

Silje Neraas

Den kvinnelege latteren

Tekst og kontekst i Aphra Behn sine dramaverk *The Rover*, *The Lucky Chance* og *The Emperor of the Moon*

Masteravhandling i allmenn litteraturvitenskap

Institutt for språk og litteratur

NTNU

Vår 2014

Forside: «Carnival» av Pieter Bruegel

Bakside: Foto av originalnoten «A Curse upon that Faithless Maid» av Daniel Purcell med godkjenning frå Mercer's Company.

Eg vil rette ein stor takk til Hans Erik Aarset for hans kunnskap og optimisme, og for at han har vore alt det eg ønskte meg i ein rettleiar.

Innhald

Kapittel 1: Aphra Behn og restaurasjonssamfunnet	7
Aphra Behn	7
Restaurasjonssamfunnet	8
Politikk og det paradoksale	10
Kvinnerens levekår	12
Teaterlivet	13
Restaurasjonsscene	14
Problemstilling	14
Kapittel 2: Teori og resepsjon – korleis forstå Behn og restaurasjonen	17
Karnevalet	18
Libertinismen	21
Feminismeresepsjonen	23
Nyhistorismen	27
Samanfatning	30
Kapittel 3: <i>The Rover or, The Banished Cavaliers</i>	31
Innleiing	31
Kontekst	32
Verksamandrag	33
Kavalermyta	35
Formalia	36
Karakterane	41
Helten Belvile	43
Den formørkande modusen i <i>The Rover</i>	45
Feminismeresepsjonen og libertinismen	46
Det komiske monsteret	48
Symbolisk valuta	51
Det karnevaleske rollespelet	52
Nonna og kurtisana	53
Samanfatning	55
Kapittel 4: <i>The Lucky Chance, or An Alderman's Bargain</i>	59
Innleiing	59

Kontekst	60
Verksamandrag	61
Formalia	63
Karakterane	69
Kvinnene	70
Føreordet og resepsjonen	72
Det libertinske	74
Det karnevaleske	75
Samanfatning	77
Kapittel 5: <i>The Emperor of the Moon</i>	79
Innleiing	79
Kontekst	80
Verksamandrag	82
Parateksten	84
Commedia dell'arte-karakterane	86
Harlequin	87
Formalia	89
Musikkdramatikk	92
Resepsjonen	93
Det libertinske	95
Samanfatning	96
Den kvinnelege dramatikaren.....	99
Litteratur	101

Kapittel 1: Aphra Behn og restaurasjonssamfunnet

Aphra Behn

Germaine Greer har med rette kalla Behn for ein palimpsest; ho har rissa seg sjølv ut (O'Donnell, 2004b:1). Om tida før Behn sette opp sitt første stykke ved Duke's Company, er det lite sikker informasjon å hente frå kyrkje- eller skattelister. Ho var mest sannsynleg født i Kent i 1640 under namnet Eaffrey eller Aphra Johnson (ibid.). Foreldra hennar var truleg Bartholomew Johnson, ein barberar, og Elizabeth Johnson (Ibid.). Med denne bakgrunnen var ikkje Behn ein del av aristokratiet, men ifølgje biografien til Janet Todd, *The Secret Life of Aphra Behn*, var Elizabeth Johnson amme for ein oberst Thomas Colepepper. Denne koplinga kan, ifølgje Todd, forklare korleis Behn kom i kontakt med og fekk inngang til den litterære verda (2000:25–26).

I tillegg til opphavet er tida før Behn byrja å skrive for teateret, vanskeleg å finne kjelder til. Ho skal blant anna ha reist til Surinam, og det har blitt spekulert i om det var i kongens teneste; det einaste som fins av kjelder angående ekteskapet hennar, er at ho blir omtalt i eit brev som «the widow Behn» (O'Donnell, 2004b:2–3). Hennar seinare aktivitet som spion under den andre anglo-nederlandske krigen er meir dokumentert. Opphaldet til Behn i Nederland kosta henne meir enn kva ho hadde forventa. Det fins brev skrivne av Behn der ho ber om pengar for sine tenester, men sidan arbeidet var mislukka, fekk ho ingen økonomisk stønad (O'Donnell, 2004b:4). Eit dokument i *Public Record Office* tyder på at Behn var så gjeldstyngta at ho skulle bli sendt i gjeldsfengsel, men det finst ikkje bevis for at ho faktisk vart fengsla.

Frå tida før Behn sjølv byrja å skrive for Duke's Company, er det blitt funne ein kopi av eit drama av Edward Howard, *A Change of Crownes*, med handskrifta til Behn. Dette tyder på at karrieren til Behn kan ha byrja i King's Company som kopist og adaptør av eldre verk (O'Donnell, 2004b:5). Hennar første verk, *The Forc'd Marriage* (1670) vart derimot sett opp av Duke's Company, som vart det kompaniet ho heldt seg til i resten av karrieren (ibid.).

Behn sette opp minst atten stykke mellom 1670 og fram til sin død i 1689. Hennar produksjon var enorm, og ho var den mestproduserande dramatikaren i England i åra 1670–89 (Hughes, 2004:30). Ho er rekna som den første kvinnelege profesjonelle forfattaren i England, og alt i alt, var ho den tredje profesjonelle forfattaren etter John Dryden og Thomas Shadwell då teatra opna igjen i 1660 (Ibid.). Forfattarskapet til Behn har eit vidt spekter der ho skreiv innanfor dei fleste sjangrar. I dramasjangeren skreiv ho innanfor komedie-modusen, med unntak av tragedien *Abdelazer; or The Moor's Revenge*, som først vart sett opp på scena i

1676 (O'Donnell, 2004a:xv). Henry Purcell sette musikk til *Abdelazer* etter at Behn døyde (Duffy, 1990:x). Innanfor skjønnlitteraturen er det to verk som er særleg verdt å nemne: *Oroonoko* og *Love-letters Between a Nobleman and His Sister*. Den førstnemnde er av mange rekna som den første engelske romanen, og den første romanen som har eit kritisk syn på slaveri, medan den sistnemnde er ein *roman à clef*, basert på ein skandale kring whig-tilhengjaren Baron Grey og svigerinna hans (Gardiner, 1989:209). I tillegg skreiv Behn poesi og omsette andre tekstar.

I føreordet til *The Dutch Lover* (1672) utpeikte Behn Shakespeare som sin forgjengar, noko som skilde ho frå mange av hennar samtidige, som ofte hadde Ben Jonson som førebilete (Duffy, 1992:ix). Innverknaden frå Shakespeare er tydeleg i dei innfløkte plottlinjene til Behn, så vel som i hennar kvinnelege karakterar, som til dømes Hellena og Angellica frå *The Rover* (Duffy, 1992:ix–x). Påverknaden frå fortida finn vi òg i val av komedieuttrykka ho nyttar, som *commedia dell'arte* og farsen, som var populære komiske undersjangrar i renessansen.

Komediane til Behn er skrivne i ein lett tone og kan lesast som overflatiske typekomediar. Det som gjer Behn interessant, er blant anna at ho alluderer til samtida, noko som skaper fleire lag i lesinga av verka hennar. Ved nærare ettersyn finn vi at det er eit alvor skjult bak latteren, og dette politiske alvorret blir framvist på ein måte som berre komediemodusen kan få til.

The Rover er eit av dei mest kjende verka til Behn i dag, og var det mest populære i samtida til Behn. Komедien var òg kontroversiell på grunn av det promiskuøse aspektet i stykket. Publikum vart over nokre år trekt mot komediar som synte erotiske scenar. Dette endra seg, og då Behn seinare sette opp *The Lucky Chance* og *The Emperor of the Moon*, var det ei meir uskuldig komedieform publikum ville ha. *The Lucky Chance* er ein typekomedie, med karakternamn som *Sir Feeble Fainwould* og med eit tema som er gjennomgåande i komediane til Behn: ufriviljug ekteskap. Farsen *The Emperor of the Moon* inneheld ein klar bruk av stilen *commedia dell'arte*, og har det same temaet som dei to første. Endringa av stilen og uttrykket i desse tre verka av Behn syner henne som ein dramatkar som tok opp i seg si eiga samtid, og difor har *The Rover*, *The Lucky Chance* og *The Emperor of the Moon* fått fokus i denne avhandlinga.

Restaurasjonssamfunnet

Restaurasjonen som periode byrja med at Charles II returnerte til England i 1660 og heldt fram til William av Oranien, seinare William III, kom til makta under *The Glorious*

Revolution i 1688 (Todd, 2000:9). Behn levde i ei labil tid. Kampene mellom dei forskjellige trusretningane innanfor kristendomen, spesielt mellom protestantismen og katolisismen, men også mellom anglikanarar og dissentarar, førte til mange kriser før, under og etter restaurasjonstida.

Den katolske Stuart-kongen, Charles I, regjerte med *Divine Right*, på same måte som i tidlegare generasjonar. Med å halde ved lag den guddommelege retten ignorerte han ei aukande konflikt mellom dei katolske og protestantiske kreftene i si eiga regjering og skapte usikkerheit om sin eigen religiøse posisjon. Dette bygde oppunder revolusjonære tankar blant puritanarane, og borgarkrigen byrja i 1642. Same år stengde teatra, og makta til puritanarane kulminerte då dei, med Oliver Cromwell i spissen, avretta kongen i 1649 (O'Donnell, 2004a:xi). Cromwell fekk tittelen *Protector av Commonwealth* i 1653, og han hadde denne posisjonen fram til sin død i 1658 (ibid.). Etter at Cromwell døydde, kollapsa regimet på grunn av konflikter innbyrdes i *the Council of Officers* i 1659 (Loades, 1999:390–391).

Charles II kom tilbake frå eksilet i Frankrike i 1660, til eit folk som var klar for å bli styrt av ein monark igjen. Då han kom til makta, var det ein protestantisk konge som returnerte frå eksil. Etter kvart synt det seg at Charles bevega seg stadig nærare ei katolsk tru. Charles II hadde eit tolerant syn på religion og ville inkludere flest mogleg i det restaurerte samfunnet, inkludert dei romersk-katolske innbyggjarane. Det kom sterk kritikk mot han, og kritikarane meinte at han var ein svak regent, sidan han ikkje ville gå imot den ekspanderande franske katolisismen (Owen, 1996:8). Det var sterke mistankar om religionen til Charles, og sterk mistru til kva religiøs agenda han eigentleg hadde. Denne mistrua vart forsterka av *The Secret Treaty of Dover* i 1672. Pakta gjekk ut på at Charles lova Frankrike at England skulle bli konvertert, i bytte mot pengar som ville frigjere Charles økonomisk frå parlamentet (ibid.).

Den aukande misnøya med Stuart-familien synt seg som særskilt sterk under *exclusion crisis* i åra 1679–81. Parlamentet forsøkte å erstatte broren til Charles, James, hertugen av York, som tronarving ved å landsforvise han og fremje den illegitime sonen, hertugen av Monmouth, som den rette arvtakaren (O'Donnell, 2004b:6). Grunnen til denne reaksjonen var at folket og parlamentet ikkje ville at den katolske James, skulle gå føre dei to protestantiske døtrene til Charles, Mary og Anne, i arverekkja og dimed skape eit varig katolsk monarki (ibid.).

Trass i parlamentet sine forsøk tok James II over trona då broren døydde i 1685. Same år prøvde tilhengjarar av Monmouth å rane til seg trona, men James II overvann dei og Monmouth vart avretta kort tid etter (ibid.). I dei tre åra James II regjerte, auka mengda med

tilhengjarar av den protestantiske sida. James vart av mange sett på som ein trussel om at England kom til å bli ein varig katolsk stat igjen. Då dronninga fødte ein mannleg arving, utløyste det revolusjonen, og protestantiske William av Oranien og Mary kunne ta over trona med stønad frå folket, og restaurasjonen som periode var over (Zook, 2004:57–60). Behn hadde vona James II ville vere hennar verje, hennar *patron*, noko som Charles II aldri hadde tilbydd henne, men tilbodet frå James kom heller ikkje. Trass i dette var Behn ein lojal rojalist fram til sin bortgang, og hennar stoiske tru på Stuart-monarkiet blir ein viktig del av nærlesinga av dei tre verka i denne avhandlinga.

Politikk og det paradoksale

Spenninga mellom protestantismen og katolisismen ligg til grunn for det labile i restaurasjonssamfunnet. Protestantane stødde eit styrka parlament, med ein protestantisk konge, medan den katolske sida stødde ein absolutistisk konge. Det vaks fram to kontrasterande parti; whig og tory. I sin artikkel «Behn's dramatic response to Restoration politics» gjev Susan J. Owen ein overflatisk karakteristikk av whig- og tory-partia:

Whigs (while mostly monarchists not republicans) saw Catholicism and arbitrary government as the main threats, and prioritized patriotism and parliamentary 'liberties'. Tories placed a premium on kingly authority and class hierarchy, seeing the Whig challenge as raising the spectre of renewed civil war. (Owen, 2004:68)¹

Ideologien til toryane var patriarkalsk, ved at dei såg kongen som faderen i samfunnet. Eit av verka som danna grunnlaget for deira tankegang var verket til Sir Robert Filmer, *Patriarcha*, som i røynda var skrive i forsvar for Charles I, men som òg synte seg som ein stønad til sonen (Owen, 2004:68). *Patriarcha* forsvarte kongen sin rett til å regjere absolutistisk:

The monarchy was defended and described as modelled on the family, in which the father was 'naturally' head of a domestic unit, over which he had absolute authority because of his superior status as a man, and a natural wealth earner. (Aughterson, 2003:231–232)

Ved å ekvivalere rolla til kongen med farsrolla i familien syner det hierarkiske seg som ein av dei viktigaste samfunnsstrukturane for toryane. Den private familiestrukturen vart ein del av det offentlege livet, og klassesystemet vart dimed sett som ein del av både mikro- og

¹ Owen forklarar i *Restoration Teatre and Crisis* at det er eigentleg problematisk å nytte termene 'whig' og 'tory' på grunn av at dei vart ikkje tatt i bruk før i 1681. Når ho skriv om tida 1681, deler ho dei to synar opp i «royalist» og «opposition» (Owen, 1996:xi). Sidan det partipolitiske ikkje har fått så stort fokus i denne avhandlinga, har eg valt å sette dei to motsette syna innanfor partinamn for klårheita si skuld.

makronivået av samfunnet. Den patriarkalske ideologien til toryane gjer òg at det er lett å skjønne deira stønad til ein absolutistisk konge. Thomas Hobbes skriv i *Leviathan* (1651) at:

[...] because every Subject is by this Institution [samling med menneskje som har skapt systemet] Author of all the Actions, and Judgements of the Sovereigne Instituted; it followes, that whatsoever he doth, it can be no injury to any of his Subjects; nor ought he to be by any of them accused of Injustice. (1985:232)

Hobbes meinte at når eit individ er blitt innsett i den regjerande makta, er det eit resultat av korleis samfunnet har bestemd seg for å fungere; dimed må dei godta den som herskar som absolutt. Om ein vel å kritisere den regjerande, kritiserer ein seg sjølv og heile samfunnsstrukturen.

Det absolutistiske og patriarkalske synet kan verke paradoksalt saman med libertinismen som rådde under restaurasjonen. På mange måtar representerte den ein stønad til kongen, ved at han sjølv følgde det libertinske levesettet og var ein av dei som tok med seg den franske libertinismen frå eksilet (Staves, 2004:20). Filosofien var ei blanding av sanseleg hedonisme og eit lærd fritenkeri som: «[...] cultivated atomism, was anti-Aristotelian and moderately sceptical, but did not attack Christianity or conventional morality» (ibid.). I tillegg var libertinismen grunna på ein materialisme som dei fann definert i verket til Hobbes, *Leviathan*, som: «[...] stressed the reality of the material world over what it saw as the illusory character of ideals» (ibid.). Det materialistiske gav grunnlag for hyllinga av noet og den fysiske nyttinga i augeblikket (ibid.). Libertinismen vart på denne måten eit bindeledd til kongen på grunn av hans livsførsel som synte at det var umogleg å vere kysk, og puritanismen var difor hyklersk (Staves, 2004:20–21). Det som synes å vere ein motsetnad til tory-ideologien, er den libertinske tanken om fridom. Libertinarane (mis)brakte Hobbes ved å ta til seg dei tankane han gjorde seg, om kritikk mot falske, illegitime autoritetar. Libertinarane tok denne kritikken vidare og såg all autoritet som illegitim; staten, kyrkja og familien som likeverdige parasittar og bilete på «man's fear of freedom» (Chernaik, 1995:25). I tillegg transformerte dei «arguments intended to prove beyond doubt the absolute necessity for submission to authority into a manifesto of 'the natural liberty of Man'» (Chernaik, 1995:24).

På den opponerande whig-sida fann dei sin filosofiske grunnmur definert hjå John Locke, trass i at verket hans ikkje kom ut før i 1690. Locke publiserte det året *Two Treatises of Government*, der han forsvarte avsetjinga av James II og ei parlamentarisk regjering. Locke fremja ein tanke om likskap mellom dei samhandlande partane anten i det sosiale eller

politiske. Dette kontrasterer tanken tory-partiet hadde om ei klar oppdeling av klassane i samfunnet (Aughterson, 2003:231).

For Aphra Behn og kvinnene som levde under restaurasjonen, gav libertinismen ein lovnad om fridom, men samstundes gav det kvinner ei problematisk dobbelrolle. Libertinismen var ein maskulin ideologi som opponerte mot ekteskapet og hylla den flyktige nytinga (Staves, 2004:21). Kvinner var ikkje i ein posisjon til å leve ut til fulle den fridomen som libertinarane hylla. Samstundes som libertinismen var problematisk for kvinner, var det enkelte aspekt med den som Behn tok til seg. Chernaik skriv i *Sexual Freedom in Restoration literature* at:

Libertinism is a young man's philosophy, a rebellion of the sons against the fathers. The conventional, middle-aged virtues – discretion, prudence, responsibility, the patient accumulation of wisdom or of worldly goods – are rejected out of hand as suitable only to those whose senses have been dulled by age or natural incapacity. (2008:25)

Trass i at libertinismen var ein mannsideologi, kan definisjonen ovanfor verte overført til Behn og verka hennar. Behn gjer òg opprør mot fedrane, på lik linje med dei andre libertinarane. Det einaste som skil ho frå hennar mannlege kollegaer, er at ho skriv ut i frå eit kvinneperspektiv.

Kvinnerens levekår

Leveviset til kvinner under restaurasjonen var prega av religiøs *dekorum*, men dei erfarte ein viss grad av større fridom i restaurasjonssamfunnet. Det var styrd av den anglikanske kyrkja, *Church of England*, og det religiøse var ein viktig del av livet for majoriteten av folket. Kyrkja var med på å byggje oppunder det hierarkiske systemet ved å fremje det fjerde bodet, 'du skal ære mor og far din' og ekvivalerte det med staten (Staves, 2004:13). Kvinner skulle følgje råda til foreldra når det kom til val av ektemann, men hadde offisielt retten til å avslå (ibid.). Det hendte seg at kyrkja annullerte ekteskap, om ein av partane kunne bevise utruskap eller vald frå den andre parten (Staves, 2004:14). Kyrkja fremja kyskheit, men kvinner som hadde 'hamna i ulykka', kunne ta i bruk kyrkjens *Poor Law system* (ibid.). Lova ga økonomisk stønad og kunne hjelpe til med å finne faren for anten å krevje ekteskap eller økonomisk vederlag (ibid.). Økonomisk sett stod ikkje kvinner sterkt. Den høgare klassen ville halde familienamnet i same sosiale rang i dei komande generasjonane, og arva gjekk samla til den eldstefødde sonen, med unntak av ein liten del som gjekk til dei yngre søskena. Val av ein rik

ektemann vart dimed viktig for at kvinner skulle få eit godt økonomisk liv, og kvinner kunne lett få rolla som handelsvarer om familien ville auke rikdomen sin (Staves, 2004:15).

I teateret derimot var restaurasjonen ein gullalder for kvinner. Kvinner fekk løyve til å stå på scena, og det var mange kvinnelige amatørdramatikarar, men berre Behn gjorde karriere ut av skrivinga. Teateret fekk òg ein kvinneleg leiar for ei stund. Mary Davenant tok over Duke's Company etter ektemannen, Sir William Davenant, som døydde og medan sonene fortsatt var umyndige (Hughes, 2004:29). Dei kvinnelege skodespelarane spesialiserte seg ofte innanfor ei type rolle; Mary Lee spelte ofte sterke, men samstundes sårbare kvinner som til dømes rolla som Angellica i *The Rover* (Hughes, 2004:36). I verka til Behn finn vi ikkje stiliserte kvinnelege karakterar; tvert om har dei ei djupne som me skal sjå på i nærlesinga.

