seg i at han plasserer en provokasjon i skildringen av dette københavnske borgerskap anno 1723: Akkurat i ektesengen, i den private kjernen i det nye borgerskapets indre liv, monterer Holberg en skeivhet. Den franskættede herr Pilloy, Jean de France selv, dukker opp som kone i ektesengen. Det er naturligvis avgjørende for tilskueropplevelsen at denne unge, pene damen, hun som nettopp har født, som ektemannen forguder, som skravler med andre borgerfruer, som offiseren flørter med, som blir innviklet i et sjalusidrama – at alt dette skjer med en mann i kvinnekjole. Dette innblikket i kjernen av det københavnske borgerskap, der selve sengen er dratt inn på scenen (i seg selv et for datiden dristig grep), i denne borgerlige familiekjernen oppstår en kjønnsforstyrrelse. Stykket *Barselstuen* endrer ved dette karakter, og man ser linjen tilbake til *Metamorfoser* og frem til *Den forvandlede Brudgom*.

Holbergbeundreren K.L. Rahbek tar forbehold overfor Baggeseens sterke formuleringer, men er «af Hiertet» enig i at «nu, da vor Skueplads har et saa talrigt Fruentimmerpersonale, samtlige qvindlige comiske Characterscener heri maatte udføres af deres eget Kjøen» (Rahbek 1812, s. 20). Han legger til at han forutsetter at disse kvinnelige skuespillerne kler seg og oppfører seg tekkelig, og kutter ut «alle indflickede Eder, og andet deslige». Dessuten tar Rahbek forbehold når det gjelder selve rollen som barselkone; hun bør fremdeles kunne spilles av en mann. Ikke, som han sier, «af Ærbødighed af gammel Observants, om denne endog torde synes hjemlet af Holbergs egen Autoritet» (ib.), men fordi Rahbek mener at et 1800-tallspublikum og også en skuespillerinne vil betakke seg for å se en kvinne i denne rollen. En mann i kvinneklær var altså likevel, for Rahbek, fremdeles mindre støtende enn en fremmelig kvinne i nattøyet spilt av en virkelig kvinne i en seng på scenen.

Men Rahbeks posisjon er en overgangsholdning; Baggesens strenghet representerer fremtiden, og snart blir kvinnekledde menn noe langt mer utålelig enn kvinner i grove kvinneroller. Sementeringen av mannens maskulinitet blir nå viktigere enn den feminine sedeligheten. Av en note (Rahbek 1812, s. 34) går det for øvrig frem at man på denne tiden eksperimenterte med både kvinner og menn i denne rollen som sengeliggende kvinne.

Rahbek og Baggesen diskuterer etter Holbergs død, men Holberg hadde selv rukket å føle på hvordan endrede moralnormer blir utfordret av stykkene hans. Han følte den moralske reaksjonen, og han søkte – en begrenset – konfrontasjon med sitt pertentlige publikum. Kanskje er det derfor Holberg i sitt siste stykke *Den forvandlede Brudgom* protesterer mot en ny, sementert kjønnskultur ved at han både tematiserer kjønnsforvandling i overskriften og eksplisitt har nedfelt ukommentert cross-dressing i rollelisten.

Den forvandlede Brudgom (1753)

Den forvandlede Brudgom er lite kommentert i Holberg-resepsjonen, ettersom flere Holberg-forskere har betakket seg for hele stykket med dets obskøniteter og kjønnsstatikk. Selv den forståelsesfulle Holberg-elskeren A.E. Boye uttrykker at

det uheldigste af alt hvad Holberg har skrevet, eller rettere det eneste uheldige, er: «Den forvandlede Brudgom», et Lystspil i een Act, hvilket kun bærer faa Spor af den fordum saa store Comiker, men som ogsaa er den alderstegne Digters sidste poetiske Værk, skrevet ikke af en indre Drivt, men efter fremmed Opfordring (Boye 1832, s. VI).

Boyes motforestillinger var ikke de første. Allerede N.L. Rahbek ønsket i 1805 at Holberg ikke hadde skrevet *Den forvandlede Brudgom*:

Skulde Undertegnede været fristet til at udlade noget Holbergs Lystspil, tilstaaer han, dette at være det allereneste, der kunde have bragt ham i denne Fristelse, da det hverken fra Æmnets, Characterenes, Intriguens eller Dialogens Side har Noget, der berettiger det til at sættes ved Siden af sine øvrige Sødskende (Rahbek 1805, V s. 198)

Det er i omtalen av dette stykket at Rahbek også viser til en uttalelse av Schiller om Holberg, som har hatt en viss tyngde i tysk Holberg-resepsjon: «I hvilket Dynd drager Holberg os ikke ned» (ib.).¹⁰¹ Denne bemerkningen fra Schiller hadde falt i det berømte essayet «Über naive und Sentimentrale Dichtung» (1795), i sammenheng med en diskusjon om den *virkelige* natur – som inneholder en rekke plattheter komediediktere lett slipper inn – og den *sanne* natur, som alltid er opphøyet og kunstens egentlige anliggende. Schiller plasserer her Holberg som et særlig lavpunkt i komedietradisjonen etter Aristofanes og Plautus. Lest i sin sammenheng er sitatet likevel ikke så fordømmende; Holberg kommer tross alt i ganske fint selskap av genier:

Komediedikternes geni næres mest av det virkelige liv, og de er nettopp derfor mest utsatt for plattheter, hvilket vi også lærer av eksemplene til Aristofanes og Plautus og nesten alle de senere diktere som trer i deres fotspor. Hvor dypt lar ikke den opphøyde Shakespeare oss synke, med hvilke trivialiteter kveles vi ikke av Lope de Vega, Molière, Regnard, Goldoni, i hvilket slam trekker ikke Holberg oss ned? (Schiller 1838[1795], s. 250. Min overs.)¹⁰²

Det var altså i forhold til sex- og kjønnskiftekomedien *Den forvandlede Brudgom* at denne schillerske holbergkarakteristikken rant Rahbek i hu, selv om verken han eller Schiller satt ord på de uanstendighetene de fordømte. Det var noe seksuelt overskridende, noe skeivt, i Holbergs forfatterskap som den umiddelbare ettertiden fant utålelig, som den måtte ta avstand fra, uten å spesifisere eller artikulere hva det konkret handler om.

101 Holberg var et sentralt referansepunkt i tysk estetisk diskusjon frem til 1800-tallet. I en tysk Holberg-utgave med grundige innledninger fra 1888 diskuterer Paul Schleuter blant annet Tiecks, Schleges, Schiller og Goethes forhold til Holbergs komedier i kapitlet «Holberg und Deutschland».

102 «Der Komödiendichter, dessen Genie sich am meisten von dem wirklichen Leben nährt, ist eben daher auch am meisten der Plattheit ausgesetzt, wie auch das Beispiel des Aristophanes und Plautus und fast aller der spätern Dichter lehret, die in die Fußstapfen derselben getreten sind. Wie tief läßt uns nicht der erhabene Shakespeare zuweilen sinken, mit welchen Trivialitäten quälen uns nicht Lope de Vega, Molière, Regnard, Goldoni, in welchen Schlamm zieht uns nicht Holberg hinab?» (Schiller 1795)

På Holbergsskrifter.no finner man en instruktiv innføring til stykket skrevet av Finn Hirshals. Han slår fast at stykkets tema er «den aldrende kvinne, hvis seksualitet og livsappetit vågner ved mødet med mandlig ungdom» (Hirshals 2015). Dette er selvsagt også en del av tematikken, kanskje også den åpenbare tematikken i stykket sett som komedie. Hirshals skriver også at stykket har «en udelukkende kvindelig rolleliste», selv om han også opplyser om en oppføring i 1953 der «Asbjørn Andersen fylgte rollen ud som Kirsten Gifttekniv, idet man fulgte originalens regiangivelse, der giver denne rolle til en 'forklæd Acteur'». Denne observasjonen bringes imidlertid ikke i kontakt med den øvrige omtalen av stykkets innhold og tendens. Tvert imot fremstiller Hirshals interessen for dette som en avsporing i forhold til hva stykket egentlig handler om: «Det er interessant at se, hvordan intrigens kønsskifte, fremfor stykkets hovedperson og tema, har påkaldt sig senere tiders opmærksomhed». (Hirshals 2015) Her er poenget tvert imot at kjønnsskiftet nettopp er poenget i stykket, en vellykket, siste kjønnsprovokasjon fra Holbergs side. For øvrig viser Hirshals til at det på begynnelsen av 1700-tallet fremdeles fantes en folkelig tradisjon for at spontane kjønnsskifter faktisk kunne forekomme i ungdommen. Han konkluderer med en viss rett med at «hvad senere udgivere har anset for usømmelige emner, har ikke været det for Holberg» (2015), og påpeker hvordan en rekke sentrale Holberg-fortolkere har holdt seg for nesen mens de kommenterer dette stykket.

Komediens hovedperson er Terentia, en velhavende kvinne i 50-årene som ønsker å gifte seg. Hennes motivasjon er tydelig: Hun er kåt og vil absolutt ha seg en ung brudgom, en «lekkerbisen», som hun selv uttrykker det. Døtrene hennes er sterkt imot dette og setter i gang en intrige. De får en kvinne til å kle seg ut som kaptein, altså en bukserolle eller «breeches part», flørte med Terentia og avtale bryllup. Før bryllupet kan finne sted, blir det avlyst med den begrunnelse at kapteinen plutselig skal ha skiftet kjønn; den unge kapteinen har rett og slett blitt en kvinne. Terentia mottar naturlig nok denne nyheten med sjokk, men blir samtidig kurert for sin utidige giftesyke.

Det er altså to motiver, begge knyttet til kjønn. Det ene er begjæret som fremdeles raser i en aldrende kropp, det andre er det vi i dag ville kalle transseksualitet, den ovidianske, flytende overgangen mellom det kvinnelige og det mannlige. Komedien viser også at et skifte av ytre fremtoning, av klær, er nok til at begjæret kan rette seg mot et individ av samme kjønn. Det er den ytre fremtreden som er avgjørende, ikke det iboende kjønn, kunne man si.

I komedier med kvinner i bukseroller, ser man ofte denne forkledte kvinnen i en begjærsrelasjon med en mann, altså et tilsynelatende homoerotisk forhold som får sin forløsning ved at forkledningen avsløres, slik at heteronormativiteten gjenoppstår mirakuløst. Underveis har publikum likevel sett to personer av samme kjønn flørte og begjære hverandre. I *Den forvandlede brudgom* ser man imidlertid ikke to mannlige fremtoninger flørte, men tvert imot en flørt som på overflaten er heteronormativ. Heteronormativiteten er imidlertid en illusjon, for publikum vet at både i stykkets virkelighet og i komediens grunnfortelling er det to kvinner som forhandler om sex. Bak det hele svever ideen om å transcendere sitt biologiske kjønn.