Teaterlivet

Då kongen returnerte frå eksilet, vart teatra opna igjen og to teater etablerte seg; Duke's Company med Sir William Davenant som leiar og King's Company med Thomas Killigrew i spissen (O'Donnell, 2004a:xiii). Dei to kompania konkurrerte om å ha dei beste skodespelarane – kvinner og menn – dei beste lokala og det beste scenemaskineriet i oppsetningane dei produserte (O'Donnell, 2004b:5). Duke's Company heldt først til i Lincoln's Inn Fields-teateret, ein konvertert tennishall. Dei to teaterkompania fusjonerte i 1682 og Duke's flytta inn i teaterhuset til King's Company, Dorset Garden Theatre (Hughes, 2004:37). Dette gjorde at begge kompania hadde tilgang på det beste scenemaskineriet samtida kunne by på (ibid.).

Restorasjonsteateret opplevde ei politisering av innhaldet; dramatikarane gav uttrykk for kva parti dei heldt med, og stykka fekk tydlegare allusjonar og referansar til hendingar og politiske personar dei anten ville framheve eller gjere narr av. Dette vart mogleg fordi sesongen til teatra byrja på hausten og slutta tidleg på sumarparten, likeins som det parlamentariske året byrja og slutta (Owen, 1996:3). Denne simultane 'sesongen' gjorde at dramatikken vart eit talerøyr for politiske hendingar og ein måte for dramatikarane å påverke den offentlege opinionen på (Ibid.).

Rolla til teateret som eit politisk talerøyr vart raskt tatt i bruk av Charles II, og «[t]he Restoration of the theatres together with the king was to be a symbol of the rejection of the 'puritan' regime of the interregnum» (Owen, 1996:11). Kongen involverte seg med å snakke med dramatikarane om kva dei burde skrive, og han snakka med leiarane om kva som ikkje burde bli satt opp. Sensureringa resulterte i at det var berre dei to nemnte teaterkompania som

fekk lisens til å setje opp produksjonar (Owen, 1996:11–12). Trass i at kongen sensurerte teatera gjennom sensurfunksjonen, *the Lord Chamberlain*, greidde dei likevel ikkje å stoppe publikasjonar som var kritiske mot monarken og tory-politikken (Owen, 1996:12).

Posisjonen til dramatistarane var vanskeleg. Samstundes som dei ville glede kongen og hoffet, hadde dei òg eit publikum å underhalde. Publikumet var delt, politisk sett, og for å halde på besøkstalet var det viktig å: «[...] persuade, not just [...] celebrate a monolithic absolutism» (Owen, 1996:15). Teateret var fullt av motsetningar, og mange av stykka som vart sette opp under restaurasjonen, kunne vere på grensa av det hoffet godtok (ibid.).

Restorasjonssena

På grunn av at det berre var to teater i London, vart teateret meir eksklusivt enn kva det hadde vore på Shakespeare si tid. For det første hadde teateret flytta under tak, og for det andre bestod publikum hovudsakeleg av aristokratiet, til skilnad frå korleis det hadde vore på 1500-talet (Owen, 2002:3). Teatra opplevde òg ei endring innan det scenetekniske.

Restorasjonssena hadde ein prosceniumsboge som ramma inn scena, og skilde mellom scenerom og auditorium. På grunn av bogen vart det mogleg å ha skodder på skinner som gjorde at sceneskiftet var raskt og effektfullt (Aughterson, 2003:57). I tillegg til at skoddene gjorde sceneskifta effektive, vart dei òg med som ein del av verka som vart sette opp.

Skoddene gjorde det mogleg for eit stykke å ha avsløringsscenar, der karakterar kom plutselig til syne for publikum og dei andre karakterane (Ibid.). Restorasjonssena hadde òg maskiner som gjorde det mogleg for skodespelarar å flyge, noko som gjorde at teateret var meir spektakulært enn tidlegare.

Problemstilling

På grunn av at Behn er rekna som den første kvinnelege dramatikaren, har naturleg nok resepsjonen i moderne tid hatt eit kjønnsretta fokus i lesinga av verka hennar. Denne lesinga av henne i ettertid kan synes legitim, gjeve hennar politiske engasjement og sterke, agerande kvinnelege karakterar. Hennar livsengasjement i det katolske tory-partiet kan òg frå eit moderne standpunkt lett verte sett som eit «proto-feministisk» val; Charles II, katolisismen og toryane var meir opne for at kvinner kunne delta i den offentlege, mannsdominerte sfæren enn den anglikanske protestantismen (Gardiner, 1989:209). Om ein vel å sjå hennar politiske engasjement som «før-feministisk» i moderne forstand, er det lett å tenkje seg at gjennom forfatterskapet sitt hadde Behn ein agenda med å forbetre levkåra for kvinner.

Ved at Behn var den einaste kvinna som skreiv profesjonelt for teateret, er det lett å trekkje den slutninga at ho stod i motsetnad til dei andre, mannlege forfattarane. Derek Hughes skriv i artikkelen, «Aphra Behn and the Restoration theatre», at:

Behn's status as the first British woman to earn her living as a creative writer might make her seem a vulnerable and marginal figure, and it is easy to quote misogynist satire mocking her. (2004:29)

Hughes avviser denne polariserte framstillinga av Behn, og hevdar at ho var ein del av teatermiljøet som samhandla med dei andre, mannlege dramatistarane. Hughes syner til eit sitat av Robert Gould, som ofte har blitt misbrukt som eit bevis på at Behn ikkje var godtatt i det mannsdominerte yrket:

For *Punk and Poesie* agree so pat
You cannot well be *this*, and not be *that*. (Hughes, 2004:30)

Sitatet syner eit misogynt syn på at kvinner ikkje kan vere både kvinne og poet. Det Hughes hevdar, er at Gould ikkje hadde eit misogynt syn på datidas kvinnelege forfattarar, men at han mislikte det Hughes kallar «dirty plays» (ibid.). Dei verka som fall under denne kategorien, er verk med scenar som omhandlar fullbyrda sex, noko vi finn til dømes i *The Rover* (Hughes, 2004:31).

Tory-partiet hadde, som vi har sett, ei libertinsk haldning om at begjær skulle vere opent og utan skuld. Dette kontrasterte whig-partiet, og toryane skulda whiggane for å vere hyklerske, sidan dei såg den puritanske levemåten som umogleg. Libertinismen stod sterkt som ein del av tory-ideologien, både som verdisett for seg sjølve, men òg som ei proklamering av lojalitet til kongen. Libertinismen var ein problematisk og paradoksal ideologi for Behn og kvinner generelt. Kvinnene fekk to ideal å spele opp mot; det promiskuøse og det jomfruelege.

Behn sin bruk av det libertinske har synt seg problematisk for moderne feministiske lesingar av henne. Som kvinneleg forfattar blir Behn ofte lest som ein forkjempar for at kvinner skal ha like føresetnadar som menn, men samstundes som ei kvinne som forråder kvinnesaka:

Behn's Plays have been treated both as revolutionary in their 'systematic and persistent attack' on conventional sexual attitudes and as themselves sexist, with 'values and perceptions hardly distinguishable from those of the male writers with whom she competed'. (Chernaik, 2008:184)

Ved å fokusere berre på ein kjønnsproblematikk blir Behn frårøva si eiga samtid. Det plasserer Behn som ein isolert storleik i litteraturhistoria og utanfor ein felles dramatradsisjon beståande av både menn og kvinner (Ibid.). Virginia Woolf skriv i *A Room of One's Own* at alle kvinner bør leggje blomster på grava til Aphra Behn, for det er ho som har gjeve kvinner ei røyst (Woolf, 2007:604). Rolla til Behn som eit startpunkt for forfattarar av det kvinnelege kjønn skal på ingen måte undervurderast, men ved å avgrense Behn til sin eigen, isolerte kvinnetradsisjon, tek vi ho vekk frå hennar eigen kontekst og sine sjølvvalte forgjengarar.

Det palimpsesteske med Behn gjer at det einaste konkrete vi har å gå ut i frå, er tekstane hennar, saman med det kontekstuelle. Dette gjeld òg korleis ho ville ha plassert seg i ein tenkt kanon. Behn set seg sjølv i ein tradisjon av dramatistarar ved å utnemne forgjengarar. Ho ytrar eit ønske om å bli tatt opp i tradisjonen på grunnlag av at ho evna å skrive for sitt publikum, og hennar ønske om at verka hennar skal vare lenger enn «a third day only», syner seg som hennar viktigaste agenda (Behn, 2008:191).

Verka til Behn er vanskelege å lese utan å måtte setje seg inn i det politiske, og samtida var med på å skape dei verka vi skal sjå nærare på seinare i denne avhandlinga. Kvar tid har sin eigen diskurs, og som Nietzsche skriv at: «each age inevitably rewrites history according to its own needs and desires» (Warner, 2004:189). Dette er noko forfattarskapet til Behn har erfart, især med det fokuset feminismekritikken har hatt på hennar kvinnelege agenda (ibid.). Det paratekstuelle i verka til Behn er det næraste vi kjem personen Aphra Behn, og det syner ein kompleksitet som ikkje naudsynt treng å verte problematisert i lesinga av henne, men som heller kan fungere som ein inngang til verka hennar og den oksymorone samtida.² Behn er først og fremst ein forfattar av si eiga tid, og dernest ein kvinneleg forfattar.

Feminismekritikken har skapt eit fokus på kvinnelege forfattarar, og fleire har blitt henta fram og blir heldigvis lest igjen i dag, på grunn av dette fokuset. Den har vore med på å skape ein større kanon, der den moderne lesaren har større moglegheit til å lese meir mangfaldig. Det utfordrande er likevel å kunne sjå forbi det kvinnelege og kvinnetradsisjonen, og sjå samhandlinga mellom kontekst, tekst og fortid i ein felles litterær kanon. Det eg vil trekkje fram, er Behn som ein kyndig dramatistar, der ho nytta komediekonvensjonar som gjer at ho førar vidare, men òg skaper noko nytt. I fortsettinga her skal eg freista å gjere nettopp det.

² Eg nyttar omgrepet paratekst som Genette, som dei tekstane som ligg rundt hovudteksten, som til dømes dediseringane, prologane og epilogane til Behn (Genette, 1997:1).

Kapittel 2: Teori og resepsjon – korleis forstå Behn og restaurasjonen

Når ein skal lese og arbeide med verk frå tidleg moderne tid, blir ein minna om setninga Stephen Greenblatt byrja med i *Shakespearean Negotiations*: «I began with the desire to speak with the dead» (Greenblatt, 1988:1). Dette er ikkje eit ønske om å ta kontakt med eit medium, men heller eit ønske om å kunne forstå eit verk fullt ut. Men korleis kan ein forstå eit verk fullt ut, når det som omgjev den moderne lesaren er totalt forskjellig frå det som omgav verket og forfattaren?

Eg har delt opp resepsjonen av Behn i to lesemåtar; feministisk og nyhistorisk. Det betyr ikkje at forskarane som har blitt plassert innanfor dei respektive teoriene utelukkande høyrer til anten feminismen eller nyhistorismen, men eg har delt dei opp på grunnlag av deira leseinitiativ: Nyhistorismen er som lesemåte problematisk, på grunn av at det ikkje fins ein bestemd praksis, men det forskarane har til felles, er det som Albert H. Tricomi vel å kalle for eit nyhistorisk initiativ (Tricomi, 1996:3). Denne lesemåten er som kjend oppteken av ei synkron forståing, der tekst og den samtidige konteksten står tett saman. Dei ser kultur som eit semiotisk system; liksom eit nettverk av teikn, og difor er nyhistorismen uviljug til å sjå kultur innanfor eit hegemoni (Payne, 2005:3). For Greenblatt er òg avvisinga av ei hegemonisk forskning, del av nyhistorismen: «[I]t seems to me that an openness to the theoretical ferment of the last few years is precisely what distinguishes the new historicism from the positivist historical scholarship of the early twentieth century» (Greenblatt, 1990:146). Nyhistorismen blir då ein lesepraksis³ som ser verka ein nyttar som eit kulturelt produkt utan å direkte kople den opp til ein enteleki av tekstar.

Dei forskarane som eg har valt å sette innanfor den feministiske lesemåten, skil seg her frå nyhistorismen ved at dei ser Behn sine verk diakront, og som eit startpunkt for ein kvinneleg kanon.⁴ Deira leseinitiativ har synt seg å vere ein søken etter ein forfattaragenda som byggjer oppunder ein feministisk tolking, blant anna ved å kople kjønnet til Behn til karakterane, samt at dei legg vekt på det biografiske i paratekstane. Det er viktig å understreke at feminismen ikkje avviser ei forståing av Behn som del av eit nettverk, men det har kome i bakgrunnen av deira lesingar.

Eg kjem til å gå gjennom det eg tykkjer er hovudlinjene i lesinga deira av Behn, og vonleg vil eg kunne syne både likskapar og skilnadar. Mi tilnærming til Behn er lik ein

³ Eg nyttar ordet lesepraksis jf. Greenblatt (Lothe, Refsum og Solberg, 2007:155).

⁴ Dette er grunnen til at eg har sett Catherine Gallagher innanfor den feministiske lesemåten, trass i at ho skreiv *Practicing New Historicism* saman med Stephen Greenblatt.

nyhistorisk framgangsmåte, for å kunne sjå nærare på relasjonen mellom tekst og kontekst. I staden for å ha ei synkron tilnærming som mange nyhistorikarar har, ser eg heller diakront på dei føresetnadane Behn hadde, og det er desse aspekta ved teksten eg kjem til å vektleggje i dei forskjellige analysekapitla. Eg vektlegg heller innverknaden frå hennar eiga fortid saman med restaurasjonen, i staden for å sjå denne perioden isolert. Når eg seier at eg går ut i frå føresetnadane til Behn, tyder det ikkje at eg kjem til å leite etter ein forfattarintensjon eller -agenda, men det som Greenblatt kallar for *social energy*. Ein annan ting som er viktig å klargjere, er at eg ikkje har dei samfunnsmessige maktstrukturane i fokus, men ser desse saman med det libertinske tankesettet til restaurasjonen, som syner seg i dei tre verka til Behn. På likeins måte som Tricomi vel eg å sjå på tekstar med det synet at dei fører vidare, samstundes som dei skaper ein ny kultur (Tricomi, 1996:1).

Eg vil byrje med å fokusere på eit trekk hjå Behn som eg tykkjer ikkje har fått nok plass i resepsjonen, og det er korleis ho nyttar karnevalet i verka sine. Behn tek karnevalet med seg inn i si eiga samtid og i restaurasjonen sin libertinske ideologi, og eg trur at dette er med på å skape intensiteten og det grenseoverskridande i verka hennar.

Karnevalet

Karnevalet Mikhail Bakhtin skildrar i sitt verk *Rabelais and His World* kan forklarast på tre forskjellige nivå: historisk, innanfor kunst og litteratur og som ein utopi.⁵ Karnevalet har mange av særtrekka sine frå saturnaliane som vart feira nokre dagar før jul, der den hierarkiske samfunnsstrukturen vart oppheva under feiringa (Haarberg, Selboe og Aarset, 2007:23). Denne karnevaleske opphevinga spelte ei stor rolle under middelalderen og renessansen fordi den skapte ein to-verdsleg tilstand (Bakhtin, 1984:6). Det spesielle med karnevalet var at det opna for ein periode med samanfall mellom kunsten og livet:

[...] carnival does not know footlights, in the sense that it does not acknowledge any distinction between actors and spectators. Footlights would destroy a carnival, as the absence of footlights would destroy a theatrical performance. (Bakhtin, 1984:7)

Den to-verdslege eksistensen tydeleggjorde skiljet mellom det geistlige og føydale som hørde til det offentlege, medan den karnevaleske feiringa som føregjekk på marknadsplassen var det uoffisielle. Bakhtin skriv at dette:

⁵ Eg deler karnevalet opp i tre delar for å klargjere det fysiske nærværet til karnevalet, og for å kunne definere feiringane og tanken om karnevalet klårare.

[...] offered a completely different, nonofficial, extraecclesiastical and extrapolitical aspect of the world and a second life outside officialdom, a world in which all medieval people participated more or less, in which they lived during a given time of the year. (Bakhtin, 1984:6)

Karnevalet var alltid relatert til tid og ofte knytt til kriser, der folket anten feira sykliske overgangar eller opplevde ei stor forandring i samfunnet. Ved at karnevalet vart sett som ei pause frå kvardagen, gav det høgtidene som var knytt til karnevalet ein særeigen karakter:

In the framework of class and feudal political structure this specific character could be realized without distortion only in the carnival and in similar marketplace festivals. They were the second life of people, who for a time entered the utopian realm of community, freedom, equality and abundance. (Bakhtin, 1984:9)

Det som skilde dei offisielle frå dei uoffisielle feiringane, var at dei offisielle feira fortida; det som var stabilt og uforanderleg. Dei offisielle feiringane skapte ikkje ei ny verd, men framheva heller det allereie eksisterande systemet i samfunnet, og dei heldt dimed fast ved det kontrollerande. Bakhtin skriv at: «[i]t was precisely the one-sided character of official seriousness which led to the necessity of creating a vent for the second nature of man, for laughter» (Bakhtin, 1984:75). Den uoffisielle feiringa skapte ei anna verd for folket: den feira det varierende, det ustabile og fornyinga av det omkrinsande. Utrykket til den karnevaleske folkekulturen var latteren, og det var gjennom latteren folket kunne triumfere i fellesskap over frykt, og som ein måte å takle forandringar på (Bakhtin, 1984:90). På grunnlag av dette skil Bakhtin mellom det seriøse og det komiske, der det uoffisielle høyrer til det komiske (Bakhtin, 1984:9–10). I staden for å fremje det hierarkiske, hadde karnevalet heller ein flat eller opp-ned-struktur som var nær og familiær, og som oppheva grensene mellom folket som feira på marknadsplassen (Bakhtin, 1984:10).

Etter kvart mista karnevalet posisjonen som ei altoppslukande pause frå det offisielle livet. Karnevalet hadde blitt sett på som universelt og som ein midlertidig verdstilstand, men det endra seg til å berre eksistere innanfor låg-kunsten etter renessansen (Bakhtin, 1984:34). Det elementet som overlevde i kunsten, var det karneval-groteske⁶ som syner det essensielle ved karnevalet; det nære, det lave, det fornyande, det metamorfiske og det universale (Ibid.). Det var fleire litterære former som heldt fast ved sine karnevalske trekk, til dømes komedieforma *commedia dell'arte* og komedietypen farse (Bakhtin, 1984: 34 og 36). Ved at desse formene heldt fram i folkekulturen og -humoren, vart dei ikkje sett på som ein del av den litterære og seriøse kanonen. Dei var ein del av det komiske og dimed det låge. Då

⁶ Bakhtin brukar omgrepet *carneval-grotesque*

romantikken gjorde sitt inntog, vart det karneval-groteske omforma til det romantisk-groteske.⁷ I staden for å ha ei universal kraft, fjerna det romantisk-groteske seg endå meir frå opphavet, ved at den fokuserte på det individuelle. Det var nokre få unntak som heldt fast ved det universale, som til dømes folke- og dukketeateret, og førestillingar som vart sette opp under marknader (Bakhtin, 1984:37). Det romantisk-groteske skil seg frå den røynelege folkekulturen: «The images of romantic grotesque usually express fear of the world and seek to inspire their reader with this fear. On the contrary, the images of folk culture are absolutely fearless and communicate this fearlessness to all» (Bakhtin, 1984:39). Det romantisk-groteske gjorde òg at det karnevalske elementet ved latteren forandra seg: «[...] laughter was cut down to cold humor, irony, sarcasm. It ceased to be a joyful and triumphant hilarity. Its positive regenerating power was reduced to a minimum» (Bakhtin, 1984:38).

Innanfor både samfunn og litteratur representerer karnevalet ein type fridom og ein grenseoverskridande tanke. I si reine form er det med på å opne eit rom for menneskje, der det regelbundne vert utfordra og avskaffa for ei stund.

Dei karnevalistiske trekka kan lett verte overført til restaurasjonen. Endringane som skjedde då restaurasjonen tok til, syner seg som ein reaksjon på den puritanske Cromwell-perioden: dei fekk ein konge som opna for eit friare religiøst samfunn, teatera vart opna igjen og fekk ein viktig posisjon innanfor samfunnet, og ikkje minst: kvinner fekk delta i den offentlege sfæren innanfor teaterinstitusjonen. Berre det åleine gjer at vi lett kan sjå ei feiring av ei ny tid som var i kjømda. Verka som vart oppførte i byrjinga av restaurasjonen, feira tilbakekomsten av kongen, og mange verk hadde grenseoverskridande haldningar og tema som speila samfunnet kring teateret. Mange av restaurasjonsdramatikarane tok i bruk det libertinske, og saman med det vart latteren ein måte å imøtekome labiliteten og forandringane under restaurasjonen på. Teaterinstitusjonen gjennom denne perioden gjev eit inntrykk av at den var som ei feiring etter *interregnum*-tida. Teateret hadde opplevd ei tid der institusjonen ikkje var anerkjend og hadde vore undertrykt av reglane til det strenge puritanske regimet. Då restaurasjonen byrja, vart det ei feiring, og ein kan sjå det som om ein ventil vart opna. Dei tema dramatikarane brukte, var sex, begjær, fridom til å finne kjærleiken og det grenseoverskridande mellom menneskje frå forskjellige klassar og kjønn. Restaurasjonsteateret tok igjen opp i seg det karnevalske ved at grensa mellom samfunn og kunst igjen vart oppheva, anten som ei feiring, eller som ein måte å imøtekome endringar i tida på.

⁷ Bakhtin nyttar omgrepet *romantic grotesque*

Libertinismen

Den utopiske fridomstanken ved karnevalet finn vi att i den libertinske filosofien, i og med at den òg representerte ein tanke om eit ekstraverdsleg nivå:

Libertinism embodies a dream of human freedom, recognised from the outset both as infinitely desirable and as unattainable, a magical power enabling one to overcome a sense of alienation and helplessness. (Chernaik, 2008:1)

Libertinismen vart ein ventil, på same måte som karnevalet hadde vore for folket under middelalderen og renessansen. Libertinismen inneheldt ein idé om fridom, men i staden for at den skaper ein universell tanke, tek den ved første augekast form i ei meir romantisk retning.⁸ Denne filosofien dominerte i overklassen og vart uttrykt gjennom litterære enkeltkarakterar, som til dømes Don Juan og uthalaren⁹ frå restaurasjonskomedien. Desse karakterane synte ein opposisjon til det offentlege samfunnet (Chernaik, 2008:1–2). Ved at libertinarane hylla enkeltskikkelsar, ser vi at i staden for å delta i ei midlertidig, karnevalistisk, altoppslukande feiring i fellesskap, skapte dei enkeltkarakterar gjennom litteraturen som levde ut deira utopiske fridom. Libertinarane fann òg sine heltar i det øvste sjiktet av samfunnet: Charles II var ein representant for det libertinske og vart hylla i litteraturen av poetar som til dømes den kjende libertinar-lyrikaren Rochester (Chernaik, 2008:18).

Det er med Charles II det paradoksale ved libertinismen kjem inn. Som konge hadde Charles ein absolutt styremåte som tyder total underkasting frå undersåttane hans. Samstundes vart han eit symbol på den libertinske utopien om total fridom for det same folket. Om vi brukar Bakhtin sine omgrep, kan vi seie at han stod i ledetog med både det offisielle og det uoffisielle, der det offisielle er stat og kyrkje, og det uoffisielle er folket og den libertinske filosofien. Saman med denne kompleksiteten ser vi òg ein politisk maktkamp som vart utkjempa gjennom nettopp dette paradokset: Charles følgde tradisjonen om einevelde, der kongen hadde absolutt makt. I løpet av restaurasjonen opplevde han at hans maktposisjon var nedgåande, og han måtte ta omsyn til parlamentet. Men gjennom stønaden Charles fekk frå libertinarane, fekk eineveldet ei symbolsk styrke frå tory-sida. Dimed kan vi seie at ved å vere eit symbol på full fridom for individet, vart kongen den absolutte herskaren over stat og menneskje. Dette oksymorone biletet er ein del av libertinismen, der total fridom og total underkasting var fletta saman.

⁸ Eg brukar her romantisk i same meining som Bakhtin.

⁹ På engelsk vert ordet 'rake' eller 'rover' brukt, men eg kjem inn på dette seinare.

Innanfor det libertinske finn vi to forskjellige idear, som hentar inspirasjon frå den epikureiske læra og Thomas Hobbes. I følgje Chernaik var libertinarane tiltrekt av det epikureiske og Hobbes på grunn av at filosofien deira avviste blant anna den menneskjeskapte guddomen og sanksjonar som regjerte over menneskjeleg åtfærd (2008:27). Begge filosofiane har det same grunnsynet, men skil veg i synet på individet og målet med livet. Den epikureiske og Hobbes deler synet på materialismen og er nærast ateistiske, men der det epikureiske meinte at menneskje kunne lære seg sjølv moralsk åtfærd, meinte Hobbes at den einaste grunnen til at menneskje lærte seg dette, var for å overleve. Lukke for det epikureiske var i ein tilstand av fred, medan Hobbes såg lukke som sjølvillusorisk (Chernaik, 2008:31 og 33). Innanfor det religiøse er det òg eit skilje: der det epikureiske godtek den religiøse opplevinga hjå folket, avviser Hobbes totalt den menneskjeskapte, dualistiske tradisjonen (Chernaik, 2008:27). Vi finn eit skilje mellom Hobbes og det epikureiske synet i restaurasjonsdramaet, særleg i komedien. Chernaik skriv at:

It is not generally recognized that there are two quite different kinds of libertine heroes in Restoration comedy, rakes and rovers, one aggressive and exploitative and the other happy-go-lucky, accepting whatever pleasure may bring. (Chernaik, 2008:43)

Til skilnad frå *uthalaren*¹⁰ har ikkje *roveren* vondskap eller kalkulering som ein eigenskap, men er heller ein livsnytar. Dette ser vi til dømes med karakteren Willmore i *The Rover*, som ikkje er ute etter å manipulere, men grip dei sjansane han får til å oppnå lukke og livsnytning (Ibid.). Dette minner om skiljet mellom det karneval-groteske og det romantisk-groteske, der det epikureiske held saman med den karnevalske feiringa, og Hobbes held saman med den romantiske framandgjeringa mellom individ og samfunn. Dei epikureiske libertinske karakterane, som det karnevalske, har ikkje vondskap, men feirar heller dei moglegheitene som dei blir gjevne.

Det som knyt banda sterkare mellom karnevalet og libertinismen, er at dei begge feirar det forgjengelege, og vel å feire augeblikka i staden for det lenge eksisterande og det som har vore. Vi kan dimed seie at dei begge har ei innsikt av *memento mori*, men at folket i renessansen og libertinarane under restaurasjonen valde latteren og det sanslege framføre frykta for det ukjende. Det største skiljet mellom dei er at libertinismen ikkje hadde den altoppslukande tilstanden, og at den libertinske utopien fekk eit politisk aspekt.

¹⁰ Her skil eg mellom *rover* og *rake*, der *rover* tyder ein vandrar eller ein røvar, og *uthaler* (usømeleg mann) for *rake*.

Det karnevalesske og libertinismen har på mange måtar den same føresetnaden ved at begge presenterer ein tanke om fridom. Som vi kjem til å sjå hjå resepsjonen, og seinare hjå Behn, presenterer libertinismen ein ambivalens for kvinner, på grunn av at den fremjer ein seksuell fridom som høvde for menn under restaurasjonen, men ikkje for kvinner.

Feminismeresepsjonen

Behn-resepsjonen har hovudsakeleg gått føre seg innanfor ein feministisk lese måte.

Utgangspunktet for den feministiske litteraturteorien blir i *Litteraturvitenskapelig leksikon* definert som: «en politisk erfaring av at det patriarkalske samfunnets normer og verdisystemer utsetter kvinner generelt, og kvinnelige forfattere, for undertrykkelse og marginalisering» (Lothe, Refsum og Solberg, 2007:63). Feminismeteorien har dimed som mål å fremje kvinner anten i den etablerte kanonen eller i ein eigen, autonom kanon (Warner, 2004:187). Denne målsettinga i feminismeteorien har vore særst positiv, sidan den har vore med på å framheve litteratur skriven av kvinner som elles kunne ha blitt gløymd, eller den har skapt fornya forståingar av tekstar. Men spørsmålet som treng å verte stilt er: kva skjer med ein tekst dersom den politiske ideologien sjølv er med på å marginalisere den?

Ei av dei første som henta Aphra Behn fram frå gløymselen var Virginia Woolf. I hennar verk *A Room of One's Own* skriv Woolf om viktigheita til Behn og kvinnene som kom etter henne:

Without those forerunners, Jane Austen and the Brontës and George Eliot could no more have written than Shakespeare could have written without Marlowe, or Marlowe without Chaucer, or Chaucer without those forgotten poets who paved the ways and tamed the natural savagery of the tongue. (Woolf, 2007:603)

I dette sitatet syner Woolf ei lineær forståing av korleis den kvinnelege litterære kanonen har utvikla seg: Behn er plassert som eit av startpunktene, og på grunn av henne har dei seinare kvinnelege forfattarane fått eit rom innanfor litteraturen å skrive i (Ibid.).

Samstundes som Behn har fått posisjonen som «urmoderen» i den kvinnelege litterære kanonen, har den påståtte feminismen til Behn skapt ein viss problematikk for den same resepsjonen. I boka *The Prostituted Muse* fokuserar Jaqueline Pearson på tema der ho meiner at «[...] the nature of Behn's feminism [...]» syner seg, og at hennar «[...] female points of view [...]» kjem fram i hovudteksten (Pearson, 1988:147). Pearson ser at hovudteksten i verka til Behn kan vere ambivalent jamføre feminismen, medan parateksten har sterke

feministiske tankar (Pearson, 1988:149 og 154).¹¹ Det er tre trekk hjå Behn der Pearson meiner at ho høver inn i hennar definisjon av feminisme. Dei tre trekka er: Behn og det androgyne, misogynien Behn og andre kvinner innanfor teaterinstitusjonen opplevde, og korleis Behn brukte sceniske verkemiddel og plottmotiv.

Dei kvinnelege forfattarane som vart anerkjende av dei mannlege, opplevde ifølgje Pearson å bli kalla for androgyne, som ein hersketeknikk for å syne at den mannlege diskursen var den dominante:

This emphasis on the androgyny of the 'poetess' was one way in which a male-dominated literary industry could cope with women writers – by annexing their ability and arguing that they were anyway very nearly men. (Pearson, 1988:9)

Pearson skildrar det androgyne ikkje som kjønnslaust, men heller som at det maskuline dominerer over det feminine. Den androgyne identiteten til dei kvinnelege forfattarane kunne vere like mykje ein hyllest som ein måte å satirisere over kvinnelege forfattarar. Om dei androgyne kvinnene vart kritiserte, vart dei framstilt som hermafrodittar som ikkje fortente privilegia til noko av dei to kjønna. Behn var ei av dei som både vart hylla og kritisert gjennom det androgyne og det hermafrodittiske biletet (Ibid.). Hylla eller ikkje, den androgyne identiteten var reservert for kvinnene og det var uansett ikkje positivt for ein mannleg forfattar å bli kopla til den 'feminine' diskursen (Ibid.).

Det androgyne er ein del av misogynien Behn og andre kvinnelege forfattarar opplevde, skriv Pearson. Saman med å bli underlagt ein maskulin diskurs gjennom det androgyne, vart kvinner ofte skulda for plagiat, og kvinner som publiserte tekstar vart nærast utelukkande knytte til prostitusjon: «a woman writer was almost by definition sexually immoral» (Pearson, 1988:9). Ifølgje Pearson tek Behn opp kampen, og i parateksten forsvargar ho ofte sin rett som kvinne til å skrive, og ho skriv om fordommane og misogynien ho opplevde som kvinneleg dramatikar. Dette meiner Pearson er særst tydeleg i prologen til blant anna *The Lucky Chance* (Pearson, 1988:147).

Det siste poenget eg skal ta fram frå Pearson, er korleis ho meiner at plottmotiva i verka til Behn syner ein dramatikar med feministiske tendensar:

Behn is unusual in revealing so nakedly how all social relationships, those of generations as well as the sexes, are simply lightly camouflaged struggles for power. Guardians and

¹¹ Pearson definerer sin feminisme ved å sitere Moira Ferguson: «'I recognize that what we would regard as feminist is dependent upon and changes within different historical periods', and like her I shall be using 'feminist' to refer to ideas 'that advocate women's... rights, or that counter... the socio-cultural, sexual, and psychological oppression and economic exploitation of women» (Pearson, 1988:14).

fathers exercise tyrannical power. [...] Women exercise power over men only in courtship or in other extra-marital relationships. (Pearson, 1988:150)

I tillegg til å syne den sosiale kampen mellom generasjonar og kjønn i sjølve plottet, meiner Pearson at dei tidlege og midtre verka i Behn sitt forfattarskap kan bli sette inn i den feministiske litterære tradisjonen ved at kjønnsrollene vert reverserte gjennom karakterane. Kvinnerollene frå desse verka er handlande i staden for passive, og mennene er passive og følgjer dei handlande kvinnene (Pearson, 1988:152–153).

Catherine Gallagher har kvinnelege forfattarar frå marknaden som fokus i si bok *Nobody's Story – The Vanishing Acts of Women Writers in the Marketplace 1670–1820*. Ho ser på korleis kvinnelitteraturen har blitt styrt av den økonomiske marknaden, og korleis kvinnelege forfattarar «emphasized their femininity to gain financial advantage and that, in the process, they invented and popularized numerous ingenious similarities between their gender and their occupation» (Gallagher, 1995:xiii). Gallagher skriv om korleis Behn gjekk frå å vere akta som ein god forfattar fram til midten av 1700-talet, men etter kvart som samfunnet endra seg, vart ho til slutt sett på som ein obskøn forfattar. På grunn av dette plasserer ho Behn som sjølve biletet på ustadigheita ved marknaden i kvinnelitteraturen (Gallagher, 1995:4). Desse to syna eksisterte i samtida til Behn, og Gallagher skriv at det var «herself that initiated this emphasis on her struggles in the marketplace. In the midst of her success she complained about a double standard in judging plays» (Gallagher, 1995:5). Den dobbeltmoralen Behn skriv om, hevdar Gallagher var eit retorisk virkemiddel Behn brukte for å skape ein relasjon mellom ho som dramatikar og publikumet hennar (Gallagher, 1995:7). Det er sikkert at Behn opplevde å bli kritisert på grunn av sitt kjønn, og Gallagher meiner at Behn brukte det til eigen fordel som dramatikar, på same måte som når ho vart kritisert for å vere ein tory-tilhengjar (Ibid.). Når Gallagher går nærare inn på korleis Behn brukte kjønnet sitt for å presentere seg sjølv som forfattar, meiner ho at Behn tok i bruk nokre av paradoksa som eksisterte under restaurasjonen: Behn skapte ei teatralisk framsyning av seg sjølv som skapte eit skilje mellom dramatikaren Behn og personen Behn. Dimed kan ein i forord, prologar og epilogar skimte ei orsaking til publikum for dei skandaløse tema ho brukte var naudsynte i tida, og synte ikkje henne som person (Gallagher, 1995:16).

Ifølgje Gallagher skaper denne identitetsdablinga ei samankopling mellom dramatikar og prostitusjon, ved at dramatikarane var meir avhengig av godvilja til publikum og deira ønske om å kome att fleire gonger for å sjå det same stykket (Gallagher, 1995:11). Dette var ein ny situasjon for dramatikarane og ein motsetnad til renessanse-dramatikarane, som anten hadde aksjar i teaterkompaniet eller ein velgjerar. Restaurasjonsdramatikarane var avhengig

av at kvart enkelt verk vart godt motteke, slik at publikum kom tilbake «for a third night» (Ibid.). Denne endra situasjonen skapte tanken om at ein dramatar prostituerte seg for publikum, og skreiv det som var ønska. På same måte som Pearson skriv Gallagher om korleis kvinner og ordet «public» i «publication» var tett samanknytt med umoral. For kvinnelege dramatarar og skodespelarar kunne koplinga mellom publisering og prostitusjon vere sær uheldig, ved at dei ofte vart skulda for å vere faktiske prostituerte. I staden for å avvise denne koplinga hevdar Gallagher at Behn tok til seg denne dramataridentiteten, fordi den «titilates, scandalizes, arouses pity, and indicates the perils of public identity and poignancy of authorship in general» (Gallagher, 1995:14).

På lik linje med Pearson tek Gallagher fram misogynien Behn opplevde, men syner heller til korleis mannlege dramatarar kapitaliserte på hennar til tider frynsete rykte: «[...] if Aphra Behn had not existed, the male playwrights would have had to invent her in order to increase the witty pointedness of their cynical self-reflections» (Gallagher, 1995:27).

I boka *Aphra Behn – The Comedies* syner Kate Aughterson til mange av dei same poenga som vi fann hjå Pearson. Misogynien er ein del av hennar lesing av Behn, og Aughterson brukar føreordet til *The Lucky Chance* som eit døme på korleis ho måtte forsvare seg og hevde seg overfor publikum: «[...] she claims a right to equality in bawdiness with male writers, whilst recognising a double standard in her audience's reception of the plays» (Aughterson, 2003:229). I kapitlet om Behn sin bruk av avsløringsscenar¹² skriv Aughterson om sceniske verkemiddel som syner til Behn sin feminisme. Aughterson tek fram rekvisittar som innehar symbolikk, som til dømes i *The Rover*, ved ei overrekking av ein nøkkel til døra som held ein av hovudprotagonistane, Florinda, innelåst. Aughterson skriv at:

[T]he handling and passing over of the key between the men, combined with the dialogue about their 'rights' to see the 'wench', visually underlines the symbolic and actual power men hold over women in society we see represented on stage. (Aughterson, 2003:65)

I tillegg til rekvisittar som byggjer opp under ein feministisk tanke, syner Aughterson òg til Behn sine sceniske teknikkar, der ho meiner at Behn brukar skodder i avsløringsscenane som:

[...] eschews the conventional 'discovery' of the woman's half naked body [slik det vart brukt av dei mannlege dramatarane]. Thus the focus on women's bodies as theatrical icons is both admitted and refused by her own plotting and manipulation of discovery scenes. (Aughterson, 2003:76)

¹² Aughterson brukar omgrepet 'discovery scenes'.

Dimed syner Aughterson korleis Behn brukte scena for å fremje ein feministisk tanke og underbyggjer Pearson sin påstand om at Behn på scena «[...] reveal[s] social relationships [...] as lightly camouflaged struggles for power» (Pearson, 1988:150).

Som vi har sett, er feminismeresepsjonen særst variert, men med det felles målet om å syne korleis Behn fell under omgrepet feminisme og innanfor den kvinnelege litterære kanonen. Feminismeresepsjonen syner eit ønske om å kome bak det palimpsestiske med Behn og finne ein agenda som høver til den feministiske lesinga.

Nyhistorismen

Ei anna retning som har tatt føre seg Aphra Behn og restaurasjonen, er nyhistorismen. Dei som følgjer denne lesemåten, har ikkje ei felles doktrine, men brukar det som finst kring teksten som ein måte å forstå teksten på (Lothe, Refsum, Solberg, 2007:155). Ein kan skjønne nyhistorismen slik at den har eit episodisk blikk på historieomgrepet. Stephen Greenblatt definerte denne tanken i *Shakespearean Negotiations* med sitt omgrep *social energy* (Greenblatt, 1988:6). Energien Greenblatt skriv om, er basert på det retoriske og har ei betydning innanfor det sosiale og historiske. Den sosiale energien kan bli forstått som krafta ein periode innehar, og den omformar seg kontinuerleg, men som Greenblatt skriv:

[...] these refigurations do not cancel history, locking us into a perpetual present; on the contrary, they are signs of the inescapability of a historical process [...] that there is no direct, unmediated link between ourselves and Shakespeare's plays does not mean there is no link at all. (Ibid.)

Den sosiale energien er dimed eit produkt av kollektive inntrykk som definerer ein periode gjennom estetiske uttrykk, og som for ettertida kan syne seg i kunst frå den perioden. Med dette ser vi ein stor skilnad mellom feminismen som tek med seg nyare kunnskap over på teksten, og nyhistorismen som hentar kunnskapen frå teksten og konteksten.