Dette motivet, kvinner som utga seg for å være menn, var ikke ukjent på tidlig 1700-tall også utenfor teatrene. I europeisk offentlighet fantes det en rekke kjente eksempler på kvinner som levde som menn, som kunne gjøre karriere som menn eller leve i ekteskap med andre kvinner. Dror Wahrman (2004) trekker frem flere slike skjebner og mener at det i en kort periode på første del av 1700-tallet var mer porøse kjønnskategorier og større toleranse for kjønnsoverskridende atferd. Eksempler finnes også fra dansk offentlighet. Oluf Nielsen forteller at man i København i 1728 opplevde den sensasjon at «en Skræddersvend, der havde været gift i flere Aar og før dette som Skibskok havde ligget paa Orlog og været med i Søslag, ble avsløret som en Kvinde» (Nielsen sitert etter Brix s. 403). Holbergforskningen har lenge sett denne skandalen som en mulig inspirasjonskilde for Holberg. Rahbek, som ser komedien som en plump uverdighet i Holbergs produksjon, nevner en kjønnskiftehistorie fra Leibniz som mulig inspirasjon, og assosierer videre til «Captain og Ridder Mademoiselle d'Eon» (Rahbek 1817, s. 421), en berømt kvinnelig militær som Wahrman også trekker frem blant 1700-tallets transkjønnede berømtheter. Rahbek bemerker selv at denne 1700-tallsamazonens karriere lå etter Holbergs stykke i tid, så hun kan altså ikke være Holbergs kilde. Han reflekterer likevel ikke videre over at man her kan stå overfor et mer kulturelt akseptert fenomen.

Også andre i den eldre Holberg-resepsjonen finner ulike kuriøse eksempler som man mener kan ha inspirert Holberg, men Holberg-forskningen har ikke festet seg ved at denne typen kjønnsoverskridende motiver var mer akseptert på 1700-tallet enn i deres egen tid, 1800- og 1900-tallet, da slike ikke-binære personer fremstod som mer provoserende. Tilsynelatende var Rahbek ikke oppmerksom på at det forelå en lang rekke lignende skikkelser

og skjebner i Europa, og at europeisk teater for lengst hadde reflektert inn denne typen transseksualitet. Bak disse motivene lå Montaigne og hans essay om innbilningskraften, og bak ham igjen Ovid og myten om Iphis, og i det hele tatt en lang tradisjon for transseksuelle eksempler i liv og litteratur som – et stykke på vei – forklarer hvordan Holberg kunne la sin Terentia så lett akseptere dette tilfellet av umiddelbart kjønnskifte.

Holberg bruker altså sin siste kreative skaperkraft til å fremstille flytende kjønnskategorier, et for ham eksistensielt motiv han har lekt med fra *Jean de France* og *Første levnetsbrev*, men som her settes på spissen – i komediens form. Holberg avslutter sitt forfatterskap med en komedie der intrigen forutsetter at en kvinne kler seg i mannskler, og der en av hovedpersonene tilsynelatende skifter kjønn fra mann til kvinne, etter at skuespillerinnen først har skiftet fra kvinne til mann. Ikke nok med dette: Komedien forutsetter også at en mann kler seg i kvinnekler. Rollelisten instruerer at Kirsten Giftekniv, koblersken som arrangerer ekteskapet, skal spilles av en «Acteur», altså en mannlig skuespiller. Dette blir påfallende nok aldri eksplisitt tematisert i stykket; publikum sitter altså og ser på en kvinneverole stilltiende spilt av en mann, mens en annen rolle skifter kjønnsidentitet frem og tilbake etter intrigen løp. For publikum vil det være et stadig poeng at den skikkelsen som representerer kjærlighet, kjønn og pardannelser, altså koblersken, selv er en hermafroditisk figur, samtidig både kvinne og mann. Den kjønnsoverskridende dimensjonen i rollebesetning og tematikk forsterkes ved at den kvinnelige hovedpersonen Terentia, som vi skal se, nærmer seg det «mandige».

Men vi begynner med begynnelsen: Det er Kirsten Giftekniv som får ideen om at de kan kle en kvinne ut som mann.

Kirsten Gifte-Kniv, som er en forklædt Acteur, Terentia.

Kirsten.

Pernille fortalte mig paa Veyen en forbandet Historie. Jeg kommer til at hielpe paa disse stakkels Jomfruer. De har lovet mig en anseelig Recompence for min Umage. Jeg har allerede en intrigue udi mit Hoved, som maae i Verksættes. Pernille har en Søster, som har et smukt Ansigt, og som er vel skabt. Jeg har sagt hende, at samme Søster i en Hast maa forklædes som en Officier og Frier; Det øvrige skal Jeg have Omsorg for; Men der seer Jeg Fruen staaende at speyle sig: Hille mænd hvor fuld af Sminke og skønnings Plaster

er hun ikke: Jeg maa holde gode Miiner, og styrke hende udi hendes Forsæt, for desbedre at kunde udføre mit Anslag. Velkommen tilbage min kiere Frue. Hvorledes har hun befundet sig paa denne Reyse? (Scene 5)

Kirsten står Pernille nær og overtar Pernille-skikkelsens typiske funksjon som komediens intrigemaker. Samtidig er det Pernilles søster som kles ut til mann. Pernille er en karakter som gjennom hele forfatterskapet har utfordret kjønnskillene fra den kvinnelige siden. Her speiler Holberg henne dobbelt i de to kjønnsoverskridende figurene søsteren og Kirsten. Helt til slutt i moralen insisterer så Pernille på at komedien er oppført med bare «actricer», noe som altså ikke er riktig.

Et Skue-Spill fremstilled er
Alleene med Actricer,
Af det og meget andet meer
Man klarligen beviser,
At mange Ting udi et Land,
Foruden Mands Personer,
Udføres og forrettes kand
Af Piger og Matroner. (Scene 12)

Dette er et svar til Henriks avslutningskommentar i *Huus-Spøgelse*, og stykkene var egnet til å settes opp i sammenheng. Ettersom det aldri blir adressert i stykket at Kirsten er en forkledd «acteur», etterlates både lesere og publikum i en usikkerhet med hensyn til kjønnsidentitet og rollespill ut over stykkets avslutning. Holberg kommenterer for øvrig selv feilaktig, som Pernille i stykket, at komedien er satt opp for bare «actricer». I omtalen av stykket, som det siste, i epistel 477, er han imidlertid mer tvetydig: «Det siette Stykke bestaaer udi een Act, kaldet den forvandlede Brudgom, som jeg var ombeden at gjøre saaledes, at der udi skulde ingen Acteurs være.» (Holberg 1748–1754 V, s. 122).

Det finnes flere eksempler på at Holberg griper til cross-dressing på ulike nivåer i komediene, men i *Den forvandlede Brudgom* er dette selve hovedmomentet i teksten. Kjønnsoverskridelsen skjer fra begge sider, både innenfor og utenfor plottet, og midt i det hele står forestillingen om selve overskridelsen, det ovidianske kjønnskiftet, som likevel er en teatral fantasi.

Plottet hviler på at Terentia faktisk tror på denne muligheten. Det oppfattes ikke som realistisk, men det tvinger likevel frem refleksjonen: Kan det være mulig? Hva er grensene for kjønnsidentitet og kroppslighet?

Det er neppe realistisk at en overklassekvinne på 1700 ville gått på denne limpinnen, men Terentia har noen trekk som gjør henne mer til abstrakt begjærsallegori enn realistisk portrett. Riktignok var aldrende menneskers kåtskap et velkjent komediemotiv, og Holberg hadde også tidligere latt en aldrende Jeronimus opptre som latterlig beiler, men Terentias kommentarer er ofte provoserende kjønnsoverskridende:

Du leer deraf Pernille. Da jeg var sidst udi Staden, kom jeg i Sælskab med 3 unge Strutz-feerede Cavallierer; De samme have ved deres yndige Omgiegelse sadt mig udi saadan Bevægelse, at om det var tilladt, saa giftede jeg mig med dem alle tree. Dog stod den eene af dem mig allerbest an; thi jeg kand sige, at det var en Læcker-Bidsken; Han havde et Ansigt som en deylig Jomfrue. (Scene 1)

Terentias begjær er så sterkt at hun gjerne, som en ibsensk Peer Gynt, ville tatt seg av dem alle tre, men hennes blick glir samtidig over i det maskulint objektiverende. Den siste kommentaren, at den unge mannen som var aller mest tiltrekkende i den aldrende kvinnens øyne, hadde ansikt «som en deylig Jomfrue», demonstrerer denne komediens konsekvente transseksualitet. Her blir Terentia særlig tent på det feminine i det mannlige begjærsobjektet. Terentia er altså ikke bare en aldrende kvinne med et sterkt begjær, men også med et kjønnsoverskridende begjær; hun begjærer slik en heterofil mann ville forutsettes å begjære en «deylig Jomfrue». Kavalere og deres «yndige Omgiegelse» plasserer dem som feminine, og Terentia dermed som maskulin, i et absolutt skeivt øyeblikk.

Terentias egen transseksualitet kommer også i fokus når Kirsten Gifttekniv, altså en kvinneverole spilt av en mann, sier at en rynke får Terentias ansikt til å se «mandig og majestetisk» ut: «Tvertimod jeg andseer den heller som en Ziirat; thi den foraarsager, at Ansigtet seer mandigt og majestetisk ud» (I,5). Holberg påpeker hvordan kvinnen i 50-årene tillegger seg mannhaftige trekk; en form for kjønnskifte er i ferd med å inntreffe i Terentia selv – i hvert fall et flytende kjønn. Som Brix påpeker, hadde Holberg selv en slik påfallende rynke i ansiktet, noe som tilfører stykket enda et betydningslag: Er vi vitne

til den gamle dikterens siste komiske selvframstilling, hans dommedag over seg selv og sitt ukuelige, ukontrollerbare begjær?