William B. Warner syner i tittelen på sin artikkel «The “Woman Writer” and feminist literary history; or how the success of feminist literary history has comprised the conceptual coherence of its lead character, the “woman writer”» ikkje overraskande at han har eit kontrasterande syn til feminismeresepsjonen. I motsetnad til den feministiske lesemåten står ikkje Warner tanken om to autonome kanonar, og han avviser den påståtte naturlege oppdelinga av kjønn:

It is now assumed that the separation of women writers from men writers is inevitable, natural, proper, and illuminating [...]. But this presumptive separation of writers by gender

has also become a filter, encouraging a critical blindness to the contexts, motives, and affiliations of writers who were women. (Warner, 2004:187)

Warner meiner måten feminismeresepsjonen lesar kvinnelege forfattarar på, gjer at den kvinnelege kanonen vert homogen. Han hevdar at kvinnelege forfattarar som har trekk som ikkje høver med deira forståing av den kvinnelege forfattaren, anten vert avskore frå den kvinnelege kanonen eller forenkla slik at ho høver inn (Warner, 2004:188). Warner går vidare med å skrive at «within recent feminist literary history, the woman writer has usually meant more than a woman who wrote: it means a woman who wrote *as* a woman» (Ibid. [hans kursivering]). Dette er ifølgje Warner ei ytterligare avgrensing av ein kvinneleg forfattar. Ved at feminismen ser på forfattarskap til eldre tekstar, og i etterkant knyt dei til seinare forfattarskap, meiner Warner at feminismeresepsjonen trer ei moderne forståing ned over eldre tekstar (Warner, 2004:189). Men Warner godtek i feminismeresejsjonen når den syner korleis «[...] early modern women writers anticipated modern critiques of patriarchal bias, and it has enabled a generation of scholars to study the pre-history of the more modern concerns with authorship, identity, and literary sisterhood» (Ibid.).

Trass i at Warner tykkjer om verket, tek han fram Catherine Gallagher si bok *Nobody's Story* som eit døme på korleis feminismen sin ideologi er med på å avgrense. Gallagher dekonstruerer mange av føresetnadane av den kvinnelege litteraturhistoria, men Warner meiner at den fortsatt er: «[...] structured by the goal of isolating the traits of women's writing, and discovers along the way, the special value of women's writing to modern culture» (Warner, 2004:194).

Susan J. Owen si bok *Restoration Theatre and Crisis* tek føre seg teateret under restaurasjonen, og især eksklusjonskrisa. Owen har som mål å syne korleis politikken virka inn på teateret, og korleis teateret fekk ei tett tilknytning til politikken. Owen har eit kritisk syn på utgangspunktet til nyhistorismen: «The fact that true impartiality is impossible does not mean that we take our account of history from whatever text we please, as some New Historicists do» (Owen, 1996:5). Owen har òg eit like kritisk syn på feminismen. Ho avviser ikkje ei feministisk lesing, men refererer heller til Janet Todd som vil «[...] follow[...] Behn's lead and not attempt [...] to separate female writing from the web of male- and female-authored works that form the literature of a period» (Owen, 1996:157). Owen ser feminismeresejsjonen som avgrensande ved at den tek den kvinnelege forfattaren vekk frå den partipolitiske konteksten, og dimed undergrev den viktige posisjonen dei kvinnelege forfattarane hadde (Owen, 1996:158).

Owen tek utgangspunkt i det partipolitiske, og gjennom dette har ho som fokus på å:

[...] clarify political difference, not to deconstruct it; to examine what the Tory and Whig languages of sexual politics really said, how they were the same and how they were different, and what real contradictions there were. (Owen, 1996:157)

Ho syner òg til korleis toryisme og rojalisme ikkje naudsyneleg var eit feministisk val av parti:

The fact that women like Behn and Astell genuinely experience royalism as empowering does not mean that we should indulge in a kind of latter-day Jacobitism, ignoring and romanticizing the reality for women of both the Filmerian ideology of female subordination and the libertine 'rip-off'. (Owen, 1996:160)

Owen kritiserer Gallagher for å ha gjort ei feilslutning om at Behn syner sin feminisme gjennom å stø den libertinske kongen, og at feminismeresepsjonen har godtatt denne feilslutninga utan å sjå korleis den seksuelle retorikken var innanfor tory-partiet (Ibid.). Owen ser òg denne feilslutninga når feminismeteoretikarar skriv om whig-tilhengjaren Locke og plasserar han som ein motpol til det feministiske, utan å sjå meir nøye på hans kontrakttanke, der han avviser den filmeriske tanken om patriarkalsk absolutisme (Owen, 1996:160).¹³ Dimed syner Owen eit mykje meir paradoksalt samfunn enn kva feminismen framstiller, og opnar for ei meir mangfaldig lesing av Behn der ein finn kritikk i tekstane hennar av «feminismen», rojalismen og toryismen.

I *Sexual Freedom in Restoration Literature* fokuserer Warren Chernaik på det libertinske, og på det paradokset kvinnerrolla fekk. Behn blir for Chernaik eit talerøyr for libertinismen, samstundes som ho kritiserer trekka som er reservert menn. På same måte som Owen femner Chernaik om paradoksa ein kan finne hjå Behn, og han òg har eit kritisk syn på Gallagher:

Catherine Gallagher has argued that Behn [...] turns the symbolic equation of female playwright, actress and prostitute to her own advantage, [...] in order to 'create the effect of an inaccessible authenticity out of the very image of prostitution'. But it is equally possible to find [...] an unresolvable ambivalence toward the libertine values of an audience on whom [...] Behn is dependent, not only for a 'Third day', but for a more lasting prize, 'Fame' [...] she claims in the preface to *The Lucky Chance* to 'value...as much as if I was born a Hero. (Chernaik, 2008:165)

I staden for å lese Behn feministisk, skildrar Chernaik heller det feminismen ville ha kalla feministiske tendensar som «rebelliousness», der Behn i verka sine bryt med dei konvensjonelle modellane for kvinnekjønnnet (Chernaik, 2008:167).

¹³ Sjå side 8 om sir Robert Filmer.

I motsetnad til Pearson ser ikkje Chernaik på det androgyne berre som eit åtak på Behn, men han ser heller på korleis ho brukar det i ei forlenging av Shakespeare, der ho leikar seg med kjønnskonsensjonar (Chernaik, 2008:181–183). Chernaik kontrasterer òg Pearson når han skriv om plottmotiva i verka til Behn, der han i staden for å syne til ei feministisk forståing, heller viser til at Behn og resten av restaurasjonsdramatikarane hadde sine plottmotiv frå den romerske nykomedien:

The first and most straightfoward of these motifs, embodying the standard New Comedy conflict of crabbed, impotent age and impatient youth, shows an attempt by a parent or guardian to break the will of a young heroine [...]. (Chernaik, 2008:185)

Chernaik ser Behn som ein forfattar som drøfter det som hemmar hennar rolle som forfattar, men utan å plassere Behn utanfor hennar eigen kontekst. Chernaik skriv at for Behn «the libertine ideology leads to a cul de sac: one must be a predator to avoid being preyed upon [...]», og han set henne i samanheng med Hobbes, på lik linje med andre restaurasjonsdramatikarar (Chernaik, 2008:212).

Samanfatning

Feminismen og nyhistorismen har ein del felles tankegods, men dei har to forskjellige utgangspunkt. Feminismereseptjonen lukkast i å syne korleis Behn brukar tropar som kan minne om ein moderne feministisk tankegang, men ved å avgrense Behn som ein føregangsfigur, forsterkar den det som Woolf skriv i *A Room of One's Own*: «She had to work on equal terms with men. She made, by working very hard, enough to live on. The importance of that fact outweighs anything she actually wrote [...]» (Woolf, 2007:602). Behn har dimed blitt til eit idol i den kvinnelege litterære kanonen framføre å bli vurdert utifrå sine eigenskapar som forfattar.

Gjennom ei nyhistorisk forståing syner Behn seg som ein mykje meir kompleks forfattar ved at ho ikkje vert avgrensa dersom ein finn motsetnadar innanfor eit eller fleire verk. Det er spesielt det grensesprengjande hjå Behn som står som ei felles semje mellom feminismen og nyhistorismen sine lesingar, og eg vil ta akkurat det med meg vidare i nærlesinga, saman med diskusjonen mellom dei to lesemåtane. Eg meiner det er viktig å sjå at det er gjennom det libertinske og spesielt det karnevaleske at det blir skapt eit rom for det grenseoverskridande i verka til Behn. Det karnevaleske gjev Behn fridomen til å utforske og utprøve, for så å kunne gå tilbake til verkelegheita si verd.

Kapittel 3: *The Rover or, The Banished Cavaliers*

Innleiing

Ved første augekast syner *The Rover* seg som ein ganske ukomplisert kjærleikskomedie: Dei elskande må kjempe mot forskjellige hindringar for å få kvarandre, og dei blir saman på slutten av stykket. Etter kvart kjem fleire lag av komedien fram: ein finn politiske allusjonar, ein mogleg kritikk av den rådande monarken, hendingar som utfordrar den reine komediemodusen, og ei forståing som fell innanfor ei feministisk lesing. Men ein finn òg etter kvart ut at det som ligg til grunn for at handlingane kan bli utførte, kjem meir og meir fram og blir ein del av lesinga. Karnevalet fungerer i røynda som eit bakteppe for det som vert utspelt i *The Rover*, men blir til ein av hovudkomponentane i stykket. Spelet mellom karakterane som kjem fram gjennom karnevalsmaskene, er med på å fremje spørsmålet om funksjonen til karnevalet ikkje er verdt å sjå nærare på, for å få ei djupare forståing av karakterane og stykket i sin heilskap.

Gjennom det karnevaleske syner det seg trekk frå farsen og *commedie dell'arte*, og *The Rover* blir kopla til fortida samstundes som eit av tema det tek føre seg, peikar framover til ein diskusjon mellom William Blake og Mary Wollenstonecraft om den seksuelle fridomen: kan kvinner dyrke begjæret på lik linje med menn?¹⁴ Gjennom form og tema syner *The Rover* seg dimed som eit viktig verk med tanke på at det knyt fortid og framtid saman, men det er viktigare å sjå komedien for kva den er: eit produkt av si eiga samtid som var full av paradoks både på det filosofiske og politiske feltet, og som var labil på grunn av maktkampene innanfor det religionspolitiske området.

The Rover har veldig innfløkte plottlinjer, og det er viktig å sjå dei autonomt, men òg korleis dei påverkar kvarandre. For å kunne bli godt kjend med stykket er det òg viktig å sjå korleis det er strukturert, før ein kan gå vidare inn i ei djupare lesing av verket. Innanfor dei to plottlinjene eg kjem til å sjå nærare på, er det to motiv som kjem til å vere i fokus: Det er dei to nesten-valdtektene av Florinda og trekantrelasjonen mellom Hellena, Willmore og Angellica. Innanfor dei to plottlinjene blir vi presenterte for to forskjellige libertinske heltar som er med på å knyte saman plottlinjene som utgjer *The Rover*. Til slutt kjem eg til å sjå på eit aspekt som koplar dei to plotta saman politisk: Belvile, Willmore og Blunt er alle tre kavalarar som samstundes er ein representasjon av monarken. Gjennom dei tre vil eg sjå om

¹⁴ For å lese om diskusjonen, sjå innleiinga til *William Blake – Selected Poetry and Prose* (2000). D. Fuller (red.). Harlow, England: Pearson Longman.

det vert vist fram tre forskjellige monarkiske verdier, der den første er frå 1650-åra, den andre er frå 1670-åra og den siste er ein potensiell monark med puritanske verdier. Gjennom kavalermyta finn vi dimed ei utforsking av monarken si rolle gjennom restaurasjonen og ein kritikk av ein mogleg framtidig konge.

Kontekst

Då *The Rover* først vart oppført av Duke's Company på Dorset Garden Theatre i mars 1677, var dramatikaren sitt namn skjult for publikum. Det var ikkje før den tredje utgåva vart publisert at namnet til Aphra Behn kom på tittelsida (Burke, 2004:118). Hemmeleghaldet av identiteten til dramatikaren ser vi blant anna i prologen, der det mannlege pronomenet blir nytta når dramatikaren vert nemnt: «As for the author of this coming play, | I asked *him* what he thought fit I should say [...]» (Behn, 2008:4, linje 37–38 [mi kursivering]).¹⁵ Helen M. Burke fortel at hemmeleghaldet kan forklarast med at Behn frykta skuldingar om at ho hadde plagiert *Thomaso, or The Wanderer*, skriven av Thomas Killigrew medan han var i eksil saman med Charles II i 1650-åra (Burke, 2004:118). Det som strir mot denne forklaringa er at det var vanleg å nytte eldre tekstas som førelegg (Burke, 2004:118–119).

The Rover kom ut året før «the Popish Plot scare» i 1678 og den påfølgjande eksklusjonskrisa i 1679, der arvtakaren James II vart send i eksil av «Cavalier»-parlamentet før det vart oppløyst same år. I kjølvatnet av desse to krisene var Charles II lite populær blant folket på grunn av hans sympati for katolisismen og ein manglande vilje til å stå imot Ludvig XIV (Owen, 1996:8). Hans manglande evne til å ta avstand frå den fransk-katolske ekspansjonismen vart sett på som feminiserande, der kongen var ein slave av kvinner på lik linje med Ludvig XIV:

‘Effeminacy’ in the Restoration sense of enslavement to women and sexual desire was seen as one of Charles’s major faults, the other side of the coin from his failure to be ‘man’ enough to square up to Louis XIV militarily. (Owen, 1996:9)

Det feminiserte synet på både Charles og James gjorde at dei vart vurdert som moralsk og politisk uansvarlege, og det var mange komediar og dikt, blant anna av Jarlen Rochester, som direkte latterleggjorde dei to brørne:

His sceptre and his prick are of a length
And she may sway the one who plays with t’other
And make him little wiser than his brother. (Owen, 1996:9)

¹⁵ Prologen er på s. 3–4. Heretter nyttar eg linjenummer når eg refererer til prologen.

Det seksuelle er ein del av *The Rover*, og inngår i ei rekkje komediar som hadde openbare seksuelle motiv og tema (Hughes, 2004:31). Samstundes som denne typen komedie vart meir og meir populær, vaks det fram ein kritikk mot alle dramatarane – mannlege som kvinnelege – som brukte dette som motiv i verka sine (Ibid.). *The Rover* er den mest openbare sex-komedien av verka til Behn. Ho var ein respektert forfattar fram til midtre del av 1700-talet trass i at verka hennar var oppfatta som uanstendige. Det var mange verk som overlevde for ei stund, trass eit litterært dårleg rykte: «[...] when standards of propriety became stricter, old plays were at first exempt and were then condemned in a heap» (Gallagher, 1995:6). Vi ser dimed at *The Rover* er eit produkt av si eiga tid, som ikkje har fått plass i den litterære kanon før i seinare moderne tid.

Verksamandrag

Dramatis Personae

Menn	Kvinner
Don Antonio – visekongen sin son	Florinda – søster til Don Pedro, forelska i Belvile
Don Pedro – ein høvisk spanjol, ven med Antonio	Hellena – søster til Florinda
Belvile – ein oberst som er forelska i Florinda	Valeria – i slekt med Florinda
Willmore – <i>roveren</i> , ven med Belvile	Angellica Bianca – ei berømt kurtisane
Frederic – ein engelsk gentleman, ven med Belvile	
Blunt – ein engelsk landadelsmann, ven med Belvile	

Heile stykket byrjar med at søstrene Florinda og Hellena blir konfrontert av Don Pedro, om at faren deira har avgjort at Florinda skal gifte seg med den gamle, men veldig rike Don Vincentio. Pedro har lenge prøvd å overtale Florinda til å gifte seg med hans gode ven og son av visekongen, Don Antonio. Sidan faren deira er på reise, fortel Pedro at morgondagen er Florinda sin siste sjanse til å gifte seg med Antonio, og dimed unngå giftarmålet med Don Vincentio. Problemet er at Florinda er forelska i oberst Belvile, som redda henna og broren under slaget ved den spanske byen Pamplona, der Belvile var leigesoldat for Frankrike. Han trossa ordre for å redde den spanske fiendekvinna, og Pedro verdset han som ein ærerik mann. Men Belvile er fattig, og difor kan ikkje Florinda få gifte seg med han. Florinda si yngre søster Hellena er heime ein siste gong før ho skal bli sendt i kloster for godt, på faren si befaling. Ho har vokse opp i eit kloster, og som alle unge kvinner er ho nysgjerrig på kjærleik, til søstera si store forarging: «what an impertinant thing is a young girl bred in a nunnery! How full of questions!» (I.i.1–2). Etter at broren deira forlèt dei for å gå ut i karnevalsfeiringa, avslører Hellena at ho og kusina Valeria har planlagt å gå ut i karnevalet, der dei vil «outwit

twenty brothers, if you'll be ruled by me» (I.i.175–176). Florinda får òg sjansen til å møte igjen sin kjære Belvile.

Forkledde ute i gata møter dei Belvile saman med tre andre kavalerar: Blunt, Frederic og Willmore. Hellena blir augeblikkeleg tiltrekt av Willmore, og dei byrjar eit spel som varer heilt til slutten av stykket. Willmore har derimot ikkje berre Hellena i sikte, men òg den vakre kurtisana Angellica Bianca, som er i byen på grunn av at karnevalet gjer prostitusjon lovleg (Aughterson, 2003:171). Willmore greier å forføre kurtisana, og han spelar eit dobbeltspel for å ikkje bli avslørt av dei to kvinnene.

Florinda kan ikkje syne identiteten sin for Belvile når dei møtest, og gjev han eit brev medan ho let som ho er eit sendebod for seg sjølv. Brevet fortel at han skal kome til bustaden hennar om kvelden for å hente henne og redde henne frå å bli tvangsekta. Belvile avtalar med Willmore at han skal bli med for å hente Florinda. Når kvelden kjem, har Willmore kome tidlegare enn Belvile, og er sterkt påverka av alkohol. I mørkret trur han at Florinda er ei hore, og han prøver å valda henne. Belvile kjem i siste liten, men alt oppstyret har vekt broren, og planen til Florinda går i vasken.

Parallelt med dei to kjærleiks- og forføringsplotta går plottlinja til Blunt. Han blir forelska i hora¹⁶ Lucetta, som utgjer seg for å vere ei kvinne av høg rang. Trass i åtvaringar frå resten av kavalerane ender han på kammerset hennar, der ho svindlar til seg både kleda og pengane hans, og han må gøyme seg på rommet sitt i vente på nye klede.

Samstundes som desse tre intrigane held på, er Angellica grunn til ei fjerde intrige: Angellica avslører at Pedro var forelska i henne då ho var elskarinna til onkelen hans, den avdøde generalen. Når han skal til å betale for å vere saman med henne, kjem Antonio utkledd og tilbyr den same prisen. Pedro kjenner att kostymet til Antonio, og skuldar han for å ha svike Florinda. Antonio derimot trur at Pedro er Belvile. Dei byrjar å slåss, men blir stoppa av Willmore og Blunt. For å fullføre krangelen avtalar dei å duellere dagen etter på moloen. Etter at Pedro har gått, prøver Willmore å stele eit bilete av Angellica, noko som forargar Antonio og dei byrjar å slåss. Antonio blir skada, og Willmore stikk av frå hendinga. Belvile kjem for å sjekke om Willmore er den som er skada, men blir skulda for å vere han som skada sonen til visekongen. På grunn av skada kan ikkje Antonio møte Pedro, og i staden for å bli fengsla blir Belvile sett til å gå for å møte Pedro i Antonio sin stad. På grunn av at Florinda går mellom dei før dei byrjar duellen, og Belvile er villig til å gje opp si ære for henne, tilgjev Pedro den han trur er Antonio. Men idet dei trur dei skal få kvarandre, avslører Willmore Belvile, og

¹⁶ I *The Rover* skiljer karakterane mellom «wench» og «courtesan»

Florinda må flykte frå broren sin. Ho spring til Belvile sin bustad, men møter på ein hemngjerrig Blunt. Han truar med å valda henne, men på grunn av at ho syner han ein ring som bevis på at ho er ei kvinne av høg rang, stengjer han henne inne i vente på resten av kavalerane. Når dei kjem, er Pedro med i leitinga etter søstera si. Når Belvile innser at det er Florinda som er kvinna som er heldt som fange, prøver han å få Pedro vekk, men kjem ikkje på ei løysing. Det er ikkje før Valeria dukkar opp, og kjem på ei løgn om at ho har sett Florinda utkledd som ein av tenarane sine, at Pedro forsvinn. Etter at misforståinga er oppklara, tilgjev Florinda alle saman, og de to elskande dreg for å gifte seg. Før stykket sluttar, er fokuset tilbake på Willmore, Hellena og Angellica. Willmore avslører seg sjølv når han tek feil av Hellena og Angellica fordi ho har på seg ei maske. Han avslører sine kjensler for Hellena og fortel at han er ferdig med Angellica. Angellica truar Willmore med ein pistol, men får ikkje fullført hemna, for Antonio kjem og tek frå henne pistolen, og tek henne med seg vekk frå Willmore.

Komedien ender med at Pedro godtek ekteskapet til Florinda og Belvile, og tør ikkje anna enn å godta Hellena sitt val om å ikkje gå i kloster, men heller gifte seg med Willmore.

Kavalermyta

The Rover har kavaleren¹⁷ som hovudkarakter og er manifestert gjennom soldatane Belvile, Willmore, Blunt og Frederic. Trass i at Behn nytta *Thomaso* som førelegg, kjem det tydeleg fram at dei to skodespela er skrivne med to tiårs mellomrom (Burke, 2004:119). Det er mykje som skil dei, spesielt når det gjeld synet på kavaleren:

By the late 1670s, [...] the political failures and libertine excesses of the King and the court had put stress on the myth of the noble cavalier and the theatre was registering this change. Plays had become more bawdy and more cynical, and the rakish cavalier was the focus of intense scrutiny in royalist, as well as anti-royalist drama. (Burke, 2004:120)

Vi ser dimed at kavaleren, som var eit vanleg bilete på den høviske kongen, i 1670-åra vart til ein meir kontroversiell karakter. Den høviske kavaleren frå 1650-åra var ofte i teatra i London nytta som stønad for tilbakekomsten til Charles II, der han vart knytt til det romantiske og hadde tema som sette kongen i ein opphøgd posisjon. Helen M. Burke skriv i «The Cavalier Myth in *The Rover*» at handlinga ofte var sett til interregnum-tida og fortalde om «Charles's strange adventures and miraculous escapes during his period of banishment» (2004:119). *Thomaso* er ein av desse stykka, der hovudkarakteren er nettopp ein slik høvisk karakter, og

¹⁷ *Cavalier* på engelsk

verket er fylt med «a romantic and religious narrative that asserts aristocratic values by revealing the cavalier to be the saviour of the imperilled maiden and, by extension, of the imperilled nation» (Ibid.). Den høviske kavaleren frå 1650-åra finn vi i Belvile-karakteren, som blir forsterka gjennom hans forhold til Florinda, og hennar konstante behov for å bli redda.

Den som kontrasterer dette opphøgde biletet av kavaleren frå 1650-åra, er biletet av den same skikkelsen frå 1670-åra. Willmore er motsetnaden til Belvile ved at han jaktar på to kvinner, og at i staden for å lengte etter Hellena er han heller på jakt etter ei kvinne som kan «play the game out» med han (II.i.14). I staden for at kjærleiken er det øvste målet, er det jakta i seg sjølv som tel mest for Willmore.

Gjennom desse to karakterane, opnar det seg ei historisk lesing av korleis biletet av monarken endra seg og korleis teateret framstilte han. Belvile blir biletet på kongen i byrjinga av hans regjeringstid, medan Willmore blir datidas samtidige bilete på kongen. Spørsmålet som melder seg er då; kven er det som kjem ut av stykket som den vinnande parten?

Formalia

Prologen har som tema korleis publikum tok i mot eit nytt verk, og korleis dei kritiserte det som ikkje stødde deira syn eller kjente seg støtt av det som vart oppført på scena: «You judge him out of revenge and spite» (11). Publikum vert kritisert for ikkje å anerkjenne alt arbeidet ein dramatikar legg i å skrive eit nytt verk, og gjennom dette ser vi eit forsvar for *The Rover*, ettersom det òg var eit nytt verk. Den avsluttande kupletten i prologen er viktig å sjå nærare på. Den fortel at nye verk er fullstappa med vidd og fordervande element som flokkar seg og er «sweat like cits in May-Day coaches» (42–43). Ved å nemne «May-Day coaches» gjer Behn narr av middelklassen som hovudsakeleg var handelsfolk som paraderte i vognene sine på maidagen og imiterte åtferda til aristokratiet (Spencer, 2008:336). Ved å gjere narr av borgarar av middelklassen som hyllar det offentlege samfunnet sine strukturar, skaper Behn ein kontrast til karnevalet si uoffisielle feiring av folket idet *The Rover* byrjar.

Epilogen har ein meir alvorleg tone enn prologen, og skodespelaren talar om den komedien publikum nettopp har sett, før den går over til å omtale det politiske klimaet der puritanarane har auka makta si. Fokaliseringa vekslar mellom den som talar og kritikarar av stykket, deriblant puritanarane, noko som gjer epilogen ironisk: «The devil's in't if this will please the nation, | In these our blessèd times of reformation» (3–4).¹⁸ Kongen får venlegsinna

¹⁸ (Behn, 2008:86–87)

kritikk for å ikkje sjå nye oppførte verk, men heller eldre frå før borgarkrigen.¹⁹ Til slutt set epilogen fokus på publikum, og at dei heller ikkje kjem for å sjå nye verk bli oppførte og aldri er nøgde før verket er «[...] stuffed with fools, as brisk and dull as they» (34).

Scenetilvisinga fortel oss at handlinga går føre seg under karnevalstida i Napoli (Behn, 2008:2). Det var ikkje uvanleg for restaurasjonsdramatikarar å nytte feiringa av karnevalet som bakgrunnsteppe, fordi det blant anna baud dei utkleddingar som skapte forvekslingar og komiske situasjonar (Spencer, 2008:336). Det er heller ikkje tilfeldig at handlinga er lagt til Napoli på grunn av Italia sin kulturelle posisjon, og det skaper ei kopling til trekka av *commedia dell'arte* som fins i tittelkarakteren. Trass i at karnevalet var eit vanleg bakteppe for komediane under restaurasjonen, opnar det seg ei særst interessant lesing om vi hentar karnevalet fram frå bakgrunnen. Karnevalet krinsar rundt karakterane og omgjev heile komedien. Heile byen er i feiring, og når kavalerane kjem på scena for første gong, blir dei møtt av feirande karnevalsutkledde menneskje:

[...] several men in masking habits, some playing on music, others dancing after, women dressed like courtesans, with paper pinned on their breasts, and baskets of flowers in theirs hands. (I.ii.#76–77)²⁰

Karnevalet synar seg òg som ei tid der vald ikkje er godtatt. Dette er tydeleg i replikken til ein offiser som tek Belvile for å ha slåst: «[...] swords drawn in carnival time!» (III.vi.64–65). Vi ser at karnevalet er ei feiring, og at plassen for feiringa er ute i gatene, der folket kan møtast på like termar. *The Rover* går føre seg hovudsakeleg ute i desse gatene, blant folket. Innanfor 16 scenar delt på fem akter er åtte innandørs. Dei syner sovekammeret som er privat og intimt, og vi har dimes eit veldig sterkt skilje berre i oppdelingane av scenane; anten held karakterane seg ute i det mest offentlege eller i det mest intime.

I *The Rover* ser vi at Behn nyttar seg av den nye sceneteknologien, og i denne komedien har ho til og med ei tredimensjonal scene som vart skapt av at den bakarste skodda vart tatt vekk, og dimes synte oppdelingane av heile scenerommet. I den andre scena av første akt nyttar Behn heile scenerommet, noko som ga skodespelarane stor plass til å røre seg på (Hughes, 2004:37). I tillegg til å skape forskjellige rom gjennom bruken av skoddene, vart dei òg brukt til å syne karakterane avkledd, noko som må ha kome overraskande på publikum:

¹⁹ Då verket vart oppført for første gong var Charles II i publikum (Owen, 2002:65).

²⁰ Sideteksten er ikkje rekna med i linjetellinga, og difor markerar eg med # for å syne kva linje han er plassert mellom.

«Scene changes to Blunt's chamber; discovers him sitting on a couch in his shirt and drawers, reading» (IV.v.#1).

Sjølv scenegolviet vart òg ein del av stykket, der karakterar kunne forsvinne raskt. I forføringsscena mellom Blunt og Lucetta er det nytta luker på scenegolviet for at Lucetta skal kunne stikke av frå Blunt. Etter å ha fått han til å skru av ljuset, blir Lucetta og senga senka ned og under scenegolviet: «[Blunt] puts out the candle; the bed descends [by means of a trap]; he gropes about to find it» (III.iii.#18–19). Scena med Blunt og Lucetta syner òg at Behn kunne skape ein illusjon av mørke gjennom rørslene til karakterane.

Handlinga går føre seg i løpet av to dagar og byrjar *in medias res*. Det følgjer typiske komediekonvensjonar ved at disharmonien allereie er blitt etablert i byrjinga av stykket. Behn nyttar den same strukturen som komediane til Shakespeare ved at ho nesten følgjer tida sin einskap, men i staden for å følgje handlinga og staden sin einskap, har ho fleire handlingstrådar som er innvevd i kvarandre, og det er ei hyppig veksling av scenerom. Når vi blir presenterte for dei to hovudplotta, blir protagonistane og antagonistane raskt etablerte.

Farsfiguren som er sett til å vere hovudantagonisten, er derimot aldri fysisk tilstade i stykket. Ein annan antagonist, den gamle friaren Don Vincentio, er heller aldri fysisk på scena. Pedro blir dimed representanten for hovudantagonisten.

Plotta i *The Rover* følgjer den romerske nykomedien, men iblanda trekk frå tragedien, farsen og *commedia dell'arte*, uttrykt gjennom dei forskjellige karakterane. Hjø Angellica finn vi trekk frå tragedien, medan vi hjå kavalerane og Hellena finn trekk av farsen, der humoren blir lågkomisk. På grunn av at tittelen refererer til hovudroveren Willmore, kan vi plassere han innanfor typekomedien. Han kan òg settast i samband med komedieforma *commedia dell'arte* ved at han har rangen kaptein og har mange trekk som fell saman med kapteinfiguren, *il Capitano*. Hellena påpeikar koplinga hans til kapteinfiguren gjennom den komiske epitetten ho gjev han: «My mad captain» (IV.ii.198).

Sideteksten i *The Rover* er nøktern. Den syner kva for karakterar som kjem inn og går ut av scena, og kva for utkleidingar dei har på seg, men med nokre få unntak får vi ikkje kjennskap til korleis Behn såg for seg at skodespelarane skulle agere og reagere. I scenar der fleire av plotta er i aksjon samstundes og vekslar om å stå i fokus, syner sideteksten kven som snakkar med kven, og plasseringa deira på scena. Det er òg få skildringar av scenebiletet i seg sjølv, med unntak av at sideteksten fortel kva scena skal førestille («A street») og kva for rekvisittar skodespelarane nyttar. Det er gjennom hovudteksten vi får kjennskap til karakterane sin utsjånad og sine eigenskapar. Det er òg gjennom dialogen og bruken av *asides* vi får kjennskap til karakterane sine eigentlege mål, brister eller dydar.

Språket i *The Rover* er hovudsakeleg prosaisk, og blir nytta som eit grep for å parodiare karakterar eller situasjonar. Dette er særleg påfallande hjå karakteren Blunt, noko som namnet er med på å forsterke; ein platt mann som ikkje kan handtere kjærleikens diskurs:

BLUNT I am transported! (*Aside*) Pox on't, that I had but some fine things to say to her, such as lovers use. I was a fool not to learn of Fred a little by heart before I came. Something I must say [*To Lucetta*] 'Adsheartlikins, sweet soul! [...]
LUCETTA Hold, sir, put out the light, it may betray us else.
BLUNT Anything; I need no other light, but that of thine eyes!
[*Aside*] 'Adsheartlikins, there I think I had it. (III.ii.4–7 og III.iii.16–18)²¹

Den største språklege kontrasten til Blunt finn vi i kurtisana Angellica Bianca. Når vi først møter henne i *The Rover*, snakkar ho prosaisk, men dette endrar seg etter at ho møter Willmore. Hennar replikkar går over til blankvers, og det er med på å sette henne utanfor den komiske modusen som rår i stykket. Som vi skal sjå, har Angellica Bianca mange trekk til felles med den tragiske heltinna, og språket er med på å underbyggje dette:

Love, that has robbed it of its unconcern, | Of all that pride that taught me how to value it. |
And in its room | A mean submissive passion was conveyed, | That made me humbly bow,
which I ne'er did | To anything but heaven. (V.i.250–255)

I tillegg til bruken av blankvers, finn vi òg innslag av reine lyriske replikkar. Til dømes uttrykker Belvile seg gjennom det lyriske: «Fantastic fortune, thou deceitful light, | That cheats the wearied traveller by night | Though on a precipice each step you tread, | I am resolved to follow where you lead» (IV.i.73–76).

Nær på alle karakterane kler seg ut og bær masker i mesteparten av stykket. For Florinda og Hellena er maskene og utkleidingane naudsynt for at dei skal få høve til å gøyme seg bak maska, og dimed gå fritt ute i byen. Belvile og Blunt brukar òg masker i mesteparten av stykket. Jamvel for mennene blir maska eit bilete på fridom: «[...] whatever extravagances we commit in these faces, our own may not be obliged to answer 'em» (II.i.2–3). Det er to karakterar som ikkje nyttar utkleidingar eller masker, og det er Willmore og Angellica. Angellica har på seg maske berre éin gong, og det er på slutten av stykket for å avsløre Willmore sitt svik mot henne. Willmore derimot vil ikkje bruke maske, for han er redd for at Hellena ikkje vil finne han igjen (II.ii.4–5).

²¹ Oppattakinga av ordet «'adsheartlikins» skaper òg ei sterk parodiering av karakteren Blunt, og det sett han sterkare enn dei andre karakterane som ein typekarakter.

Masker og utkleddingar nytta i *The Rover*²²

Maskebruk	Akt 1	Akt 2	Akt 3	Akt 4	Akt 5
Don Pedro	(1)Masking habit	(1) Masquerade		(2)Vizard	
Don Antonio		(1)Masquerade			
Belvile		(1)Masking habit		(2)Antonio's clothes	
Willmore					
Florinda	(2)Gipsie		(1)Antic, different dress	(2) in mask, (3)Different habit	(1)Masked
Angellica					(1)Masking habit and a vizard
Hellena	(2)Gipsie		(1)Antic, different dresses	(2)Man's clothes	(1)as before

The Rover nyttar fleire andre undersjangrar av komedien gjennom stykket, og det første eg skal sjå nærare på, er farsen. Farsen er som kjend lågkomisk, og dyrkar det kroppslege, ofte gjennom typekaraktarar. Blunt er ein av karakterane som har mykje av farsen i seg, men det er to andre karakterar eg vil sette fokus på. Hellena blir knytt til farsen ved at ho refererer til den, men ho er sjølv aldri utsett for den.

Når Hellena skildrar Florinda sitt framtidige ekteskap med Don Vincentio, set ho han inn i eit bilete som minner sterkt om Rabelais si verd:²³

[T]he giant stretches itself, yawns and sighs a belch or two, loud as a musket, throws himself into bed, and expects you in his foul sheets; and ere you can get yourself undressed, calls you with a snore or two [...]. (I.i.114–117)

Referansane hennar til det kroppslege er med på å sette komedien innanfor farsen gjennom dialogen, men òg gjennom gestikulering er ho med på å skape situasjonar som høyrer til den same modusen: «[Hellena] claps [Willmore] on the back» (III.i.#130–131). I tillegg til det komiske epitetet Hellena gjev Willmore, finn vi òg att karakteristikken av kapteinfiguren i handlingane hans. Burke stadfestar denne lesinga ved at ho ser Willmore som ein falsk helt som parodierer dei vanlege konvensjonane ein helt har: «As a 'Captain', Willmore is aligned with a whole series of swashbuckling, disordely braggart soldiers in theatrical history, ranging from Plautus' *miles gloriosus* to Jonson's Captain Bobadil and 'Il capitano in the *commedia dell'arte*» (Burke, 2004:123).

²² (Talet) indikerer scene

²³ Behn omsette blant anna La Rochefoucauld og Fontenelle i tillegg til mange andre franske tekstar, noko som fortel om hennar gode kjennskap til fransk kultur og litteratur (Cottegnies, 2004:221–231). Behn sin kjennskap til François Rabelais og hans verk om kjempen Gargantua og Pantagruel-figuren, syner seg i ei direkte referanse i *The Lucky Chance*.

Karakterane

Dei forskjellige karakterane høyrer til forskjellige samfunnslag. Kavalerane er leigesoldatar etter å ha blitt sendt i eksil frå England. Belvile har den høgste rangen av dei, ved at han er oberst. Han er den høviske helten som konstant reddar si elskande Florinda frå farar, og han blir av alle sett på som ein heltemodig og ærefull mann. Namnet Belvile er med på å underbyggje det høviske ved at det kling fransk, og det betyr «belle of the town» (Aughterson, 2003:123). Den neste på rangstigen er kapteinen Willmore. Denne karakteren er ein opportunist i kjærleiken. Han møter Hellena og blir hovudstups forelska, men dette stoppar han ikkje frå å forføre kurtisana Angellica Bianca. Han kontrasterer på mange måtar Belvile, og i staden for å vere ein redningsmann som Belvile, er han ein av dei som skaper farane. Willmore valdtek nesten Florinda, fordi han trur ho ikkje er noko meir enn «a wench» (III.v.15). På same måte som for Belvile er det grunn til tolking av namnet. Det er ikkje franskklingande, men eit vanleg britisk namn, der vi kan sjå karakteristikken til roveren; alltid på bestemt søken etter noko meir. Det kavalerane har til felles, er at dei alle er i eksil, og mesteparten av dei er fattige. Innanfor kavalerjengen er Blunt den som har pengar. Det økonomiske hjå Blunt er med på å plassere han utanfor den rojalistiske kavalerjengen, og inn blant whig-tilhengjarane:

[...] you [dei andre kavalerane] have been kept so poor with parliaments and protectors that the little stock you have is no worth preserving; but I thank my stars, I had more grace than to forfeit my estate by cavaliering. (I.ii.45–48)

Blunt antyder dimed at han har pengar fordi han heldt seg på same side som Cromwell. Det som problematiserer whig-koplinga, er at Belvile skildrar Blunt som «[...] honest, stout, and one of us» (I.ii.67). Ordet «honest» var ofte nytta om rojalistar under restaurasjonen (Spencer, 2008:339). Før Blunt vert svindla av hora²⁴ Lucetta, får vi høyre Blunt si meining om openlys prostitusjon når han ser Angellica sin 'reklameplakat': «With what order and decency whoring's established here by virtue of the Inquistition! Come, let's begone, I'm sure we're no chapmen for this commodity» (II.i.98–100). Denne replikken blir svært parodisk i etterkant, men den syner òg Blunt som hyklersk, ved at det verkar som han ikler seg ein naivitet. Den same replikken gjer òg at Blunt vert tettare kopla til whiggane.

Bortsett frå dei fire landsforviste soldatane og Angellica Bianca høyrer resten av karakterane til aristokratiet. Av dei kvinnelege aristokratane er Florinda den som best passar

²⁴ Karakterane skil mellom å nytte «wench» og «courtisan».

inn i den høviske modusen vi finn i *The Rover*. Namnet hennar vev seg saman med namnet til Belvile, og er med på å fastsette dei som det opphøgde paret. Namnet hennar minner om det pastorale ved at det spelar på blome- og vårgudinna Flora. I byrjinga av stykket ser vi henne som ein sterk karakter, når ho fortel bror sin at ho ikkje vil følgje faren sitt ønske om at ho skal gifte seg med Don Vincentio: «I hate Vincentio, sir, and I would not have a man so dear to me as my brother follow the ill customs of our country, and make a slave of his sister [...]» (I.i.62–64). Etter at ho har uttrykt sinnet sitt mot valet faren har gjort for henne, er det ikkje ho som fortsett opprøret mot broren, men søstera Hellena som er meir frittalande og krass enn Florinda:

Marry Don Vincentio! Hang me, such a wedlock would be worse than adultery with another man. I had rather see her in the *Hôtel de Dieu*²⁵, to waste her youth there in vows, and be a handmaid to lazars and cripples, than to lose it in such a marriage. (I.i.125–128)

Den første scena med Florinda er det einaste vi får sjå av hennar openbare kamplyst, og i resten av stykket er ho nesten i konstant fare og er avhengig av at Belvile skal kome ho til unnsetning. Florinda er med ut i karnevalet, men berre fordi ho følgjer Hellena og kusina Valeria.