Hans Brix' korte omtale av stykket tar utgangspunkt i at det var imponerende at det fremdeles var humor igjen i Holberg til en siste kraftanstrengelse: «Mærkeligt, at der i den mod Døden stundende, legemligt affældige Gamling med det glubske, tandløse Hoved endnu skulde flakke en Gnist av hans fordums Munterhed» (Brix 1942, s. 402). Brix har ikke særlig tålmodighet for intrigen, men antyder at den aldrende, begjærsvulne fru Terentia har streker av et selvportrett:

Fru Terentia finder sit Ydre fordelagtigt, kun at hun har en forbandet stor Fure i Panden. Pudsigt nok, Holberg selv havde en markeret Fure nedover til Næseroden. Den findes på Stikket fra 1731, og paa Stikket efter Roslins Maleri» (Brix s. 403).

Om man skulle ta denne observasjonen på alvor, stilles leseren i så fall overfor en tredje cross-dressing, i det forfatteren etablerer et siste alter ego, en siste selvframstilling av den fremdeles erotiske, fremdeles begjærende olding i en siste maskeradedans av kjønn, sex og rollespill. Holberg legger inn et hint om dette i angjeldende scene. Denne rynken gjør nemlig ansiktet «mandig og majestetisk». Her skal man huske at kopløreren «Kirsten» er en mannlig skuespiller i kvinneklær (uten at dette er ledd i handlingen), og at Terentias begjær skal rettes mot en kvinne kledd ut som mann. Kjønnene flyter mellom personene. Man kan se for seg at Holberg selv sitter i teateret og bivåner det hele, som sedvanlig kledd på grensen av det jålete, i fløyelsjakke og boblende, brodert halsklut, lang parykk og med sin gammelkonete kropp og med sin karakteristiske rynke i pannen. Mange i salen vil kjenne ham personlig, gjenkjenne hans kropp og ansikt fra Københavns gater. Noen vil fange opp forfatterens selvironi når den selvbeskuende Terentia utbryter:

Terentia.

Men meener hun, at den Rynke udi Panden kand Vanhelde mig?

Kirsten.

Tvertimod jeg andseer den heller som en Ziirat; thi den forarsager, at Ansigtet seer mandigt og majestetisk ud.

Terentia.

Min Taillie [fransk for midje] meener jeg at kunne passere. (Scene 5)

Her følger et kanskje noe søkt tilleggsargument for den mulige selvframstillingen i denne passasjen: Etter å ha kommentert rynken, ber Kirsten Terentia om å vise ikke bare sin andre, men også sin tredje side:

Kirsten.

Fruen behager at vende sig.

(hun vender sig om til høyre side)

Kirsten.

Hillemænd, hvilken Taillie! hun behager at vende sig om til den anden side.

(hun vender sig om til den venstre side)

Kirsten.

Det kalder jeg en complet Taille, man skulde tænke at Fruen var snøret, vend sig nu om til den 3die Side.

Terentia.

Jeg har jo ikke meer end to Sider.

Kirsten.

Det er sandt nok; men det var at ønske, at hun havde fleere: thi man kand ikke have for meget af det som smukt er.

Terentia.

Hør Madame! Jeg har merket at adskillige unge Cavaliers have Øyne paa mig. I fald jeg nu skulle falde paa de Tanker at gjøre en af dem lykkelig, kunde vel derpaa være noget Ondt at sige?

Kirsten.

Aldeeles intet; Oh! Langt fra at raade hende derfra! Jeg raader hende langt hellere dertil.

Terentias tredje side er, vil jeg antyde, Holberg selv. Det er forfatteren. Den berømte Holberg, der han kanskje satt i salen og betraktet oppsetningen av sitt aller siste stykke, denne dristige farsen der han endelig satte kjønn og seksualitet på spissen. Eller – om det nå ikke skjedde slik – så har han i hvert fall skrevet et slikt mulig scenario inn i teksten: Vis din tredje side, Terentia, vis oss Holberg selv! Slik antyder Holberg på finurlig vis at det er hans ansikt, med sin feminine mykhet og sin maskuline fure, som skjuler seg bak de ulike maskene med deres skiftende kjønnsuttrykk. Er det ikke maskespillet i tredje

potens Holberg her viser oss? Brix har fornemmet dette, men han kan ikke annet enn å la det bli liggende som en vag antydning.

Det blir for omfattende å skulle legge frem en fullstendig lesning av den interessante, korte komedien *Den forvandlede Brudgom*, men jeg vil bruke den til å avslutte denne rekken av skeive øyeblikk i Holbergs komedier ved å peke på at han til slutt våger å slippe seg løs med en tekst som fullt og helt, på flere nivåer, handler om det porøse skillet mellom kjønnene og om begjæret som virker på tvers av dette skillet. Dette er ikke, slik man kan få inntrykk av i Holberg-resepsjonen, et tilfeldig feilskjær fra en gammel, forvirret mann. Det er tvert imot en tydelig beskjed, et signal fra en aldrende skribent som på tampen av karrieren og livet strekker seg så langt han kan for å demonstrere det som har vært et underliggende og kodet motiv gjennom store deler av forfatterskapet og livet. Fremdeles må han pakke det inn i kode og komedie, men motivet er ikke tilfeldig, og provokasjonen er tydelig – og effektiv.

Den forvandlede Brudgom hører til Holbergs alderdomskomedier, skrevet i forbindelse med gjenåpningen av teateret i København (1748, jf. ovenfor). Holberg skriver selv at han ved denne anledningen gjennomgikk en rekke engelske komedier, men fant at de var for omstendelige og for moralsk utfordrende. De egnet seg ikke for den danske scenen. Det han ikke sier, er at han i stedet satte sammen sin egen lille variant av restaurasjonskomediens erotiske kjønnsleker; *Den forvandlede Brudgom* spiller restaurasjonskomediens frivole omgang med begjær. Derfor vender vi nå tilbake til denne tradisjonen og først til den teksten vi med sikkerhet vet at Holberg kjente til: Farquhars *The recruiting Officer*. Tidligere har Holberg-resepsjonen nøydt seg med å kommentere at rekrutteringsmotivet som ligger i tittelen på dette engelske stykket, kan ha inspirert tilsvarende skildringer i *Peder Paars* og *Erasmus Montanus*. En viktigere parallell enn dette vervingsmotivet er likevel de skeive øyeblikk som Holbergs komedier har til felles med Farquhars komedie, og som preger denne moralsk utfordrende tradisjonen.

Crossdressing og kyssing i *The recruiting Officer*

Dror Wahrman trekker frem hvordan restaurasjonsdramaet i England lot kvinnelige skuespillere gestalte menn, eller omvendt, uten at det ble gjort oppmerksom på, og uten at det var en del av stykkets handling:

... women were cast in male roles – and occasionally (though not under the same label) men in female roles – throughout a play; not as a requirement of the narrative, as was the case for some Shakespearean heroines we have met, but as a casting choice neither required by the plot nor explicitly revealed during the action. Such gender-crossings on stage were a famous selling point for eighteenth-century audiences. (Wahrman 2004, s. 48)

Wahrman viser til komedien *The constant couple*, som fremdeles ble spilt på 1770- og 1780-tallet. Her ble den mannlige rollen som «Harry Wildair» på 1770-tallet spilt av skuespillerinnen Peg Woffington. Dette var et tradisjonelt regigrep, for det står ikke i rollelisten (verken i versjon fra 1720 eller 1750) at Wildair skulle spilles av en skuespillerinne. Wahrman skriver at på 1770- og 1780-tallet var det seks ulike kvinnelige skuespillere i denne rollen. Dette var neppe den opprinnelige intensjonen, for i en utgave fra 1704 er det eksplisitt at han skal spilles av «Mr. Wilks». Wahrman siterer samtidig kritikk som viser at dette grepet, der en kvinne spiller Wildair, utfordret publikums kjønnsensibilitet, og at kvinner i mannsroller ga opphav til kjønnsrefleksjon: «it was a most nice point to decide between the gentlemen and the ladies, whether she was the finest woman, or the prettiest fellow» (Wahrman s. 49). Hovedpoenget hos Wahrman er at slik «skjult» cross-dressing fører til en diskusjon blant tilskuerne om forholdet mellom det biologiske kjønn (acteur eller actrice) og en kulturbestemt sosial rolle. Det er et rollespill der «sex» og «gender» settes opp mot hverandre på en særlig tilspisset måte. Det er et konvensjonelt grep i 1700-tallets dramaturgi for å sette forskjellen mellom kjønnene på spill og utforske i hvilken forstand denne er absolutt eller porøs.

Ved siden av den skjulte cross-dressingen (Koblersken) stiller Holberg den teatrale crossdressingen til kapteinen. En kvinnelig skuespiller som gir seg ut for å være mann som en del av handlingen. Dette hadde Holberg sett mange eksempler på i samtiden, blant annet i en av de få engelske komediene han nevner, Farquharts *The recruiting Officer*. I denne komedien har en sentral karakter, Silvia, som i høy grad utfordrer kjønnsrollene, og som blant annet kler seg ut som mann og roter seg opp i erotiske komplikasjoner. For å forstå den kjønnsdiskursen som skapes rundt Silvia i Farquhars komedie, og hvordan denne spiller opp til Holberg, er det nødvendig å sitere stykket i noe detalj.

Silvia har en sterk fascinasjon for stykkets helt, den kyniske kvinnebedåreren Plume, som gjengjelder følelsene hennes, men er bundet til sin militære karriere. Han har kommet til byen for å rekruttere soldater til krigen mot Frankrike. En vesentlig del av intrigen er hvordan disse to sterke og uavhengige personlighetene finner sammen gjennom en rekke komplikasjoner. Allerede i første scene slår Plume fast at det er det kjønnsoverskridende som fascinerer ham hos Silvia: «I love Silvia, I admire her frank, generous Disposition; there's something in that Girl more than Woman, her Sex is but a foil to her» (I,1). Når vi møter Silvia, er hun i dialog med den mer tradisjonelt feminine Melinda. Det kommer frem at de har samme utdanning, men ulik fysikk; Silvia er robust og har maskuline kvaliteter:

Melinda.

Our Education, Cosin, was the same, but our Temperaments had nothing alike; you have the Constitution of a Horse –

Silvia.

So far as to be troubled with neither spleen, Cholick, nor Vapours, I need no Salt for my complexion; I can gallop all the Morning after the Hunting Horn, and all the Evening after a Fiddle: In short, I can do every thing with my Father but drink and shoot flying; and I'm sure I can do every thing my Mother cou'd, were I put to the Tryal. (I, 2, s. 11)

Melinda mener Silvia er gal, og Silvia svarer selvbevisst med et sitat fra et stykke av Dryden:

Melinda.

You're certainly mad, Cousin.

Silvia.

And there's a Pleasure sure, in being mad, Which none but the Mad-men know. (I, 2)

Litt senere utbryter hun: «I'm heartily tir'd of my Sex.» Hvorpå Melinda repliserer: «had'st thou been a Man, thou hadst been the greatest Rake in Christendom». «Rake» er betegnelsen på en maskulin kvinnebedærer, en gjennomgående karakter i restaurasjonskomedien og motsetningen til en Fop/

Coxcomb. Når Silvia senere dukker opp igjen i stykket, er det utkledd som mann under navnet Jack Wilfull. Wilfull vil la seg rekruttere av enten Plume eller hans rival, Brazen, en skrytende kaptein av von Tyboe-typen. Budkrigen mellom de to rekrutterende kapteinene tar en overraskende vending:

Sil. ... Lookè, Gentlemen, he that bids me fairest shall have me.

Braz. Sir, I'll prefer you, I'll make you my Corporal this Minute.

Plume. A Corporal! I'll make you my Companion, you shall eat with me.

Braz. You shall drink with me.

Plume. You shall lie with me, you young Rogue [Kisses her.

Braz. You shall receive your Pay, and do no Duty.

Det er verdt å merke seg at det ikke finnes tegn i teksten til at Plume her gjenkjenner Silvia bak forkledningen som Jack, selv om tilskuerne og leseren selvsagt gjør det. Vi presenteres for kysset som et ledd i en ikke-moraliserende, komisk fremstilling av åpenbar homoerotikk i det militære, men selve scenen viser tross alt en mann som begjærer det publikum vet egentlig er en kvinne (om enn forkledd). Den homoerotiske dimensjonen blir sannsynligvis bare mulig nettopp fordi det er en utkledd kvinne, men den blir hengende i en uavklart flertydighet med hensyn til om et tabu her blir overskredet eller ikke. Senere vil også Plumes sersjant Kite kysse Jack med en henvisning til det homoerotiske militærlivet. Silvia, derimot, representerer de som ser med mistanke og avsmak på soldatenes kyssing:

Sil. What! Men kiss one another!

Kite. We Officers do, 'tis our way; we live together like Man and Wife, always either kissing or fighting

Senere går Silvia, fortsatt forkledd som Jack, inn i Plumes tjeneste, og han utbryter begeistret: «Your Friend –[kisses her.] 'Sdeath! There's something in this Fellow that charms me.» Diskusjonen går videre inn i «bedfellow»-motivet: «*Plume.* Will you lodge at my Quarters in the mean Time? You shall have part of my Bed. *Sil.* O fie, lye with a common Soldier! – wou'd not you rather lye with a common Woman?» Denne komedien er i det hele tatt en grundig innføring i de typiske situasjoner og motiver der homososialitet glir

over i homoerotikk innenfor komediens ramme. Så eksplisitte tekster kjente Holberg til fra europeiske scener.

Thomas A. King diskuterer hva som skjedde i overgangen i engelsk teater etter at kvinnelige skuespillere inntok kvinnerollene i løpet av 1660-tallet. Ifølge King kunne unge menn i kvinneroller være objekter for både kvinnelig og mannlig begjær, mens skuespillerinnene, også når de var kledd som menn, i bukser, kun var objekt for mannlig begjær. Men når kvinnene spilte kvinner utkledd som menn, kunne de, ifølge King, bidra til at muligheten for det homoerotiske begjæret også ble spilt ut på scenen.

The comic action in which a male lover, failing to recognize his mistress beneath the boy's clothes, comes close to being seduced by the boy both summoned and displaced a desire that while still thinkable could then only be expressed through the bodies of women (King 2004, s. 95).

Det er altså ikke det at en kvinne spiller en mann, men at hun spiller en kvinne som spiller en mann, som muliggjør fremstillingen av forelskelse mellom menn. Det samme skjer i Hopkins' *Friendship Improv'd*, en fremstilling av begjær og forelskelse mellom to av samme kjønn, muliggjort av at det er en kvinnelig skuespiller som i fiksjonen er utkledd som mann. King påpeker: «Breeches roles revived and problematized aristocratic libertinism». I Holbergs *Den forvandlede brudgom* skrur Holberg det til ytterligere et knepp når Terentia tildeles maskuline trekk, og spillet på kjønns kategorier blir enda mer fasettert enn i de engelske komediene.

Hverken det overordnede plottet eller den sentrale tematikken i *The Recruiting Officer* dreier seg om den militære rekrutteringen, som forblir et bakgrunnsmotiv, men om den kjønnsoverskridende Silvias forvandling til mann og tilbake til kvinne, som underveis åpner for en rekke mer eller mindre eksplisitte fremvisninger av homoerotiske konstellasjoner. Denne utfordrende balansegangen mot overskridende begjær er helt i tråd med Petronius-innflytelsen Barbara Murray påpeker i tilknytning til restaurasjonskomediens generelle ikke-moraliserende tendens (se nedenfor). Til slutt kommer sammenhengene for en dag hos Farquhar, og Silvia og Plume kan få hverandre. Hos Holberg kan begjæret ikke innfris; Terentia forblir ensom.

The Recruiting Officier hadde premiere i London i april 1706, rundt de tider Holberg var der. Det er mulig at Holberg kjente til stykket allerede da, men uansett refererer han til det senere. Selvsagt er det vervingsmotivet som dukker opp i *Peder Paars* og *Erasmus Montanus* som fremstår som det opplagte fellesmotivet, men sentralmotivet i Farquhars komedie, med kvinnen utkledd som mann, vil ha tiltalt Holberg minst like mye som sidemotivet med rekruttering. Når Holberg vender tilbake til lignende motiver og sceniske teknikker i *Den forvandlede Brudgom*, er det som en tematisering av begjær i en forvirrende verden av glidende kjønn og transseksualitet, der menn og kvinner, spill og virkelighet, skifter frem og tilbake i flere vendinger.

Wessels resepsjon av Holbergs cross-dressing

Som et appendiks til resepsjonen av Holbergs bruk av cross-dressing og tematisering av transkjønnethet i *Den forvandlede Brudgom*, kan man peke på J.H. Wessels (1742–1785) satiriske komedie *Anno 7603* fra 1781. Denne komedien åpner med klare referanser til Holbergs syn på kjønn som kulturelt bestemt, et perspektiv hovedpersonene Julie og Leander har tatt til seg. Leander ønsker seg Julie mer maskulin, «en martialske Person», og Julie vil ha Leander til «een forfiinet Kiæledegge». Feen sender dem da fremover i tid, til år 7603, der kjønnskodene er omvendt. Her er kvinnene soldater som trakasserer de myke mennene, og mennene møter vi som feminine poeter og rådsherrer. I tillegg til kjæresteparets kjønnsideologi dukker navnet «Melampe» opp som en direkte Holberg-allusjon (Holbergs komedie *Melampe* fra 1725 er ikke kommentert her, «Melampe» er et hundenaavn). Komedien er naturligvis en satire over Holbergs kjønnsideologi, og sikkert også over den kommende romantiske periodens følsomme poetiske mannstype, personifisert av Ewald i Danmark, som Wessel og hele Norske Selskap sto i opposisjon til.

Samtidig forutsetter *Anno 7603* at nesten alle skuespillerne bærer kostymer som er motsatt kjønn; en oppføring vil på scenen ta seg ut som en massiv demonstrasjon av cross-dressing, med kvinnelige skuespillere i uniform som kysser uhemmet på svake menn og krever erotikk i ganske klare vendinger. Selv som Holberg-parodi ville dette uttrykket ha subversiv effekt. Det er derfor kanskje ikke til å undre seg over at *Anno 7603* ble utelukket i den første utgaven av Wessels *Samlede Skrifter*, der Jens Baggesen var en av redaktørene. Redaktørene skriver i fortalen at de har tatt med bare det de er sikre på at

er Wessels arbeid, men utelatt «det, som han selv i Live forbød at bære hans Navn, saasom et i Fior udkommet, ham tillagt Skuespil, under Navn Aar 7603». («Fortale» i Monrad m.fl. (red.) 1787) Stykkets forfatter var imidlertid ikke mer skjult enn at utgivelsen oppgir forfatteren «Johann Wessel», og i neste utgave av Wessels verker er det tatt med. Boye, som tar med skuespillet i sin utgave av *Wessels Samtlige Digte* fra 1832, skriver at det ikke er tvil i samtidens kilder om Wessels forfatterskap, men at Boye selv vil holde det «for et Ungdomsarbeide». Boye har en interessant drøfting av diskusjonen rundt stykket, der alle er mer eller mindre kritiske, men ikke i tvil om at det er Wessels. Boye skriver feilaktig at det først kom ut anonymt i 1785. På Nasjonalbiblioteket ligger det en utgave fra 1781 med forfatternavn «Hermann Wessel». Denne utgaven er et «Skuespil i sex Acter», mens Boye viser til en utgave fra 1785 som «Et Skuespil i syv Acter». Wessel (1742–1785) publiserte komedien som 39-åring, men bearbeidet det før sin død. Uansett må *Anno 7603* ses som et interessant eksempel på litterær Holberg-resepsjon, der Holbergs kjønnsideologi nok latterliggjøres, men der samtidig det kjønnsutfordrende grepet med scenisk cross-dressing løftes til et nytt nivå som fremdeles er provoserende. Wessel hadde imidlertid verken Holbergs kvalitet eller kulturelle tyngde, det ser ikke ut til at Wessels komedie har vært satt opp på 1700-tallet.

Dramatiske obsceniteter og Petronius' *Satyricon*

Holberg elsket å flette inn grovheter, begjær og seksualitet i sine tekster, om enn mer eller mindre tildekket. For hvordan omgås obsceniteter i høylitterære tekster? Dette var ikke en ukjent problemstilling for Holberg eller hans samtid, og det ble selvsagt diskutert. Pierre Bayle (1647–1706), som Holberg leste med stor interesse, ble blant annet anklaget for obsceniteter i sin berømte *Dictionnaire*. I en senere utgave fra 1702 forsvarte Bayle seg mot denne anklagen med en relativt moraliserende refleksjon over hvilke former for tekstlige obsceniteter som kan tenkes å forekomme (jf. Bayle «Fourth Clarification: On Obscenities»). Her tok han avstand fra flere former for obscenitet, og kom naturligvis straks inn på forholdet til de antikke forbildene – de obscøne klassikerne. Muligens var dette en ironisk strategi – med Bayle vet man aldri

helt. I hvert fall Bayle plasserte Ovid «to the first category of obscene authors» (Bayle 2000 [1702], s. 322), og han fordømte tilsynelatende «the lewdness of Catullus and that of his imitators». Bayle tok også opp epigram-sjangeren, der grovheter er et sjangertrekk. Han hevdet at argumentene for å ha obskøniteter i epigrammer er svakere enn argumentene mot, og når det gjelder dramatikk, la han til: «as for the obscenities of the theatre I am strongly of the opinion that magistrates should treat them severely» (s. 324).