Hellena kontrasterer Florinda ved at ho er handlande og talar fritt. Trass i at ho har vakse opp i eit kloster og skal til å gå inn i klosteret som nonne, er det lite som tyder på at ho har tenkt å følgje faren si avgjerd. Namnet Hellena kan vere ei referanse til *Iliaden* si Helena, som var grunnen til den mytiske trojanske krigen (Haarberg, Selboe, Aarset, 2007:32). *The Rover* si Hellena er heime for å ta farvel med det verdslege, men i staden for går ho ut i den karnevaleske verda, og gjennom utkleidingar og listigheit finn ho ein måte å unngå lagnaden sin på. På grunn av at ho har blitt oppdratt til å bli nonne og ein del av det geistlege, er Hellena ein utanforståande når det kjem til kjærleik:

'Tis true, I never was a lover yet; but I begin to have a shrewd guess what 'tis to be so, and fancy it very pretty to sigh, and sing, and blush, and wish, and dream and wish, and long and wish to see the man, and when I do, look pale and tremble [...]. (I.i.9–12)

På grunn av at ho er ein utanforståande, har ho ofte eit satirisk blikk på kjærleikskonvensjonane. Ho satiriserer òg over seg sjølv, etter ho har blitt forelska i Willmore: «[...] if you are not a lover, 'tis an art soon learnt, that I find (*Sighs*)» (III.i.47–48).

²⁵ *Hôtel de Dieu* var eit sjukehus som var grunna på ein religiøs orden (Spencer, 2008:338).

Det som skil Hellena frå Florinda, er at ho er seg sjølv bevisst når ho er innanfor kjærleiksdiskursen, noko som blir stadfesta med bruken av ordet «art».

Angellica Bianca skil seg ut frå resten av karakterane. Ho er ein utstøtt frå samfunnet fordi at ho er ei kurtisane. Namnet hennar kan verte sett som ironisk, ved at ei prostituert er skildra som ein kvit engel. Sjølv om ho er ein utstøtt, er Angellica framstilt som ein høgverdig karakter: språket hennar er meir lyrisk enn hjå dei andre karakterane, og det er berre aristokratar som kan kjøpe ho, sidan ho tek ein soldat si heile månadsløn som betaling (I.ii.322–323). Koplinga hennar til onkelen til Pedro gjer òg at ho har ei tilknytning til dei høgare klassane enn kva som elles ville ha vore mogleg. Angellica blir dimed framstilt som ein like høgverdig person som Hellena og Florinda, men i synet på ekteskap er det eit skilje mellom henne og dei to, ved at ho ekvivalerer ekteskapet med prostitusjon:

When a lady is proposed to you for a wife, you never ask how fair, discreet, or virtuous she is; but what's her fortune: which if but small, you cry 'she will not do my business', and basely leave her, though she languish for you. Say, is not this as poor? (II.ii.90–94)

Angellica har ei stoltheit i at ho aldri blir forelska i kundane sine og har tatt avgjerda om at «nothing but gold shall charm my heart» (II.i.136). Når ho fell for Willmore, gjev ho avkall på det ho står for, og i staden for å gje kroppen sin i bytte for pengar, krev ho Willmore sin kjærleik for sin eigen: «The pay I mean, is but thy love for mine. Can you give that?» (II.ii.152). Når ho innser at kjærleik ikkje kan bli bytta på same måte som pengar, og at Willmore er forelska i Hellena, fell Angellica, på same vis som ei tragisk heltinne.

I staden for ein økonomisk transaksjon vert kjærleik valutaen i relasjonen deira. For Angellica er det den første gongen ho vert forelska, og det er forelskinga ho set som ein dyd ho har verna om. Ho mistar dyden sin til Willmore, som ikkje ser det viktige i dette, noko som framgår av hemnscena, der Willmore freistar å betale henne tilbake for «tenestene» ho har gjort han. I nest siste akt ser vi Angellica som den tragiske heltinna, der ho innser at «My virgin heart, Moretta! Oh, 'tis gone!» (IV.ii.150). Når ho innser at ho har tapt, blir ho hemngjerrig: «Then since I am not fit to be beloved | I am resolved to think on a revenge | On him that soothed me thus my undoing» (IV.ii.409–411).

Helten Belvile

Når verket byrjar, blir Belvile og Florinda umiddelbart etablerte innanfor det høviske, der Florinda fortel om hennar første møte med oberst Belvile. Hans skifte av side frå Frankrike til Spania er i tråd med den typiske heltekavaleren, og som Jane Spencer skriv: «His gallantry

towards defeated enemies is a typical motif of heroic drama [...] a change of loyalties appropriate in a romantic lover who puts his mistress first [...]» (2008:337). Til og med representanten for antagonistten, Pedro, ser Belvile som ein høvisk soldat og ein mann av ære. Det Pedro ikkje kan godta, er at Belvile ikkje er ein del av aristokratiet som dei to andre friarane til Florinda er: «'Tis true, he's [Don Vincentio] not so young and fine a gentleman as that Belvile; but what jewels will that cavalier present you with? Those of his eyes and heart?» (I.I.79–81).

Biletet av Belvile som redningsmann og ein mann av ære følgjer han utover komedien, gjennom heltedådane han utfører. Men til og med når han blir skulda for lovbrøt, blir han anerkjend som ein modig og høvisk mann: Belvile blir skulda for å ha slåst under karnevalstida og for å ha skada visekongen sin son, Antonio. Sjølv om Belvile burde bli straffa, får ikkje Antonio seg til å straffe han: «[...] there is something in your face and mien | That makes me wish I were mistaken» (IV.i.20–21). På grunn av heltemotet hans vil Antonio at Belvile skal kjempe i staden for han i duellen om Florinda. Dette skaper atter ein gong eit bilete på Belvile sin posisjon som helt, og ved at han kjempar for visekongen sin son, kan denne scena bli sett som at Belvile ikkje berre kjempar for Antonio, men òg for nasjonen hans.

Denne konstante repetisjonen av Belvile som ein høvisk kavalier skaper ei parodisk distanse til karakteren. Det er fleire hendingar som lagar denne distansen: til dømes er scena med Antonio og Belvile særskild komisk fordi Antonio eigentleg har bedd Belvile kjempe mot seg sjølv, sidan han trur Pedro er Belvile. Belvile får sjansen til å vinne Florinda gjennom å lure representanten for monarkiet og aristokratiet, ettersom Pedro trur at han er Antonio, og gjennom dette blir ikkje anna enn ein opportunist som tek dei sjansane han får.

Degraderinga av heltestatusen kjem òg inn ved at Belvile og Florinda ikkje er hovudprotagonistane i *The Rover*, for det er heller Hellena og Willmore som er det meir framstående paret. I ein konvensjonell komedie ville den høviske plottlinja vore hovudhistoria, der vi finn den tradisjonelle helten og heltinna, medan Willmore og Hellena, som bryt med konvensjonane, ville vore det underordna, komiske kontrastparet. Willmore er ikkje den snarrådige helten som tek ansvar, men heller han som stikk av, om situasjonen han finn seg i, ikkje er heldig for han: «How, a man killed? Then I'll home to sleep [Willmore] puts up [his sword] and reels out» (III.vi.57–#58). Hellena oppfyller heller ikkje konvensjonane for ei heltinne, ved at ho i byrjinga har rolla som hjelparen til Florinda, og det er ho og kusina Valeria som skaper sjansen for at Florinda og Belvile kan møtest.

Den formørkande modusen i *The Rover*

Dei to nesten-valdtektene er med på å skape ein mørk modus i *The Rover*. Dei gjer òg at Florinda blir eit redningsobjekt for Belvile, men samstundes er desse to hendingane med på å få Belvile sin posisjon som den uomtvistelege helten til å vakle. Belvile har allereie redda Florinda ein gong i Pamplona, men han må òg redde henne frå sine eigne vener to gonger. Den første gongen er når Florinda møter Willmore utanfor bustaden sin, i den tru at han er Belvile som skal kome for å redde henne frå å måtte gifte seg dagen etter. Willmore derimot trur at ho er ei hore: «Ha, what has god sent us here? A female! By this light, a woman! I'm a dog if it be not a very wench!» (III.v.14–15). Florinda prøver å få han vekk frå seg, og truar med å rope «murder, rape, or anything, if you do not instantly let me go» (III.v.49–50). Florinda sine truslar er fånyttas sidan Willmore berre skrattar av henne og tilbyr ein «pistole» som betaling for hennar tenester. Idet krisa verkar uunngåeleg, kjem Belvile og reddar henne frå Willmore. Seinare i stykket oppstår det ein identisk situasjon med Blunt. Igjen finn Florinda seg åleine, og ho møter Blunt som har blitt lurt og svindla av hora Lucetta. Florinda blir eit objekt for hemn:

[...] thou shalt lie with me too, not that I care for the enjoyment, but to let thee see I have ta'en deliberated malice to thee, and will be revenged on one whore for the sins of another.
(IV.v.49–51)

Denne hendinga går frå verre til verst når venen Frederic kjem inn og ser at Blunt har ei kvinne i si makt. I staden for å redde henne, vil Frederic dele henne med Blunt. Det er ikkje før Blunt gjev Belvile ringen, som Florinda har nytta som eit bevis på hennar rang, at Belvile skjønner kven den innelåste kvinna er. For å hindre at Florinda vert oppdaga, og Pedro i å delta i det som resten av mennene vil gjere, bestemmer Belvile at dei skal gå inn ein og ein, og han sjølv først. Willmore er ikkje innforstått med situasjonen og krev at han med det lengste sverdet skal få privilegiet ved å gå inn først, men gløymer at spanjolen Pedro naturlegvis har det lengste. Florinda er dimed trua med å bli gjengvaldteken og eit offer for incest. Det er ikkje før Valeria kjem og skjønner kva som har skjedd, at Florinda blir redda. For første gong ser vi at Belvile ikkje lever opp til sin heltestatus og at Valeria har overlista Belvile.

Feminismeresepsjonen og libertinismen

The Rover har i dei seinare åra blitt objekt for feminismeresepsjonen på grunn av dei sterke kvinnelege karakterane vi finn, og korleis Behn framstiller dei mannlege karakterane. For Janet Todd har kurtisana Angellica Bianca ei tett kopling til forfattaren sjølv:

Despite Angellica's social and moral failure within the play, Aphra Behn, the first woman writer in England known to have earned a reasonable living through creative writing, associated herself with her prostitute, whose initials she shared. (Todd, 1989:1)

For Todd er Angellica eit bilete på den sosiale konstruksjonen av kvinna, og på lik linje med Catherine Gallagher ser ho linken mellom Behn og Angellica som eit bilete på oppfatninga av at publisering og prostitusjon var tett samankopla under restaurasjonen.

Sjølve utgjevingshistoria til komedien har òg blitt forstått som eit teikn på feminismen til Behn: Anonymiteta i dei to første utgåvene av *The Rover* er for Burke ikkje ein indikasjon på at Behn frykta skuldingar om plagiering, men syner hennar: «[...] parodic use of this borrowed material and her complex, feminist-inflected brand of royalism than the simple fact of borrowing itself» (Burke, 2004:118). For Burke er *The Rover* ein komedie som parodierte «[...] the system of male aristocratic privilege that the cavalier hero represented» som er i førelegget (Burke, 2004:121).

Den karakteren som har fått mest merksemd av alle i *The Rover*, er Hellena. For Burke er ho den av dei tre kvinnelege hovudkarakterane som liknar mest på kavaleren, og blir på mange måtar ekvivalent med roveren, Willmore (Burke, 2004:122). I tillegg til dette har feminismelesinga gått nærare inn på det faktum at både ho og hennar meir stillfarande søster Florinda gjer opprør mot patriarkane i familien, ved at Florinda nektar å ekte mannen som faren ønsker ho skal gifte seg med, og Hellena nektar å gå i kloster. I *The Rover* er det kvinnene som driv handlinga framover, og som skaper situasjonane der dei elskande kan møtest. For Burke feminiserer dette kavalerane: «The cavaliers, for their part, are implicitly 'feminized' by being on the receiving end of these exchanges, and Behn further suggests their ineptitude as heroes [...]» (Burke, 2004:123). For Jaqueline Pearson er det dei forskjellige formene for kvinneleg makt som vert framstilt i *The Rover*, som er mest påfallande:

The play creates extreme images of female power (Hellena's disguises, the pistol with which Angellica Bianca threatens Willmore, Lucetta's trickery) and powerlessness (Florinda's being in almost constant danger of rape). (Pearson, 1988:154)

Willmore, Belvile og Blunt har mange trekk som set dei innanfor ein typekarakter, i motsetnad til Hellena, Florinda og spesielt Angellica som gjev meir innsyn i kjensler og tankar enn dei mannlege karakterane.

På grunn av samansettinga av Hobbes og Epikur hadde libertinismen eit komplekst syn på menneskje: i forlenging av Hobbes var det grunnleggjande pessimistisk, der «man is a power-seeking animal and that life in society is defined by ruthless, unending competition» (Chernaik, 2008:41). Hobbes såg ikkje moral og etiske verdiar som ein naturleg del av menneskje, og det var difor han fremja tanken om ein absolutistisk leiar av staten (Aughterson, 2003:235). Den epikureiske tanken hadde derimot eit meir positivt syn på menneskje, der dyd og etiske verdiar var mogleg å lære seg, og difor syner den seg som meir positiv enn Hobbes (Chernaik, 2008:31). Restaurasjonsdramaet inneheld mykje frå Hobbes sine idear om at menneskje søker makt, og er i konstant konkurranse med andre menneskje. Og i litteraturen under restaurasjonen vart kjærleik nokre gonger portrettert som eit tap av autonomi (Chernaik, 2008:40–41). Om ein møter konkurranse om det same kjærleiksobjektet, blir det innanfor tankegangen til Hobbes eit spel om makt:

[...] if any two men desire the same thing, which neverthelesse they cannot both enjoy, they become enemies; and in the way to their End, (which is principally their owne conservation, and sometimes their delectation only,) endeavour to destroy, or subdue one an other. (Hobbes, 1985:184)

Hobbes fremjer sjølvbergingsdrifta til menneskje, og Chernaik forklarar dette med at:

The assertion of freedom in libertine thought is predicated on a defiant materialism, a scepticism directed at conventional structures of authority and an egoist psychology which is potentially anarchic. (2008:41)

Libertinarane fremja tanken om fridom i alle aspekt av livet, og det seksuelle var ein del av dette. Det seksuelle er sterkare innanfor det epikureiske, der det lidenskapelege er knytt til *carpe diem*-tanken som vi ser personifisert av den populære uthalar- eller roverkarakteren. Som nemnt tidlegare var libertinismen ein maskulin ideologi, og for mange som har lest *The Rover* i ettertid, fins det i teksten ei utforsking av korleis kvinner høver inn i den libertinske tanken: «While libertinism authorized women's free enjoyment of sexual pleasure, a serious problem for Behn was that libertinism was a masculinist ideology» (Staves, 2004:21). Dei kvinnelege karakterane kan bli lest i samanheng med utforskinga og problematiseringa av libertinismen og kvinner. Som synt tidlegare, oppfyller Hellena mange av kavalertrekka, og

dimed fremjer ho det libertinske. På grunn av hennar kjønn kan ho ikkje gå fritt omkring slik som kavalerane, men må skjule seg bak ei maske for å kunne delta i det libertinske.

Jaqueline Pearson skriv at det var vanleg for dramatikarane å leike med ekteskapsinstitusjonen og utfordre konvensjonane som hørde til, men ikkje utan å gå tilbake til det konvensjonelle på slutten av stykket:

Heroines may claim their right to enjoy 'innocent liberty', 'innocent Freedom', but to remain heroines they must retain their chastity. Women can win in the sex war only by playing hard to get and concealing their own sexual desires [...]. (Pearson, 1988:51)

Slik er Angellica ein måte for Behn til å kritisere ein dobbelmoral på, gjennom sympatien vi får med henne – eller følgjer berre Behn konvensjonane som var under restaurasjonen? For Pearson er Angellica motstykket til Willmore ettersom han er promiskuøs og ho er ei kurtisane. Det som hender mellom dei blir for Pearson ein kritikk av den seksuelle dobbelstandarden: «[Willmore] can re-enter the respectable society by marriage while she cannot: his wife Hellena is unconventional but still respectable, for all she has taken is 'innocent Freedoms'» (Pearson, 1988:162). For Pearson blir libertinismen ein del av det mannlege verdsbiletet, medan kvinner ikkje kan leve det ut utan å bli sett utanfor samfunnet.

Det komiske monsteret

Trass i at vi finn dei typiske komediekonvensjonane, utfordrar dei to nesten-valdtektene den reine komiske modusen. Det som kan sette hendingane som skjer med Florinda i nærleiken av ein komisk modus, er at oppbygginga av situasjonane er identiske: Florinda blir tatt for å vere ei kvinne av ein mykje lågare rang enn kva ho eigentleg er, og ho blir trua med å bli valdtatt trass i at ho avslørar sin rang, og at ho fortel at ho kjenner Belvile. Det kan òg bli sett som at heltedådane til Belvile blir repetert på same vis som offerrolla til Florinda, og dimed parodierte. Dei identiske hendingane kan vere med på å skape ei distanse fordi Florinda er i konstant fare gjennom stykket, og publikum veit at Belvile kjem til å kome. Heltedådane til Belvile blir òg latterleggjort når Belvile skal redde Florinda frå Blunt og resten av mennene: På grunn av sverdlengda strekk ikkje Belvile til når han skal redde Florinda frå kavalerane, noko som skaper eit bilete av impotens hjå karakteren. Dei to nesten-valdtektene i *The Rover* kan bli lest på tre forskjellige måtar; innan ein feministisk tradisjon; som ei framsyning av dei forskjellige kavalerane; og som ei underbygging av det karnevaleske i *The Rover*.

Burke skriv at ho les dei to nesten-valdtektene i forlenging av det monarkiske og det politiske. For henne blir Willmore nytta for å kritisere den libertinske monarken, og på grunn

av Blunt si kopling til whig-tilhengjarane representerer han ein kritikk av dei anti-rojalistiske whiggane (Burke, 2004:124). Ho meiner at:

[...] Behn implicitly suggests that the cavalier and the aristocratic system he represents pose as great a threat to the safety of the nation as the rebellious country gentry, and this point is further driven home by the parallelism created between Willmore and Blunt [...] in this scene. (Ibid.)

Lesinga hennar er problematisk, sidan Behn utan tvil var ein staut rojalist. Om vi les Belvile og Willmore som representantar for korleis monarken har blitt portrettert gjennom restaurasjonen – der Belvile synar ein utdatert versjon av kongen, og Willmore er ein trussel for sin eigen nasjon – kvar er då det rojalistiske i *The Rover*? Burke si løysing er at det er kvinnene som er representantar for det rojalistiske, og at Behn «[...] [i]n her carnivalesque inversion of the cavalier myth [...] it is the woman – virgin and whore alike – who are the agents of correction and restoration» (Burke, 2004:122). Gjennom dei to nesten-valdtektene, blir kavalerane dimed degraderte, og kvinnene opphøgde til dei rette representantane for kavaler-monarken.

I scena der Blunt fortel dei andre mennene om hora han held innelåst, syner det seg for Kate Aughterson ein symbolikk som «[...] underlines the symbolic and actual power men hold over women in the society we see represented on stage» (Aughterson, 2003:65). Overrekkinga av nøkkelen mellom dei blir ein måte å syne menn si makt over kvinner på, der nøkkelen blir eit symbol på kvinna (Ibid.). Aughterson les denne scena som at det patriarkalske systemet vert avslørt og at det «[...] suggests how women can be handed between and handled by men, owned and subordinated as though it were natural» (Ibid.). Den patriarkalske makta som vert synt gjennom overrekkinga av nøkkelen, blir for Aughterson forsterka når mennene trekkjer sverd for å avgjere kven som skal få eller sjå kvinna først: «The central forceful image of a body of men holding swords aloft is both a potentially threatening and comically phallic, and Behn is conscious of this dual theatrical effect [...]» (Aughterson, 2003:66).