Disse formene for obskønitet som Bayle trakk frem, kanskje med et ironisk smil, kan man nok si at Holberg gjorde seg skyldig i: Han gjendiktet Ovid, hadde grovheter i epigrammene, og han ble i det hele tatt regnet blant de groveste innenfor seriøst tysk teater i samtiden. Et hovedeksempel på obskønitet hos Bayle var imidlertid at en mann ved navn Theodore de Juges i 1629 hadde publisert en utgave av Petronius – uten at det skapte skandale. Selveste Petronius og hans *Satyricon* var altså akseptert blant de lærde! Bayle foregir å være moralsk sjokkert. *Satyricon* er preget av eksplisitt homoerotikk. Men den utgaven han besværer seg over, var på originalspråket latin – så hvilken overskridelse ville det ikke være, kunne man spørre, dersom Petronius ble introdusert for et bredere publikum som referanse i morsmålskulturene? Holbergs samtid opplevde de første forsøkene på nettopp dette, og Holbergs stemme tok del i denne utviklingen.

Få år før Holberg ankom England, hadde en forfatter ved navn William Burnaby (1673–1706) publisert den første engelskspråklige versjonen av Petronius' notoriske *Satyricon*. Burnaby var også dramatiker. Barbara Murray trekker frem hvordan Burnaby i dramaet *Love Betrayed* (1703) tydeliggjorde følelseskonflikter med bakgrunn i kjønnsforvirring. Burnaby skrev flere komedier rundt år 1700. På 1690-tallet hadde han tilhørt det samme Magdalen College i Oxford som Holberg skulle ha tilknytning til fra 1706, men Burnaby døde det året Holberg ankom England. I likhet med Holberg levde han sitt liv som ugift. Burnaby lot riktignok de saftigste passasjene hos Petronius forbli på latin i sin oversettelse, men utgivelsen hadde innflytelse på engelsk dramatikk i samtiden, særlig restaurasjonskomedien. Murray siterer en kilde (redaktøren F.E. Budd) på at: «the *Satyricon* has an 'undiluted Restoration flavour ... in translating it, Burnaby was giving the society of his time a description of itself'» (Murray 2013, s. 177). En beskrivelse av seg selv – det er en ganske sterk påstand med tanke på både erotikken og fråtseriet som skildres i *Satyricon*. Murray poengterer imidlertid også at denne frilynte seksualite-

ten, som Petronius-interessen rundt år 1700 var uttrykk for, var under sterk kritikk i samtiden: «Burnaby – with the translation, as with his slightly later plays – was not addressing them to a precisely Restoration audience; much had changed by the last decade of the seventeenth century» (s. 178). Det var en tid for moralsk polarisering, og 1700-tallet skulle bli mer moralistisk enn 1600-tallet på dette spesifikke feltet. Burnaby utga sine stykker i en periode da det pågikk en hard debatt om dramatikkenes moral eller amoral, og Murray hevder at han brukte skjulte strategier for å skildre følelsesmessige realiteter bak kjønnsforvirringen i skuespillene sine – kjønnsforvirring som blant annet oppstod gjennom cross-dressing og erotisk forvirring. I bakgrunnen lå Petronius-oversettelsen som en dyp dissonans fra antikken.

Burnaby var del av en trend. Ifølge Murray blusset det opp en økt interesse for erotiske komedier: «in the final few years of the century [1600-tallet], the playhouses were putting on what Derek Hughes has described as ‘a mini-resurgence of sex-comedy’ following Cibber’s *Love’s Last Shift* of January 1696» (s. 179). En mer kjent representant for denne bølgen var dramatiker William Congreve (1670–1729), som Holberg kjente til og leste, i hvert fall rundt 1750. Det er også kjent at Congreve eide Burnabys *Satyricon*-utgave (McKenzie 2011 II, s. 589). Karakteren «Lady Wishfort» i Congreves berømte komedie *The way of the world* er et mulig – og sannsynlig – forbilde for Terentia i Holbergs *Den forvandlede Brudgom*. Samtidig møtte den uanstendige komedien hard kritikk, blant annet fra teologen Jeremy Collier. Dramatikken, særlig komedien, spilte en vesentlig rolle i en opphetet forhandling om kjønnsroller og seksualitet, og de engelske dramatikerne utviklet sine strategier og koder for å fremstille motsetningene og tabuene i dette stoffet. Dette gjaldt også Holberg.

Den kjønnsoverskridende sexkomedien var altså for lengst på vikende front også i England da Holberg ga den et siste forsøk med *Den forvandlede Brudgom*. Som vanlig gikk Holberg mot strømmen, kontrær i sin grunnholdning. Dette gjelder i hvert fall hvis vi tolker *Den forvandlede Brudgom* som Holbergs groveste stykke og ser det i lys av utviklingen i engelsk teater. «By the mid-eighteenth century, ... the stage was trying to conciliate moralists and achieve an honorable status by disavowing its earlier bohemianism and sexual polymorphism. Those who clung to the older, looser ways tended to become marginal». (Senelick 1990, s. 43). Slik marginalisering truet også Holberg, men hans nasjonalkulturelle tyngde har vært for stor til at han kunne forvises fra kanon, dog har han til en viss grad kunnet omfortolkes og ufarliggjøres.

Moralsk sensur var på fremmarsj overalt rundt den aldrende Holberg. Hans livslange strev med å balansere overskridelse med konvensjon, hans forsøk på å utvide samfunnets moralske rom, var fånyttet, i alle fall på kort sikt. Tendensen var overalt motsatt. Den berømte kritikeren Samuel Johnson var blant dem som var kritiske til Congreve og det (a)moralske budskapet i engelsk restaurasjonsdrama. Johnson oppsummerte Congreve og restaurasjonskomedien som amoralsk «pleasure in alliance with vice» som førte til en undergraving av «those obligations by which life ought to be regulated». Congreves estetiske prosjekt kunne ikke opprettholdes i lys av 1700-tallets krav til moralsk oppbygghet:

The cause of Congreve was not tenable: whatever glosses he might use for the defence or palliation of single passages, the general tenour and tendency of his plays must always be condemned. It is acknowledged, with universal conviction, that the perusal of his works will make no man better; and that their ultimate effect is to represent pleasure in alliance with vice, and to relax those obligations by which life ought to be regulated. The stage found other advocates, and the dispute was protracted through ten years; but at last Comedy grew more modest, and Collier lived to see the reward of his labour in the reformation of the theatre. (Johnson 1779–1781, 743f)

Også i engelsk estetikk vant moralismen frem i løpet av hundreåret. Jeremy Collier (1650–1726), som Johnson her viser til, var den mest kjente kritikeren av engelsk restaurasjonskomedie. Det var et overordnet poeng hos Collier at den engelske komedien på hans tid var verre enn alle andre, både samtidige europeiske og antikke. Collier så Shakespeare som et ganske smakløst forbilde, Ben Jonson som noe bedre i moralsk henseende, men dramatikken fra sent 1600-tall generelt som i fullt moralsk forfall.

Colliers rasende moralske angrep på «restoration comedy», *Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage*, ble publisert i 1698, åtte år før Holberg ankom England. Debatten om moral på scenen gikk altså høyt og vil ha fanget hans interesse. Colliers tekst var et tidlig eksempel på den moralistiske indignasjonen som etter hvert kuet denne frilynte teatertradisjonen. Den halvt danske Colley Cibber var en av skyteskivene og blant

dem som tok til motmæle. Colliers innvendinger var mange og konkrete. Når det gjelder amoralsk framvisning av kvinner, mener han at «the Stage is faulty to a Scandalous degree of Nauseousness and Aggravation» (Collier 1698, s. 8). Collier reagerte sterkt på scenisk fremstilling av rå kvinner, noe Holberg definitivt har mange eksempler på – selv om disse ofte vil ha blitt fremstilt av mannlige skuespillere. Collier var klar på at «The present English Stage is superlatively Scandalous» (s. 54) og verre enn noen sammenliknbar europeisk tradisjon – han er for eksempel langt mer positiv til Molière enn til sine samtidige i England. Dypt skeptisk var Collier også til den antikke påvirkningen på engelsk komedie. Aristofanes er, ifølge ham, en umoralsk ateist, og vi kan merke oss at han understreker at i engelske gjendiktninger av klassiske tekster blir amoralen rent ut sagt utålelig: «The Christian Translation is more nauseous than the Pagan Original: Such Stuff I believe was never seen, and suffer'd before» (s. 54). I en kristen morsmålskontekst blir antikkens tekster moralsk utålelige. Den kulturelle affekten av antikkens moralnormer oversatt til morsmål i en kristen-protestantisk kultur er både et motiv og et hovedgrep i Holbergs diktning. Den moralske diskusjonen rundt engelsk dramatikk viser spenninger som Holberg visste å utnytte med sitt spill på antikk seksualitet; hva skjedde med de antikke grovheter når de ble gjengitt, eller i hvert fall antydnet, på dansk for et bredt, borgerlig publikum? Mye av det Collier hadde kritisert av amoral i restaurasjonsdramaet, var til stede hos Holberg – også fremdeles i hans siste stykker.

Riktig nok er Holberg forsiktig med enkelte av de elementene som provoserte Collier i engelsk samtidsdrama, som å sette prester og høyere adel på scenen som latterlige figurer. Her var Holberg allerede dristig nok med svindlersjarmøren Per Degn i *Erasmus Montanus*. På den annen side advarte Collier generelt mot iscenesettelsen av moralsk skeptisisme, en holdning som må sies å gjennomsyre de holbergske komediene med deres demonstrative liksom-moraler («mock moral») og de ulike amoralske universene han tegner i enkelte tekster, som *Den 11. Junii* og *Julestue*, samt i hans gjenbruk av antikkens humor, også dens overskridende seksualitet. Når det gjaldt fremstillingen av kvinner, var Holberg særlig på kollisjonskurs med den engelske moralisten, både i fremstillingen av kvinner som Terentia, Pernille og Marthe. Collier ville aldri kunnet gi Holberg det samme moralske godkjenningsstempelet som han tildelte Molière; snarere ville Collier uten tvil sett et forsinket uttrykk for de fleste av restaurasjonsdramaets feil hos den danske dramatiker.

Men hva med homoerotikken? Collier var forsiktig med å konkretisere hva som var problemet med seksualiteten i disse stykkene; det unevnelige forble stort sett unevnt hos ham. Thomas A. King ser dette fraværet av eksplisitt fordømmelse som et uttrykk for at Collier, helt på tampen av 1600-tallet, så pederasti og sex mellom menn som såpass lite oppsiktsvekkende at det ikke fortjente særlig omtale, selv om han trekker det inn som del av den generelle usømmeligheten i disse stykkene. (King 2004, s. 101) En annen mulighet er at han rett og slett ikke vil nevne dette unevnelige. Collier er uansett et godt eksempel på at den moralske kritikken knyttet teaterets amoralske underholdning til det dyriske i mennesket, at mennesker ble til «aper». Nettopp denne metaforiske koplingen mellom det moralsk mistilpassede mennesket og det dyriske gir gjenklang mange steder i Holbergs tekster. Colliers moralske indignasjon var sjangertypisk og normdannende i engelsk kontekst for kritikken av restaurasjonskomedien; hans formulering om hvordan underholdningen degraderer mennesket til det dyriske, er representativ for hva Holberg sto overfor på første halvdel av 1700-tallet:

But the danger of such an Entertainment is but part of the Objection: 'Tis all Scandal and Meanness into the Bargain: It does in effect degrade Humane Nature, sinks Reason into Appetite, and breaks down the Distinctions between Man and Beast. Goats and Monkeys if they could speak, would express their Brutality in such Language as This («The Immodesty» i Collier 1698, s. 6)

Det som ikke holder seg innenfor moralnormene, er dyrisk; mennesket blir en ape. Apen som en moralsk og seksuelt ladet nedsettende metafor klinger i bakgrunnen også de gangene Holberg bruker apebildet i sine skrifter – aller mest i skildringen av martinianerne i *Niels Klim* (se kapittel 7). Det klinger også med når Holbergs venn Scheibe i sin biografi reflekterer over det dyriske i Holberg selv (jf. kapittel 5). Karakteristisk for det dyriske er henvisninger til det tabuiserte i det menneskelige begjær bakenfor og bortenfor fornuftens styring.

En motvekt til Colliers moralske kritikk var altså kjønnskildringene og seksualiteten i den antikke tradisjonen, formulert på sitt mest provoserende i Petronius' *Satyricon*, det skandaløse skriftet som figureerte i oversatt form i engelske dramatikkmiljøer rundt år 1700. Vi vet at Holberg leste Petronius grundig og med stor begeistring på midten av 1720-tallet, men han kan meget

vel ha blitt kjent med den sjokkerende Petronius allerede under sitt opphold i England, nesten tyve år før, og der kan han også ha sett hvordan innflytelsen fra dette verket inspirerte homoerotiske antydninger i engelsk komedie.

Den danske klassisisten og Holberg-forskeren Aage Kragelund (1894–1985) er den som filologisk har redegjort for Petronius-innflytelsen på Holberg, og han åpner også for en tidligere Petronius-påvirkning gjennom å peke på noen få, riktig nok ganske løse, Petronius-elementer i Holbergs tidligste tekster, blant annet i *Peder Paars*. Danskspråklige spor er usikre, og Kragelunds metode hviler i hovedsak på direkte gjenbruk av latinske fraser og vendinger i Holbergs latinske tekster (*Levnetsbrev* I–III og *Niels Klim*). Nedenfor, i omtalen av *Første levnetsbrev*, skal vi komme inn på hvordan Holberg brakte Petronius inn i sine skrifter. Denne metoden med latinske allusjoner myntet på den lærde leser fungerer jo ikke for de danskspråklige komediene og satirene, og særlig ikke om man på forhånd har bestemt seg for at Holberg ikke kan ha hatt noen interesse for det «obskøne» hos Petronius, en posisjon Kragelund selv (og Jansen) inntok, men som i nyere tid med rette er korrigert av Ole Thomsen (2024).

Det kan neppe være tvil om at Holberg systematisk utnyttet det seksualiserte potensialet som lå i den antikke kulturen. Flere steder iscenesatte han også hvordan en danskspråklig offentlighet med sjokk møtte denne siden av den opphøyde antikken. Oversettelse av en annen kultur kan by på uventede moralske utfordringer. Demokratisering av høykultur medfører paradoksalt nok også sterkere sensurering. I epistel 425 tar Holberg selv opp at man kan tillate seg mer grovheter på latin enn på dansk. Foranledningen er enkelte passasjer i hans epigrammer, en sjanger som tradisjonelt har groviser blant sine definerende trekk:

Nogle, som have lignet mine Epigrammata med Martialis, laste dette, at jeg ogsaa haver fult ham udi visse fri og ublue Talemaader. Men de Epigrammata, som i den Henseende kand censureres, ere ikkun gandske faa: De samme ere ogsaa aldeeles ikke af den Natur som den Romerske Poëts. Man regner ellers saadant ikke saa nøje med Poëter, der skrive udi et dødt Sprog, som visse lærde Mænd alleene kand læse. (Holberg 1748–1754 IV, s. 438)

Latin er et språk som bare kan leses av «visse, lærde Mænd». Derfor er man også friere til å uttrykke seg der. På latin, blant lærde menn, er moralsk sen-

sur ikke nødvendig; det er kvinner og ungdom som må beskyttes. Holberg benytter anledningen til å slå fast et annet viktig poeng, dersom noen skulle mistenke ham selv: Det er nemlig slik at de som er grovest i munnen, ofte er de dydigste i gjerningen:

Hvorom alting ellers er, saa kand man sige, at de tage mærkelige Fejl, som efter saadanne fri Vers dømme om Poëternes Tilbøjeligheder. Juvenalis Satyræ ere ikke meget kydske, dog holder man for, at han haver været en heel ærbar Mand. Ingen Fruentimmer ere meere frittalende, og undseer sig mindre udi offentlige Selskabe ved at nævne en Ting med rette Navn end Hollandske og West-Frisiske, og dog ere udi Gierningen ingen kydskere (Holberg 1748–1754 IV, s. 439)

Man kan ikke slutte fra verk til liv, insisterer Holberg. Han måtte stadig forsvare sine grovheter, og både i samtiden og etter hans død ble det holdt mot ham at hans skrifter var umoralske. Samtidig stikker han stadig sitt frekke hode frem igjen. I *Tredje levnetsbrev* (1743) erklærte Holberg at av alle de antikke dikterne satte han Petronius høyest:

I de latinske forfatteres skare anser jeg Petronius Arbitor for den største kunstner. Han forekommer mig nemlig at have ydet det ypperste i alle genrer: Hvad der findes af historisk stof i Petronius' værk, er anskueligt og rent, og det strømmer med en sådan mælkelihood frodighed, at han gør selve Livius rangen stridig. De digte, der er strøet ud over det hele, står for mig som lige så geniale som Vergils. Det satiriske i værket er på én gang sylespidst og muntert, og alle vegne funkler en så overdådig humor frem, at han overgår samtlige komiske forfattere. Desuden er det kun Petronius, der efterligner proletarernes jargon og reproducerer tomhjernet talestrøm. Man skulle tro, at han frem til sin høje alderdom havde levet imellem matroser og tyve og bortrømte slaver, rakkerknægte og dem, der fattigfolks ligbærer laver, når man hører ham gengive de vitser, Trimalchios middagsgæster fyrer af. Da Petronius imidlertid er en anstødelig forfatter, må han slås ungdommen af hænde. (Holberg 1743, s. 31 overs. Thomsen)

Dette har mang en Holbergforsker stusset over. Riktig nok kaller Holberg Petronius «anstødelig», men det må sies å være en temmelig dempet kritikk med tanke på Petronius' skandaløse overskridelser. Også kommentaren om at ungdommen derfor ikke bør lese ham, fremstår som en ganske mild form for sensurering.

Hvor dristig er denne holbergske erklæringen om Petronius? Hva betyr den? Ovenfor er det godtgjort at det eksisterte en Petronius-kontekst både i engelsk dramatikk, hos Bayle, og referanse til dette fantes også hos Voltaire, så det skandaløse innholdet var i ferd med å bli allment kjent. Bak dette lå en lang fortolkningstradisjon. Anthony Grafton (1990) har beskrevet hvordan lærde latinister gjennom 1500- og 1600-tallet gradvis, gjennom ulike fragmenter, etablerte en troverdig Satyricon-tekst, som gjerne ble tolket allegorisk som et satirisk angrep på Nero. De språklige sætrekkene ble etter hvert forstått og verdsatt som et innblikk i romersk folkelighet og slang, etter at de på 1500-tallet hadde blitt oppfattet som kontaminasjoner og tegn på falskneri. Oskønitetene ble satt i parentes, og stilen ble rost, som hos Holberg.¹⁰³ Gjennom 1600-tallet ble verket etablert som en satirisk klassiker:

For once the editors had worked out Petronius' date and intent, they set about the real task for which the Latin literature they knew best had prepared them: turning his work into a Neo Latin classic, ... They read Petronius's Satyricon as a heavy-handed political allegory (Grafton 1990, s. 245).

På 1690-tallet var en versjon etablert, og oversettelser til engelsk og fransk fulgte. Det er altså snakk om en etablert klassiker med en lang og lærd resepsjonshistorie, men også en del av den høylærde latinkulturen som rundt 1700 gradvis ble kjent på de europeiske morsmålene, med sitt skandaløse innhold som gikk inn i tidens kjønnsdebatt. Holberg avslører gjennom en referanse i *Heltindehistorier* til dronning Christinas Petronius-lesning at han også knytter Petronius' roman til amoralske, kjønnsoverskridende romerske konvertitt-

103 «Admirers of Petronius ... insisted above all on the purity of Petronius' style. At the end of the century [1500-tallet] Lipsius deplored Petronius' obscenity – though claiming it left no more mark on him than a boat did on the water it passed through – but praised his stylistic 'purissima impuritas'» (Grafton 1990, s. 245).

miljøer. Her kommenterer han Petronius-lesning for et bredt, danskspråklig publikum, men selvsagt med moraliserende distanse – til forskjell fra den latinspråklige hyllesten i tredje levnetsbrev:

Man merkede en slags Usømmelighed udi hendes Omgængelse, saa at hun opførte sig hverken efter hendes Kiøn eller hendes Stand. De, som forstode Latin, merkede, at hun med Fliid havde læset Petronium og Martialem (Holberg 1745b, s. 137f)

Holbergs bevissthet om *Satyricon*s kulturelle betydning og tyngden av en *Satyricon*-allusjon kommer tydelig frem i denne bemerkningen. Han visste godt hva det innebar å alludere til Petronius. Som Kragelund har påvist, har Holberg selv, i likhet med Christina, med flid lest Petronius og Martial, noe latinkyndige med Petronius-kjennskap godt har kunnet merke i hans verker – om enn kanskje ikke i hans omgjengelse. Han koblet kjønnsverskridende amoral, som han forbandt med dronning Christina, til det å krydre språket med sine Petronius-referanser – og dessuten Martial, som han selv hadde etterliknet i sine epigrammer. De som forsto latin, har jo kunnet merke at Holberg selv med flid har lest Petronius og Martial. Her spiller Holberg på den kulturelle offentligheten delt mellom de latinkyndige, som plukker opp antikke koder, og de andre, som ikke aner noe om den usømmeligheten de innvidde kunne flire innforstått over. Holberg uttrykker slett ikke beundring for Christina, tvert imot – hun er jo blant annet konvertitt – men han er fascinert av denne ukonvensjonelle personen, og hun gir ham dessuten anledning til å skrive om det kjønnsverskridende – om seg selv. Hun er ett av de speilbildene av seg selv han viser leseren.