Det Burke ikkje tek med i lesinga si av kavalermyta, er restaurasjonen sin libertinske tradisjon, som skil mellom to forskjellige kavalerheltar; roveren og uthalaren, der den eine kan verte sett med epikureiske auge og den andre innanfor Hobbes si tenking (Chernaik, 2008:42–43). Warren Chernaik definerar dei som: «[...] one aggressive and exploitative and the other happy-go-lucky, accepting whatever pleasures the moment may bring» (Chernaik, 2008:43). Willmore er roveren som er karakterisert som:

[...] good-humoured, equable, content in amorous intrigues as in all else to 'take women... when they come in thy way by accident', convinced that 'Love like riches comes more by fortune than industry. (Ibid.)

I ein rover som Willmore finn ein ikkje vondskap eller kalkulering, til skilnad frå Blunt. Men ein ting dei har til felles, er at det er karakteristisk for dei å ta ei kvinne av høg rang for å vere prostituert, sidan for desse libertinarfigurane er «all women [...] alike and no opportunity should be neglected» (Ibid.).

For ein moderne lesar er det vanskeleg å sjå Willmore bli forsvart gjennom den epikureiske libertinismen, og det er problematisk å ikkje plassere hendinga mellom Willmore og Florinda, og mellom Blunt og Florinda innanfor ein mørkare modus. Men om vi går til karnevalet sin funksjon, kan vi lese desse hendingane som at Behn vender seg til den karnevaleske latteren for å oppheve det mørke. Den karnevaleske latteren undergrev frykt, og latteren kjem fram gjennom den degraderte posisjonen som både Willmore og Blunt har i dei to situasjonane: Willmore er sterkt påverka av alkohol og Blunt er utan klede etter å ha blitt lurt av Lucetta. Faren dei personifiserer, blir til eit komisk monster, og ein kan sjå det som at det er med på å skape latter i ein situasjon som i røynda er forferdeleg. Dimed kan funksjonen i desse to hendingane koplant til den karnevaleske tanken som fans i middelalderen og renessansen, der «[...] the symbols of power and violence [were] turned inside out», og gjennom det karnevaleske kunne folk «[...] play with terror and laugh at it; [and] the awesome becomes a comic monster» (Bakhtin, 1984:91). Ein kan tenkje seg at gjennom denne latteren blir det forferdelege oppheva, og dimed kunne folk skratte av det.

I tillegg til det komiske monsteret ser vi òg at scena blir til ein farse. Fallossymbolet som blir skapt gjennom trekking av sverd er med på å dra modusen ned til det låge og det nære, som i sin tur travestear Willmore og Blunt si makt. Ved at Pedro har det lengste sverdet, skaper det eit bilete av at dei to mennene som har vore den største trusselen for Florinda, som utilstrekkelege.

Burke og Aughterson sine lesingar av *The Rover*, der kvinnene er dei rette kavalerane, og som ein kritikk av det patriarkalske, er lett å sjå og anerkjenne, og det gjev ei veldig interessant lesing for ein moderne lesar. Men det er fleire aspekt ved stykket som er med på å etablere Willmore som den rette roveren i staden for kvinnene. Dette ser vi gjennom kritikken av libertinismen som er fremja nettopp gjennom Hellena og dei andre kvinnelege karakterane: Dei kan ikkje leve ut den libertinske utopien på same måte som Willmore utan å bere masker.

Symbolsk valuta

I løpet av komedien prøver Willmore å kjøpe to kvinner. Den eine er Angellica og den andre er Florinda. Willmore er fattig som resten av kavalere, men har ein «pistole» som han tilbyr begge kvinnene. Willmore sine forsøk på å kjøpe dei to gjer at kurtisana og jomfrua blir kopla saman, og begge gjennomgår ei degradering i Willmore sine auge, ved at han tek dei for å vere verdt mindre enn kva dei er. Angellica vert degradert ved at Willmore prøver å kjøpe henne for ein «pistole» som ikkje var verdt meir enn 16-18 skilling på 1600-talet, og ikkje er i nærleiken av den summen Angellica krev (Spencer, 2008:399). Degraderinga held fram når Willmore freistar å kjøpe ein del av Angellica: «How much may come to my share for a pistole?» Tenaren til Angellica svarar: «Abominable fellow, I tell thee, we only sell by the whole piece» (II.ii.37–41). Det som er endå meir oppsiktsvekkande i denne hendinga, er at vi seinare får vite at Angellica gjev Willmore fem hundre «crowns» (IV.ii.142). Situasjonen har altså blitt snudd om. Willmore har blitt til denprostituerte og Angellica har blitt kunden, men i staden for å krevje begjær, krev ho kjærleik frå Willmore.

Degraderinga hjå Florinda skjer òg gjennom Willmore. Ved at han ser ho som ei hore, blir ho handsama som akkurat det:

FLORINDA Sir, can you think –
WILLMORE — That you would do't for nothing? Oh, oh, I find what you would be at. Look here, here's a pistole for you. [...]. (III.v.56–58)

Florinda blir på set og vis stilt lågare enn Angellica i Willmore sine auge, sidan han omtalar henne som «a wench» og ikkje ser rangen ho har.

Desse to situasjonane blir kopla saman på slutten, når Angellica skal til å drepe Willmore med ein pistol og fortel han at ho kan ikkje spare livet hans fordi: «[...] for the public safety of our sex | And my private injuries, I dare not» (V.i.311–314). I denne scena kan ein plassere Angellica innanfor ei feministisk lesing, fordi ho står opp i fellesskapet til kvinner og hemnar seg på Willmore for det han har gjort, og for det han kan gjere mot kvinner i framtida.

Spørsmåla som då kjem fram, er: kvifor drep ikkje Angellica Willmore, og kvifor vert Hellena saman med den mannen som nesten har valdtatt søstera hennar? Både Florinda og Angellica let skulda til mennene i stykket fare. Florinda til og med «heartily forgive» alle kavalere for det dei har gjort mot henne, og Angellica let Willmore leve for å syne hennar «utmost contempt» (V.i.188 og V.i.353). Om ein skal sjå desse to hendingane innanfor ein feministisk lese måte, skaper sluttharmonien i komedien eit stort problem.

I tillegg til symbolikken gjennom ordet «pistole» og bruken av ein pistol, er Florinda og Angellica kopla saman i eit kvinnesyn som var ofte nytta under restaurasjonen. Chernaik skriv at biletet av den kvinnelege seksualiteten nokre gonger vart framstilt i biletet av «a female spider lying in wait for the male fly» (2008: 40). Biletet av kvinna som lagar eit nett for å fange mannen, er noko Angelica nyttar og noko Florinda vert skulda for. Angellica gjer bruk av denne metaforen når ho først ser Antonio og Pedro: «But here's Don Pedro again; fetch me my lute, for 'tis for him, or Don Antonio the viceroy's son, that I have spread my nets» (II.i.144–146). Florinda blir av Willmore skulda for å gjere det same som Angellica: «Why, at this time of night, was your cobweb door set open, dear spider, but to catch flies?» (III.v.53–54).

Det karnevaleske rollespelet

Maskene og utkleidingane spelar ei stor rolle i *The Rover* på fleire forskjellige måtar. Når dei tre kvinnene trer ut i byen med masker og utkleidingar, trer dei inn i ei karnevalesk verd, der stykket si verkelegheit og illusjonen som vert skapt av maskene, smeltar saman. Maskene utgjer basisen for spelet karakterane utfører i løpet av *The Rover*. Spelet er leiken med identitetar som vi ser særst tydeleg med Hellena og Willmore. Spelet mellom dei blir understreka ved at dei ikkje kan namna på kvarandre før mot slutten av stykket. Før dette refererer dei til kvarandre som «my little gypsy» og «my mad captain» og skapar ein skilnad mellom dei to hovudpara.

Florinda og Belvile meistarar ikkje denne leiken, og det blir tydeleg at Florinda prøver, men å leggje frå seg den røynelege identiteten sin gjev henne ingen fordelar. Det er faktisk direkte farleg for ho. I byrjinga er det naudsynt av Florinda å gøyme identiteten sin for at ho og Belvile skal kunne møtest, men trass i at dei treff kvarandre, syner Belvile seg som ein utanforståande i spelet som Florinda prøver å føre: «[...] I can't play at her game» (III.i.204). Det same skjer når Belvile kjempar mot Pedro, som trur han kjempar mot Antonio. Florinda kjenner han ikkje att, og Belvile må syne ansiktet sitt før ho kjenner han igjen, noko som i sin tur fører til at Pedro oppdagar dei. Belvile og Florinda vert to karakterar som prøver å nytte seg av det karnevaleske spelet, men dei har ikkje den same kontrollen som vi kan sjå hjå Hellena og Willmore. Dei skjønner begge spelet, og for dei blir det meir ei konkurranse i kven som meistarar spelet best. Willmore brukar aldri masker, så det er lett for Hellena å kjenne han att, men Willmore kjenner likevel att Hellena kvar gong ho skiftar kostyme, til og med når ho kler seg ut som mann: «[*aside*] Ha, do not I know that face? By heaven, my little gypsy. [...]

Had I but looked that way I'd known her» (IV.ii.324–235). På grunn av dette kan vi sjå at det karnevaleske spelet avslører Belvile som ein utdatert helt, og Willmore blir stadfesta som den rette kavalerhelten.

Den andre funksjonen til maskene og spelet er at dei er med på å skape kontrast mellom verkelegheita til stykket og illusjonen som vert skapt når kvinnene går ut i karnevalet. Kampen for å halde illusjonen levande syner seg som det viktigaste for kvinnene i dei største krisene. Både Hellena og Florinda kjem opp i situasjonar der identiteten deira står i fare for å verte avslørt. Når Florinda er utsett for dei to nesten-valdtektene, er det identiteten sin ho set i fokus, rett etter at katastrofen har blitt avverja: «Belvile! Heavens, my brother too is coming, and 'twill be impossible to escape [...] This rude man has undone us» (III.v.74–77). Dette gjentek seg idet ho står i fare for å verte oppdaga av broren Pedro, når ho er heldt fanga av Blunt: «(*aside*) Good heaven, defend me from discovery» (V.i.111).

Det same gjeld Hellena når ho mot slutten av stykket har kledd seg ut som ein ung gut, og møter Angellica for første gong. Utkledd fortel ho Angellica om forholdet sitt til Willmore, og korleis han har svike henne til fordel for Angellica. Angellica får dimed stadfesta det ho har mistenkt heile tida; at Willmore har spelt eit dobbelspel. Når Willmore innser at det er Hellena som er gøymd bak forkledinga, får han overtaket ved at han kan avsløre spelet hennar ovanfor Angellica:

HELLENA [...] Nay, dear captain! I am undone if you discover me.
[...]
WILLMORE [*aside to Hellena*] Nay, nay, I'll teach you to spoil sport you will not
make [...]. (IV.ii.333–339)

Men kvifor er Hellena så bekymra over å bli avslørt overfor ei kurtisane? Gjennom maskebruken og det karnevaleske spelet har Hellena gøymt seg bak maska, noko som har gjeve henne fridom. Om spelet vert avslørt, er illusjonen dei har skapt broten, og det karnevaleske ville ha kome til ein ende.

Nonna og kurtisana

Med utgangspunkt i samfunnsposisjonane til Hellena og Angellica kan vi sjå dei to karakterane som motpolar, der Hellena representerer det dydige og Angellica det promiskuøse. Men dei har heller fleire likskapstrekk enn skilnadar: Trass i at Hellena er ein del av aristokratiet, står ho utanfor samfunnet ved at ho skal tre inn i det geistlege, medan Angellica ikkje er ein del av samfunnet på grunn av det kjøtlege ho representerer. Som to utanforståande er det eit aspekt av livet dei begge har måtte seie i frå seg: kjærleiken. Når

publikum først blir presentert for Hellena, er det nettopp dette som vert sett i fokus av søstera hennar, Florinda: «[...] a maid designed for a nun ought not to be so curious in a discourse of love» (I.i.29–30). For Angellica representerer kjærleiken ein trussel mot hennar posisjon som kurtisane: «[...] inconstancy's the sin that of all mankind, therefore I'm resolved that nothing but gold shall charm my heart. [...]» (II.i.135–136). Fordi Angellica ser kjærleik som eit trugsmål, blir kjærleiksmotivet i plottet til Hellena, Willmore og Angellica ein kamp om makt. Dei to kvinnene kjempar om den same mannen, men det ser ut til at den som motstår å bli avslørt av kjærleiken, er den som vinn. I utgangspunktet burde den profesjonelle Angellica vinne kampen, men Hellena er den som går sigrande ut. Det er gjennom det karnevaleske at Hellena finn sine midlar for å få Willmore til å bli underkasta henne i staden for at ho blir underkasta han, slik som Angellica blir. Dei konvensjonelle rollene til Hellena og Angellica blir byta om, og vi ser at nonna blir den kyniske og kurtisana blir den sentimentale.

Om vi går tilbake til Hobbes og hans tanke om at menneskje blir naturlege fiendar om dei konkurrerer om det same objektet, ser vi at kampen mellom dei to kvinnene er akkurat det. I forkledning fortel Hellena Angellica at:

Madam, 'tis to entreat you (oh unreasonable) | You would not see this stranger; | For if you do, she vows you are *undone*, | Though nature never made a man so excellent, | And sure he'd been a god, but for inconstancy. (IV.ii.273–277 [Mi kursivering])

Replikken til Hellena syner at det er ikkje eit feminint fellesskap mellom dei to kvinnene, men ein maktkamp der Hellena truar med det ho ser som det største hotet; å verte avslørt. Dimed er det vanskeleg å lese *The Rover* innanfor ein feministisk lesemåte, sidan det er sjølvberginga av individet som står i sentrum, og ikkje fellesskapen blant kvinnekjønnnet. Jaqueline Pearson skriv at komedien fremjer kvinneleg makt over mennene, men set kampen mellom kvinnene innanfor den mørke modusen i *The Rover*: «The play celebrates this female power, though even in this cheerful and vivid play it has a dark side. One woman's victory is another's defeat [...]» (Pearson, 1988:154).

I staden for å sjå *The Rover* som ei framstilling av kvinneleg makt, er det meir fruktbart å lese komedien som eit verk som er karnevalesk i alle aspekt. Hellena er ein del av det karnevaleske som gjer at ho kan gå utanfor sitt eige plott for å satirisere over det, noko som gjer at ho kan styre spelet i større grad. Dette skjer gjennom karnevalet komedien byggjer på og dei karnevaleske elementa hjå Hellena: Karnevalsfeiringa skaper grunnlaget for at Hellena, Florinda og Valeria kan gå fritt ut i byen for å finne Florinda sin kjærast, men for Hellena er det òg for å oppleve det som det offisielle, i Bakhtin si meining, har nekta henne

som blivande nonne og som ein utanforståande i samfunnet: «[to] be as mad as the rest, and take all innocent freedoms» (I.i.173–174). Karnevalet blir skildra som hennar farvel med verda, der ho får ein sjanse til å leve ut den fridomen ho ønsker. Med dette materialiserer Hellena Bakhtin sitt bilete av ein to-verdsleg tilstand, og hans skildring av naudsynet med karnevalet:

It was precisely the one-sided character of official seriousness which led to the necessity of creating a vent for the second nature of man, for laughter [...] the material bodily principle linked with it then enjoyed complete freedom. (Bakhtin, 1984:75)

Gjennom dei karnevaleske utkledingane tek Hellena på seg både fysiske masker, men òg metaforiske. Som Bakhtin skriv:

The mask is related to transition, metamorphoses, the violation of natural boundaries, to mockery [...] It contains the the playful element of life; it is based on a peculiar interrelation of reality and image [...]. (Bakhtin, 1984:40)

Hellena skaper ei karnevalesk maske som gjer at ho kan spele med dei same reglane som Willmore, og ho syner seg å vere den overordna. Ho brukar metamorfosen av seg sjølv til å halde seg i spelet som ho og Willmore har skapt. Angellica derimot står ikkje bak masker eller utkledingar for å forføre Willmore. I staden for å ta på seg maska, tek ho den av seg: «[W]hen love held the mirror, the undeceiving glass | Reflected all the weakness of my soul, and made me know | My richest treasure being lost, my honour [...]» (V.i.287–289). Ved at Angellica ikkje blir oppslukt av karnevalet og det karnevaleske, fell ho utanfor og taper.

Samanfatning

I gjennomgangen av dei to hovudplottlinjene har vi sett at kavalerane Belvile, Blunt og Willmore er allegoriar på monarkiet i forskjellige tidsrom, men òg med forskjellige verdjar, deriblant ein kavaler med ei tilknytning til den opponerande politikken til tory-dramatikaren Behn. Belvile sitt heltemot blir latterleggjort gjennom heile stykket ved at han aldri får kontroll over hendingane kring seg, og det er med på å gjere han til ein utdatert helt. Med tanke på at *The Rover* har henta mykje frå *Thomaso*, kan vi sjå det som at det er helten frå 1650-åra som blir parodiert. Helte-idealet har endra seg, og i vidare forstand kan det sjå ut som at komedien har det budskapet at monarkiet har endra seg, og at synet på monarken heller ikkje er det same. Når vi går over til Willmore som hovudprotagonisten i stykket, blir det problematisk å sjå korleis han kan vere det nye helteidealet, på grunn av hans openbare feil og latterlege trekk. Han er kopla til kapteinrolla frå *commedia dell'arte*, og han utøver vald mot ei av kvinnene i stykket. Men ein kan tenkje seg at fordi han går med på å gifte seg med

Hellena som har kavaleridealet i seg, er han med på å restaurere sin eigen posisjon som helt. Det er kanskje nettopp òg på grunn av parodieringa av Willmore at vi kan sjå han som helten i stykket. Som ved karnevalsfeiringane rundt om i Europa kan vi lese bruken av karnevalet i *The Rover* som ei forsterking av makta, der «[d]et karnevalistiske symbolspråket kan synes å bekrefte makten snarere enn å kritisere den» (Haarberg, Selboe, Aarset, 2007:168).

Sidan Blunt er ein stor del av kavalerfølget, kan ein ikkje avvise at han er sentral for stykket: Blunt er til stadigheit eit offer for latterleggjing, men når han er i ein maktposisjon, blir han ein hemngjerrig karakter som utnyttar den. Han blir òg framstilt som naiv og nærast som hyklersk, ved at han fordømmer openbar prostitusjon, men blir lurt av hora Lucetta. Kritikken av Charles II som ein slave av kvinner får dimed ein monarkisk allegori gjennom Blunt, som anten hyklersk fordømmer, eller blir lurt av kvinner.

Spørsmålet om *The Rover* tilhøyrar den feministiske kanonen, er fortsatt problematisk, sidan ein finn paradoksale lesingar: Dei kvinnelege karakterane kan ikkje utføre komplotta mot sine antagonistar utan masker. Det seier oss at fridomen kvinnene har i *The Rover* er illusorisk, skapt av karnevalet. I tillegg til dette ser vi at Hobbes sine tankar og sjølvberginga ligg til grunn for komedien. Gjennom sjølvberginga ser vi Hellena i eit nytt ljøs, der ho kan lesast som anten ein rover – ein leikande karakter som tek dei moglegheitene som byr seg, eller som ein libertinsk karakter som kjempar ein kamp om makt mot ein av dei andre kvinnene og dei offisielle reglane kring henne.

Som feminismelesinga seier, utfordrar Behn konvensjonane i si eiga samtid. Ho leikar med tanken om at ei kurtisane skal få helten i stykket, og at kvinner får moglegheita til å utforske verda på eigne premiss, men likevel ender ho med å avfinne seg med konvensjonane i si tid i *The Rover*. Ein kan sjå ei forklaring på dette i den tankegangen som libertinarane fekk gjennom Hobbes:

The state of nature, which Hobbes depicts [...] as an intolerable condition from which man, by the iron laws of self-preservation, must seek at all costs to escape, the libertine poets and playwrights of the Restoration period present as 'the way of the world', an empirical description of the life around them. (Chernaik. 2008:24)

Om vi ser Behn i samanheng med libertinarar som til dømes jarlen av Rochester, kan vi lese *The Rover* som ei utforsking og ein leik med konvensjonar, men som karnevalet, tek den òg slutt, og ein går tilbake til den offisielle verkelegheita.

Det har blitt nemnt fleire gonger at karnevalet og det karnevaleske er i stykket, men vi må ikkje gløyme at heile stykket er karnevalistisk: utifrå samfunnsstrukturane som fans under

restaurasjonen, ser vi at makta er snudd om: kvinnene har makta og mennene må halde seg til deira handlingar, og ikkje motsett. Ein kan sjå *The Rover* som ei karnevalsfeiring i seg sjølv, der samfunnsstrukturane vert bytta om, og fridomen som vert opna for kvinnene, blir nytta og feira – for ei stund.