Men også levnetsbrevne ble raskt oversatt fra latin til dansk, og hva innebar det at Holberg erklærte sin beundring for Petronius i dansk kontekst (riktignok først på latin)? I *Holberg som epigrammatiker og essayist* kommenterte Jansen for 85 år siden at «Overhovedet trenger Holbergs forhold til Petronius til at blive undersøgt» (Jansen 1939 II, s. 70). Jansens utgangspunkt var at Holberg imiterte folkespråk i komedien *Gert Westphaler*, noe han kan ha blitt inspirert til av Petronius, som anvendte folkelig latin i *Satyricon*. Det er dette trekket ved *Satyricon* Holberg trekker frem som forbilledlig, og det er viktig nok, men det homoerotiske er en selvsagt og vesentlig del av *Satyricon*-interessen, selv om de lærde er mer diffuse i hvordan de forstår det.

Det er først og fremst latinisten og Holberg-kjenneren Aage Kragelund som har fulgt opp Jansens etterlyste Petronius-undersøkelse ved å kartlegge og kommentere Holbergs forhold til *Satyricon* i studien *Holberg og Petronius' Satyrica* (1977). Han finner blant annet at Holbergs selvbiografiske *Første levnetsbrev* og senere *Niels Klim* er gjennomsyret av allusjoner til *Satyricon*. Kragelund tydeliggjør at når Holberg kaller Petronius «anstødelig», viser det til «de mange homoseksuelle fortellinger og uttrykk» (Kragelund 1977, s. 17) man kan finne hos den romerske forfatteren. For Kragelund er imidlertid poenget at både Holberg og Petronius først og fremst er realistiske forfattere som skildrer folkelivet direkte gjennom karakterer, miljø og språk, og han nedtoner det overskridende i det seksuelle innholdet: «Man må iøvrigt ikke glemme, at hele den seksuelle utfoldelse, som *Satyrica* er så rig på, ikke er blevet bedømt på samme måte i Syden, som indtil for nylig nord for Alperne. Petronius var ikke pornograf» (s. 65). Kragelund går altså ikke inn for den allegoriske fortolkningen av Petronius' sexskildringer, og heller ikke den satiriske, der dette er et oppgjør med Neros amoral; snarere antyder han at homoerotikk var normalt i datidens romerske kultur, og at antikken ikke så noe anstøtelig i Petronius. Men uansett om den seksuelle toleransen gjennom historien har vært større sør for Alpene – hva betyr det for Holberg og hans samtidige i Danmark, som i ulik grad merket seg disse allusjonene? Kragelund forsikrer leseren om at «Man mærker intetsteds i Holbergs skrifter noget spor af petronianske uanstændigheder» (s. 17). Denne uttalelsen får stå for Kragelunds egen, kyske regning – den er for øvrig symptomatisk for holdningen til en rekke sentrale Holberg-forskere, som strever for å gjøre Holberg til en vokter av den alminnelige moralske anstendighet. Thomsen (2024, s. 535) kommenterer lakonisk: «Nogle vil mene at dermed er alt fornødent sagt om den sag; andre ikke».

Kragelunds kommentar tar i liten grad hensyn til hvordan allusjoner oppstår, og hvordan de – eller mer spesifikke referanser – fungerer litterært. For det første røper slike systematiske allusjoner at det alluderte verket er levende til stede i forfatterens bevissthet; han har studert det, husker passasjer og ser verden og sitt eget liv i lys av dette kildeverket. Slik har Holbergs forhold til Petronius' verk vært mens han har skrevet *Første levnetsbrev*, og slik ville det fremdeles spille med når han senere skulle skrive *Niels Klim*. Den som blir gjennom Petronius' *Satyricon*, vil umiddelbart bli slått av at homoerotikken må ha stått helt sentralt i den holbergske bevisstheten mens han skrev om sitt livs første fase.

For det andre underspiller Kragelund allusjonens effekt på leseren som oppfatter den: Allusjonen vekker hele den alluderte tekstens meningsunivers til live i den observante leseren og tilfører klangbunn og mening til hovedteksten. Det er nettopp hvordan hele meningsuniverset utvides med nye elementer som er poenget med allusjoner. Denne meningsutvidelsen er ikke kontrollerbar eller begrenset, men avhengig av leserens kjennskap til den alluderte teksten. En allusjon er et sterkt litterært grep som kommuniserer til de allerede innvidde – Holberg visste dette godt, og han kommenterte hvordan dronning Christina hadde benyttet seg av liknende strategier. Etter all sannsynlighet kjente han det også fra engelsk dramatik og litteratur. Han gjorde det selv.

I Kragelunds mange gode og opplysende påvisninger av Petronius-sitater finnes ingen antydning om at det ligger noen intenderte pikanterier fra Holbergs side. Men hvilke betydningsnyanser «man mærker», kan ofte ha å gjøre med hva man ønsker å merke. Det er klart at Holberg på ingen måte kunne skildre seksuell aktivitet på en så likefrem måte som Petronius. Likevel må det sies at bare den systematiske innflettingen av en slik tekst i Holbergs selvframstilling i *Første levnetsbrev* er et vitnesbyrd om forfatterens interesser og referanser, og en betydningstung åpning mot det grenseoverskridende for den leseren som kunne forstå det – ikke minst fordi det homoerotiske (og pederastiske) innholdet i *Satyricon* uten tvil er det mest forbløffende og sensasjonelle trekket ved verket, nå som den gang. En systematisk alludering til *Satyricon* er i seg selv nok til å lade en rekke tilsynelatende uskyldige scener med erotisk dobbeltbunn. Holberg tar heller ikke avstand fra disse uanstendighetene i det anførte Petronius-sitatet; han viser bare til at de må holdes borte fra ungdommen.

Petronius-referansen som litterær kode

Om man skulle behøve ytterligere argumenter for den kulturelle betydningen av Petronius-referanser i Holbergs samtid, kan man ta en kikk på den engelske, satiriske romanen *The Adventures of Roderick Random* av Tobias Smollett fra 1748.¹⁰⁴ Her forsøker en jarl ved navn Strutwell å erklære sine seksuelle hensikter overfor hovedpersonen Roderick ved å spørre hva han mener om Petronius

104 Flere kjønnsforskere diskuterer denne passasjen hos Smollett, f.eks. King (2004, s. 110f), Robinson (2017) og McFarlane (1997).

Arbiter. Når Roderick nølende påpeker det amoralske i romanen *Satyricon*, svarer jarlen med et forsvar som også omhandler relevansen av antikkens seksuelle normer og vurdering av en generell europeisk trend i samtiden. Vi må koste på oss et lengre sitat der Roderick ser tilbake på møtet med jarlen:

Among other topicks of discourse, that of the Belle Lettre was introduced, upon which his lordship held forth with great taste and erudition, and discovered an intimate knowledge of the authors of antiquity – «Here's a book (said he, taking one from his bosom) written with great elegance and spirit, and though the subject may give offence to some narrow-minded people, the author will always be held in esteem by every person of wit and learning» – So saying, he put into my hand Petronius Arbiter, and asked my opinion of his wit and manner. – I told him, that in my opinion, he wrote with great ease and vivacity, but was withal so lewd and indecent, that he ought to find no quarter or protection among people of morals and taste. – «I own (replied the Earl) that his taste in love is generally decried, and indeed condemned by our laws; but perhaps that may be more owing to prejudice and misapprehension, than to true reason and deliberation. – The best man among the antients is said to have entertained that passion; one of the wisest of their legislators has permitted the indulgence of it in his common-wealth; the most celebrated poets have not scrupled to avow it at this day; it prevails not only all over the east, but in most parts of Europe; in our own country it gains ground a-pace» (Smollett 2008 (1748), kap. 51, s. 309f.)

Smollett utpensler denne forførrerscenen i detalj. Kritikken av jarlen rommer en levende skildring av hvordan to menn føler seg fram omkring den forbudte seksualiteten. Jarlens forførreriske tale fokuserer først og fremst på Petronius, som omtales på en måte svært lik Holbergs formuleringer i Tredje levnetsbrev; man roser hans stil, men alle som kjenner Petronius' tekst, tenker selvsagt på den skandaløse erotikken. Jarlens perspektiv utvides også til andre deler av den antikke kulturen: poeter, filosofer og samfunnsnormer. Poetene jarlen viser til, kan være både Ovid, Catull og andre. Samfunnet der homoerotikk var skrevet inn i lovene, kan være en referanse til Theben og Epaminondas (jf. kapittel 6). Det grunnleggende er relativiseringen av tabuet gjennom henvisning til kulturer

der dette er uproblematisk, en argumentasjon som finnes allerede hos Ovids Byblis og som antydes i Holbergs egen *Naturrett* når han påpeker at «sodomi» var utbredt i det antikke Hellas. Jarlens henvisninger til andre stater i Europa og i Østen peker også mot det naturretslige argumentet at bredt aksepterte praksiser vanskelig kan sies å være «mot naturen». Dessuten er dette en praksis som sprer seg i samtidens Europa, en påstand som ofte ble gjentatt i den engelske polemikken mot «sodomy». Alle disse argumentene og referansene som opptrer komprimert i jarlens monolog, hele koden, finnes igjen på ulike plasser i Holbergs forfatterskap, mer eller mindre tilslørt.¹⁰⁵ I likhet med Thomas Bakers *Mr Maiden* (jf kapittel 2) er lord Strutwell en litterær figur som personifiserer en kjønnskode Holberg spiller systematisk på i sin litterære selvframstilling.

Jeg-fortelleren, den noe naive Roderick, oppfatter riktignok til å begynne med dette forsvaret for sex mellom menn som en felle. Det foresvever ham at jarlen kanskje mistenker at Roderick har plukket opp slike tilbøyeligheter på sine reiser. Slik amoralsk påvirkning var nemlig en velkjent fare ved å ferdes i disse andre europeiske landene der slikt, ifølge jarlen, var helt alminnelig. Foreløpig har Roderick ikke gjennomskuet at det er jarlen selv som dyrker slike tilbøyeligheter:

From this discourse, I began to be apprehensive that his lordship finding I had travelled, was afraid I might have been infected with this spurious and sordid desire abroad, and took his method of sounding my sentiments on the subject. – Fired at this supposed suspicion, I argued against it with great warmth, as an appetite unnatural, absurd, and of pernicious consequence; and declared my utter detestation and abhorrence of it ... (Smollett 1777 (1748), s. 310)

Det handler altså her om mistanker og angst; han er redd for at jarlen mistenker ham. Jarlen smiler og sier at dette var akkurat hans egen mening, og at lovtalen over Petronius hadde vært en test. Slik stopper denne flørten i gjensidig angst og sosiale strategier. Det kommer senere frem at jarlens interesse

¹⁰⁵ Unntaket er påstanden om at sodomi var et voksende fenomen i Europa; mange i samtiden påsto dette, men det hevdes ikke av Holberg.

absolutt hadde vært reell; han var «notorious for a passion for his own sex». Til slutt innser Roderick sin naivitet:

... upon recollection, I found every circumstance of Strutwell's behaviour, exactly tallying with the character [my friend] had described: his hugs, embraces, squeezes, and eager looks, were now no longer a mystery; no more than his defence of Petronius, and the jealous frown of his *valet de chambre*, who, it seems was at present the favourite pathic of his lord. (Smollett 1777 (1748), s. 133)

Dette mønsteret av vennskapelige kjærtegn, omfavnelser, øyekast og Petronius, koblet til den sjalu, franskifiserte tjeneren, hans «valet de chambre», demonstrerer den koden Smollett rundt 1740 lekte seg med. Noen fortolkere har ment at Smollett med slike satiriske avsnitt ville avsløre og demonisere «sodomi» i moralens tjeneste, som ledd i en «lesson how to recognize the signs of this deviant sexuality» (Robinson 2017, s. 64).¹⁰⁶ Cameron McFarlane har en annen tolkning av Smollett i forhold til datidens seksualitetsdiskusjon; den tilsynelatende aversjonen skjuler en dypere begjærstruktur som gjør at Smollett stadig vender tilbake til dette motivet.¹⁰⁷ Det forbudte kan bare bli representert i en

106 Paul Hammond sitert etter Robinson (64). Robinson (s. 52ff og 66ff) trekker frem Tobias Smollett som eksempel på en «homofobisk» forfatter. Robinson baserer denne karakteristikken også på en annen roman av Smollett som skildrer homoerotikk i en kritisk kontekst, *The Adventures of Peregrine Pickle* (1751). Smolletts skildringer ses som del av agitasjonen mot «sodomi» rundt 1750. Samtidig antyder Robinson at dette er en kompensatorisk strategi fra forfatteren Smollett for å sikre seg mot mistanker om «sodomi», mistanker som ikke minst var knyttet til hans karriere i engelsk marine (67ff). Ifølge Robinsons lesning etablerer Smollett homoseksuelle stereotypier som en form for avledning fra hans halvveis selvbiografiske skildringer av nære mannlige vennskap der kjærlighet mellom menn må avgrenses mot sodomi.

107 Cameron McFarlane refererer hvordan den tradisjonelle Smollett-forskningen ser på ham som en typisk representant for et maskulint og heteronormativt verdsett, mens McFarlane selv mener at det sodomittiske får en tvetydig funksjon hos Smollett som «at once an overt locus of disgust and a covert locus of desire» (McFarlane 1997, s. 116). Polemiske fremstillinger røper fascinasjon. Ettersom fortielsen er sterkere i dansk offentlighet, vil en slik positiv synliggjørings-effekt være sterkere i Holbergs skrifter enn i tilsvarende engelske. Hovedpoenget her er imidlertid at Smolletts tekst viser hvor tydelig kodet Holbergs selvframstilling faktisk er når det gjelder Petronius og videre forholdet til Italiaturer, femininitet, lakeier, teater og andre typiske markører.

negativ form, men da er det tross alt representert. Fortolkningen må forholde seg til *hvordan* det er representert, og Smolletts tekster fremviser en homososial kontinuitet der «den andre», den karikerte sodomitten, gjennom ulike skikkelser og varianter blir noe nær Roderick selv. Et argument for en slik lesning vil være Roderick Randoms forhold til den nære vennen og tjeneren Strap, som åpenbart er forelsket i Roderick uten at dette egentlig blir tematisert i teksten og uten at det skjer noen åpenbare seksuelle overskridelser mellom disse to, selv om de både kysser og er sengekamerater.

Holbergs åpne bekjennelse til Petronius inngår i en rekke av den selvutleveringen som kjennetegner Holbergs selvframstilling og gjør den påfallende og modig. Én ting skiller imidlertid Holberg fra Strutwell: Noen nærstående «valet de chambre» som kunne kaste sjalu blick på nye, potensielle elskere, noe slikt ville Holberg på død og liv ikke ha i sin nærhet (se kapittel 3 og 5). At slike tjenerfigurer med et mer eller mindre tydelig intimt forhold til sin herre derimot kan skimtes i flere av hans komedier, har vi vært inne på ovenfor. Men Holberg, denne ugifte, umandige musikanten og Petronius-elskeren, måtte på dette ene punktet ta avstand fra den mistenkelige stereotypien han på så mange andre måter levde opp til – og framviste. I forhold til Smolletts skildring kan man merke seg at også den store utenlandsreisen er en del av dette stereotype mønsteret – det at Holberg selv 1714–1716 hadde vært på en lang utenlandsreise til Italia, og det under pseudonym, ville ha vært akkurat det datiden forventet av en potensiell «sodomitt» og gefundenes Fressen for eventuelle ryktespredere. I Smolletts roman fra 1748 hører jarl Strutwell fortiden til, ryktene går om ham, og han er uten reell innflytelse på grunn av sin last. Den aldrende Holberg sto midt oppe i disse dilemmaene da han dristig proklamerte sin Petronius-begeistring.

Dette eksempelet, hentet fra en engelsk roman fra 1748, er ikke noe endelig bevis for en kodet melding i Holbergs Petronius-interesse, men det er en indikasjon på hvor godt kjent Petronius var i engelsk og europeisk åndsliv på denne tiden, hva han var kjent for og hvilken funksjon en Petronius-begeistring kunne ha i dannet diskusjon om de latinske mesterne. Det er en avsløring av en kode Holberg benytter i sin selvframstilling, og som altså må oppfattes som typisk for datidens kjønnsdiskurs. Langt inn på 1800-tallet har referanser til Petronius denne funksjonen. Louis Crompton skriver i *Byron and Greek Love: Homophobia in 19th-Century England* om hvordan dikteren lord Byron og hans krets kommenterte og diskuterte homoerotikk på en indirekte måte gjennom

antikke referanser. Ifølge Crompton hadde ikke minst referanser til Petronius en helt klar funksjon – og denne gikk tilbake til 1700-tallet: «Petronius was a byword for homosexuality in the eighteenth century» (Crompton 1995, s. 93). Et tidlig eksempel på *Satyricon*s rolle i polemikken som Crompton peker på, er Voltaires polemiske dikt «Anti-Giton» fra 1714. Tittlen er en Petronius-allusjon. Giton er navnet på den unge mannlige slaven og begjærsobjektet i *Satyricon*.¹⁰⁸

Det var ganske frimodig, men også utvilsomt gjennomtenkt, av Holberg å bekjenne seg slik til Petronius for lærde lesere av *Tredje levnetsbrev*. Dette er en erklæring. Men denne fant jo sted senere, i 1743. Da *Første levnetsbrev* kom ut i 1728, måtte leseren selv kjenne igjen Petronius-referansene, dersom vedkommende kunne det. Det ville ha vært en nokså skjult kode. Kanskje for skjult, ettersom Holberg altså gir et tydelig hint senere i forfatterskapet – når han utålmodig og rett ut erklærer Petronius som «den største Kunstner» blant antikke forfattere. Slik navigerer Holberg i sin selvframstilling hårfint mellom tilsløring og avsløring. Det er en hemmelighet, men det er en åpen hemmelighet, en kommunisert hemmelighet.

Holberg balanserte hårfint. Videre i studien kommenteres en rekke tekststeder der Holberg fyller ut elementene i Strutwells forførelsestale. Ja, jeg er feminin og ugift, ja, jeg elsker musikk og teater, og jeg koste meg i England, Frankrike og Italia – og ikke synes jeg det var så farlig hva antikke homoerotikere som Sokrates og Alkibiades holdt på med, og ja, jeg elsker Petronius! Gi det hva navn dere vil! Inspirasjonen til Holbergs dristighet kan godt ha kommet fra den engelske komedien rundt år 1700. I det kultursjiktet Holberg opererer i, er seksuelle følelser og handlinger mellom menn et pikant og omdiskutert, men velkjent fenomen, overalt til stede i den europeiske og antikke elitekulturen. Det er like reelt som det er forbudt; det kan riktignok ikke dyrkes eller nevnes åpenlyst, men det kan alluderes til for komisk eller eksistensiell effekt. Én ting er å la dette spille seg ut i en eksklusiv latintekst, slik *Første levnetsbrev* opprinnelig var, en annen ting er å skulle artikulere dette på dansk for et bredt, borgerlig publikum. Men det fantes ingen dansk utgave av *Satyricon* slik det fantes en engelsk, og Petronius forsvinner jo fullstendig

108 Jf. Crompton 2003, s. 513ff. Her diskuterer Crompton Voltaires tvetydige forhold til homoseksualitet og forholdet til «the non-conformist» Fredrik den store av Preussen, hvis homoerotiske praksis var godt kjent, blant annet gjennom Voltaire selv.

som allusjonsgrunnlag når *Første levnetsbrev* får dansk språkdrakt, første gang allerede 1741, så i ny utgave 1745. I en morsmålskontekst, med et potensielt bredt borgerlig publikum, er normene strengere og tabuene mer påtrengende. Det er derfor ikke å vente at man finner noen helt åpenlyse homoerotiske elementer, men om man tar *Satyricon* på alvor som pretekst for levnetsbrevet, er det mange scener som påkaller oppmerksomhet.