Kapittel 4: *The Lucky Chance, or An Alderman's Bargain*

Innleiing

Då *The Lucky Chance* først vart sett opp i april 1686 på Drury Lane-teatret, hadde dei to teaterkompania, Duke's og King's, blitt til the United Company (O'Donnell, 2004a:xviii). Dei føregåande åra hadde vore prega av politisk hysteri, der ei mengd konspirasjonsteoriar hadde florerert. Charles II døydde i 1685, og James II tok over trona same året (O'Donnell, 2004a:xvii).

Trass i at *The Lucky Chance* var ein stor økonomisk suksess for Behn, byrja ho i 1680-åra å livnære seg innanfor andre litterære sjangrar. To delar av hennar kjende føljetongroman *Love-letters between a Nobleman and his Sister* hadde blitt publisert før *The Lucky Chance*. Den siste delen kom i 1687, og i tillegg skreiv ho dikt og omsette ein god del prosaiske og lyriske tekstar (Chernaik, 2008:162). Det at Behn ikkje lenger kunne leve av den dramatiske penna sin åleine, og at dei to kompania måtte slå seg saman, syner at posisjonen til teateret i denne perioden var svak. Det framgår igjen i prologen hennar, som fortel om kor vanskeleg det er å sette opp nye verk fordi publikumsmengda har minka og dramatistarane ikkje lenger kan livnære seg åleine av teateret.

Som vi såg i førre kapittel var *The Rover* ein av dei mest utfordrande komediane som Behn sette opp. Når vi no kjem til seinare komedier, har enkelte ting endra seg. *The Lucky Chance* har ikkje dei same trekka som *The Rover* i og med at her er ikkje fullbyrda sex openlyst snakka om, men berre er ei mogleg tolking. Det som òg skil seg frå den førre komedien, er at typekomedien er meir framstående enn før, særleg ved at antagonistane har lett attkjennelege trekk og er karikerte, og vi ser dimed ei tilnærming til farsen (Lothe, Refsum, Solberg, 2007:235).

I dette kapittelet kjem eg til å gå fram nærast på same måte som eg gjorde i det førre. Det formelle vil bli nøye gått gjennom, og eg kjem til å nytte dei forskjellige plottlinjene som ein inngang til analysen. Føreordet til *The Lucky Chance* får her ein større plass enn i dei to andre verka eg gjennomgår, fordi resepsjonen, og særleg feminismeresepsjonen, har tatt tak i det som ein måte å skjønne både Behn og samtida hennar på. Eg kjem til å presentere nokre lesingar av det, for så å kome med mi eiga. For meg er det mykje av det som fins i føreordet, som òg er viktig med tanke på temaet i hovudteksten.

The Lucky Chance er ein komedie der det karnevaleske og libertinske ikkje openberrar seg like tydeleg som i *The Rover*, men båd ligg i temaet og i karakterane. På same vis som i *The Rover* er det tre plottlinjer i *The Lucky Chance*, der to av dei er meir framstående enn den

siste. Det er òg likskap med *The Rover* ved at det ikkje er det høviske paret som får mest fokus, men heller det meir ukonvensjonelle paret. Det er ei tydeleg oppdeling mellom protagonistar og antagonistar, men ei av dei tre plottlinjene vil eg sjå nærare på om det er òg ein kamp mellom dei to elskande, der den eine blir del av det antagonistiske.

Handlinga i *The Lucky Chance* går føre seg i London og er dimesd satt innanfor eit kjend og nært miljø. Det eg kjem til å sjå nærare på, er om den stadlege nærleiken, saman med det karnevaleske og libertinske, er med på å oppheve skiljet mellom kunst og liv og dimesd gjer komedien til ein spegel, der livets spel blir framsynt på scena.

Kontekst

I *The Lucky Chance* er det fleire historiske aspekt som det er nyttig å ta med seg, før vi går inn på sjølve nærlesinga. Då komedien først vart sett opp, var det etter ei tid med mange konspirasjonsteoriar, der den som hadde størst innverknad på samfunnet var *Popish Plot Scare* som gjorde at James vart send i eksil av parlamentet til Charles. Titus Oates kom med skuldingar om at det var eit romersk-katolsk komplott for å drepe Charles II (Owen, 1996:1). Saman med Oates sine skuldingar vart det avslørt hemmelege forhandlingar mellom den engelske Danby-administrasjonen og den franske trona (Owen, 1996:2). Dette var to urelaterte hendingar, men dei vart kopla saman på grunn av den grunnleggjande tanken i båe: «the issue of Protestantism versus popery (or Catholicism versus heresy), which had been at the centre of both European and English politics for more than a century» (Owen, 1996:1). Titus Oates sine skuldingar bygde oppunder frykta for ein ny borgarkrig, og skapte ein trussel mot Stuart-krona. Samstundes som komplottysteriet føregjekk, var det mange av dramatikarane som parodierte det (Owen, 1996:64). Andre teoriar med mindre oppslutningskraft var til dømes teorien om at franskmennene skulle ta seg fram til ei lita hamn i Irland, for dernest å gå inn i England (Spencer, 2008:368–369).

I *The Lucky Chance* vert Titus Oates alludert til gjennom referansar til både komplottet og fakta om hans person. Som mange andre dramatikarar blir Oates parodierte gjennom ein av antagonistane.

I tillegg til Oates og komplottysteriet tek *The Lucky Chance* opp eit økonomisk aspekt gjennom karakterane og deira sosiale tilhøyring, og syner til ei endring som skjedde under restaurasjonen. Den økonomiske makta byrja gradvis å gå frå landeigarskap til handelverksemd (Aughterson, 2003:234). Det var med på å skape større sosial mobilitet, der nyrike kunne tre inn i aristokratiet. I *The Lucky Chance* vert desse nyrike parodierte ved å

framvise dei to oldermennene sir Cautious og sir Feeble som udanna og utan tilhøyre i aristokratiet.

Komedien nyttar òg maktkamp som tema, som til dømes krangelen mellom *City of London* og kongen, som handla om kven som skulle ha råderett over val av blant anna sheriffar. I 1683 hadde det vore ein konfrontasjon mellom oldermennene og kongen, der oldermennene valde inn sheriffar som høyrde til whig-partiet, medan Charles II ville ha inn tory-tilhengjarar (Spencer, 2008:366). I tillegg til lokale politiske kampar er det òg referansar til England sin relasjon til andre land. Nederland og William av Oranien er nytta som nettopp det, der landet og leiaren vert latterleggjort. Under restaurasjonen var Nederland republikk, der William av Oranien var *statthaldar* og var sett som ein politisk motstandar til Charles II og James II (Spencer, 2008:367). Som vi skal sjå nærare på seinare, vert Nederland på to forskjellige måtar knytt til protagonisten Belmour og Francis Fainwould, nevøen til ein av antagonistane.

Verksamandrag

Dramatis Personae

Menn	Kvinner
Sir Feeble Fainwould - gift med Leticia	Leticia - gift med sir Feeble, forelska i Belmour
Sir Cautious Fulbank - gift med Julia Fulbank	Lady Julia Fulbank - gift med sir Cautious og elskarinna til Gayman
Charles Gayman - elskaren til Julia	Diana - dotter til sir Feeble, trulova med Bearjest
Harry Belmour - bunden til Leticia	Pert - tenestejenta til lady Fulbank og gift med Bearjest
Bredwell - bror til Leticia og forelska i Diana	Gammer Grime - vertsvertinne til Gayman

Komedien byrjar med at Belmour etter seks månadar kjem tilbake til London for å møte igjen Leticia, som han er trulova med. Han måtte flykte frå byen fordi han braut lova ved å drepe ein mann under ein duell. Når han kjem tilbake, er han i forkledning i frykt for livet sitt. Når han kjem til heimen hennar, finn han gjennom sin gode ven Gayman ut at ho skal til å gifte seg med den gamle oldermannen sir Feeble Fainwould. Belmour får vite at alle trudde han hadde blitt hengt i Nederland, som straff for å ha delteke i ein slåsskamp, der han angjeveleg skal ha «[...] killed one of their kings [...] a cheesemonger» (I.i.199–201). Grunnen til at alle trur han er død, er at sir Feeble har forfalska eit brev som fortalde om Belmour sin død. Ryktet om dette gjorde at Leticia gjekk med på å gifte seg med sir Feeble. Medan Belmour får vite om alt som har skjedd medan han var borte, kjem eit bod forbi med brev til sir Feeble. Belmour gjev seg ut for å vere tenaren hans og får tak i brevet. Det fortel at nevøen til sir

Feeble kjem frå St Omer, ein by i Nederland, for å møte onkelen for første gong og tene hjå han. Belmour grip sjansen og gjev seg ut for å vere Francis Fainwould, for å leggje eit komplott mot rivalen sin: «For from this hour I'll be his evil genius: haunt him at bed and board, he shall not sleep nor eat; disturb him at his prayers, in his embraces; and tease him into madness» (I.i.217–220). Leticia har allereie gifta seg med sir Feeble, men på grunn av at ho først var trulova med Belmour, kan ekteskapet opphevast om det ikkje blir fullbyrda.

Etter å ha overtyda sir Feeble om at han er nevøen hans, får Belmour vite at sir Feeble har spurd kongen om forlating for Belmour. Men i staden for at Belmour er fri, har ikkje sir Feeble offentleggjort forlatinga, og dimed er det ingen som veit at han er ein fri mann. Sir Feeble har heller ingen intensjon om å offentleggjere det, sidan det kan skade forholdet hans til Leticia. Etter ei rekkje med utkledingar som gjenferdet Belmour, greier han til slutt å få sir Feeble til å gi opp Leticia, og dei to elskande får kvarandre.

Den andre plottlinja er trekantintriga mellom Gayman, lady Julia Fulbank og sir Cautious Fulbank. Gayman er forelska i lady Fulbank som er gift med den gamle oldermannen sir Cautious. Vi får vite gjennom Gayman at han og Julia hadde eit slags forhold før ho gifta seg, men etter at ho vart lady Fulbank, har Gayman prøvd å forføre henne med smykke og gåver, som har ført til at han står i stor gjeld etter å ha lånt pengar av nettopp sir Cautious. For å sleppe å betale gjelda si har han fortalt Julia at han måtte reise utanbys for å besøkje ein døande onkel, som han skal arve. I realiteten bur han på eit vertshus under namnet Mr. Wasteall, der han forfører vertsvertinna som pantsett eigedomane sine for å gje han pengar. Lady Fulbank får vite sanninga om Gayman gjennom tenaren sin Bredwell, og ho bestemmer seg for å hjelpe han økonomisk ved å stele pengar frå sir Cautious og gi dei til Gayman, utan at han skal finne ut kvar dei kjem frå. Tenaren Bredwell kler seg ut som ein djevel og gjev Gayman pengane. Eit av krava for at Gayman skal få pengane, er at han må møte djevelen i «the shades below» (II.i.163). Det Gayman ikkje veit, er at det er Julia som har planlagd å møte han der, for å vere saman med han heile natta i forkledinga som ei gamal dame. Når Gayman skal forlate rommet til den gamle kvinna, oppdagar han at han er i huset til sir Cautious, og at han må gå forbi både sir Cautious og hans gode ven sir Feeble. Når han ser sir Feeble, bestemmer han seg for å hjelpe Belmour og kler seg ut som eit spøkelse: «[...] I am Belmour, | Whom first thou rob'st of fame and life, | And then what dearer was, his wife» (III.v.153–155).

På grunn av pengane Julia gav Gayman, vert det mogleg for han å kle seg opp og framstille seg som ein person av høg rang. Han vil gjerne møte Julia, og dreg for å besøkje sir Cautious som ikkje har møtt han før. Etter det vert kjend kven han er, mistenkjer sir Cautious

Gayman for å ha stole pengar frå han, og lagar ei plan med sir Feeble der dei skal spele terningar med han, for å sjå om pengane har sir Cautious sitt merke. Gayman blir med på å spele, uvitande om at livet hans er i fare, men lukka står han bi og han vinn 300 pund.

Gayman kjem med eit 'indecent proposal' og føreslår at i staden for at sir Cautious betalar han i pengar, kan han få ei natt med Julia. Sir Cautious går med på det, så lengje det er gjort «discreetly», og at lady Fulbank ikkje finn ut av det (IV.i.413). Når natta kjem, er sir Cautious i forkammeret til lady Fulbank og har med seg ei kiste der Gayman er gøymd. Etter å ha sendt lady Fulbank inn i sengekammeret, bytter dei to mennene roller, og Gayman går inn til den intetanande Julia. Når Julia oppdagar byttet, blir ho rasande og plottlinja deira ender med at lady Fulbank sver å: «[...] separate for ever from his [sir Cautious] bed» og ikkje vil ha noko med Gayman å gjere (V.vii.64).

Den tredje trekantintriga er mellom Diana, Bredwell og Bearjest. Diana har blitt trulova med Bearjest etter ein økonomisk avtale mellom faren hennar, sir Feeble og onkelen til Bearjest, sir Cautious. Bredwell vil prøve å få Diana, og han får hjelp av lady Fulbank. Komplottet dei legg, inkluderer ein fjerde person i denne plottlinja: Pert, tenestejenta til lady Fulbank, som tidlegare har gifta seg med Bearjest, noko han ikkje vil vedgå. Bredwell og Diana fortel Bearjest at sir Feeble har ombestemd seg med omsyn til ekteskapet og har lova henne vekk til ein annan mann. Når Bearjest bestemmer seg for å rømme med Diana, for å kunne gifte seg raskt, får Diana Pert til å kle seg ut som henne. Bearjest giftar seg dimed for andre gong med Pert, og Bredwell og Diana rømmer for å gifte seg. Når alt blir avslørt i siste akt, syner Pert eit skriftleg bevis på at ho og Bearjest allereie var gift, og sir Feeble godtek Bredwell og Diana som ektefolk.

Formalia

Paratekstane som høyrer til *The Lucky Chance*, og særleg føreordet som kom i den første utgåva av stykket, er viktig å sjå nærare på, sidan resepsjonen av Behn har lagt stor vekt på det ho der skriv. I prologen legg Behn vekt på at publikumsmengda har minka, eit tema vi såg allereie i *The Rover*. Den presenterer eit bilete av eit teater som vil få menneskja i London til å kome til teateret, men akkurat som ein elsker ein har gått trøytt av, er dei gått lei av teateret. Publikum vil ha noko nytt, uansett om kvaliteten går ned:

Since with old plays you have so long been cloyed, | As with a mistress many years
enjoyed, | How briskly dear variety you pursue; | Nay, for though for worse ye change, ye
will have new. (1–4)²⁶

Beviset for at publikum tek til takke med alt nytt, uansett kvalitet, er at dei går til dokketeateret, og publikum blir oppfordrar til å ikkje dra dit: «Such will with any kind of puppies play, | But we must better know for what we pay; | We must not purchase such dull fools as they» (24–26). Tonen er som vanleg ertande ved å skape ein allegori over dårleg publikumsoppslutning gjennom å skildre dårlege kjærleiksforhold. Trass det satiriske fins det ein kritikk mellom linjene som seier at publikum må kome til teateret, slik at dramatikarane kan tene nok til å produsere nye verk.

I epilogen er tonen annleis enn i prologen, noko som blir stadfesta allereie i dei to første linjene: «Long have we turned the point of our just rage | On the half-wits and critics of the age». På same måte som prologen er den skriven i jambisk pentameter og har hovudsakeleg parrim. I staden for å fokusere på teateret sin posisjon er fokuset innretta mot kritikken dramatikarane opplever, og spesielt denne dramatikaren. Epilogen ber om å bli vurdert av sine likeverdige i staden for «a poll of fools [...] Of airy blockheads who pretend to know» (17–20)²⁷. Den tek til slutt opp ein kritikk mot dei som dømmer dei uskuldelege gjennom pamflettar og dikt, og slik gøymer seg bak teksten frå dei som dei kritiserer.

Handlinga i *The Lucky Chance* finn stad i London. Ved at den utspelar seg i London, kan ein tenkje seg at scenebiletet var attkjenneleg og virka meir ekte for restaurasjonspublikumet. *The Lucky Chance* er inndelt i fem akter, der fire av dei nitten scenane er plassert utandørs. Innandørsscenane utspeler hovudsakeleg i anten sir Feeble eller sir Cautious sine hus, medan scenane som føregår ute, anten er plasserte i gata eller i hagen til sir Cautious. Dei to siste aktene skil seg ut frå dei tre første ved at fjerde akt berre har ei lang scene, medan femte akt inneheld heile sju scenskifte, der enkelte av scenane berre har nokre få replikkar frå karakterane, før neste scene tek til.

Som i *The Rover* er det nytta avsløringsscenar her òg, men vi finn ein ny variant, der avsløringa går føre seg i mørkret i staden for å blottleggje karakterane totalt framføre publikum:

Lady Fulbank supposed in bed. Enter Sir Cautious and Gayman by dark
SIR CAUTIOUS Where are you, my dear?
[*Sir Cautious*] leads [*Gayman*] to the bed
LADY FULBANK Where should I be? In bed. What, are you by the dark?

²⁶ Prologen er på s. 192–193. Eg refererer til linjenummer og ikkje sidetal.

²⁷ Epilogen er på s. 269–267.

SIR CAUTIOUS Aye, the candle went out by chance.
Gayman signs to him to be gone; he makes grimaces as loth to go, and exit. (V.v)

Det einaste publikum kan sjå her, er rørslene til karakterane, og vi får ikkje sjå dei avklede. Det er berre i nærleiken av utgangen at publikum får sett ansiktet til sir Cautious. For Aughterson er dette med på å understreke hemmeleghaldet mellom dei to mennene som skal til å bytte roller, men mørkret er òg med på å erte med det nyfikne publikumet og skaper ein intensitet i scena (Aughterson, 2003:72–73).

Språket som vert ført i komedien er prosaisk, men med nokre unntak. I byrjinga av stykket finn vi Belmour ute i gata, og han får auge på huset til Leticia. I denne *soliloquy*-talen er det hovudsakeleg jambisk pentameter, og det er med på å sette Belmour i ei høvvisk rolle. Det same gjeld Leticia, trass i at ho har få replikkar i stykket. Ved fleire høve uttrykker Leticia seg gjennom det lyriske, til dømes når ho og Belmour har planlagt å flykte saman: «Old man, forgive me: thou the aggressive art, | Who rudely forced the hand without the heart» (III.ii.70–71). Det lyriske språket og blankverset vert òg nytta hjå dei to andre para når dei talar til kvarandre, men det vert òg nytta parodisk, som til dømes når Bredwell er kledd ut som ein djevel og snakkar i ein «*feigned heroic tone*» (II.i.#165–166).

Den karakteren som skil seg mest ut språkleg frå resten av rollegalleriet, er sir Feeble Fainwould. I tillegg til å ha den repeterande frasa «od's bobs», nyttar sir Feeble nærast nonsens-språk. Til dømes når han skal fortelje sir Cautious at muskarane ikkje skal stemme i nærleiken av han, ytrar han seg på ein måte som ikkje er verdig hans sosiale rang:

I hate that same 'twang, twang, twang, fum, fum, fum, tweedle, tweedle, tweedle', then 'screw' of to the pins, 'till a man's teeth are on edge; then 'snap' says a small gut and there we are at a loss again. I long to be in bed. (*dancing and playing on his stick like a flute*) with a hey tredodle, tredodle, tredodle – with a hey tredool, tredodle, tredo—. (II.ii.104–109)

Den same språklege latterleggjeringa av sir Feeble kjem når han talar til Leticia i kjælespråklege vendingar:

Alas, poor pupsey, was it sick? Look here, here's a fine thing to make it well again. [*shows a jewel*] Come, buss, and it shall have it. [*Kisses Leticia and gives her the jewel*] Oh, how I long for the night. (II.ii.99–102)

Språket er med på å forsterke den gjennomgåande typekomedien, som er klårast markert i namna til karakterane.

I den karnevalsfeirande *The Rover* var det moderat nytte av musikk eller dans innanfor plottet. I *The Lucky Chance* derimot finn vi ein god del av begge, der anten karakterane syng

sjølve eller det kjem inn eit kor og dansarar på scena. Det er særleg ein scene som er viktig med tanke på plottutviklinga hjå Gayman og Julia. Når Gayman først vert ført inn i djevelen sitt hus, er det ei utkledd Pert som fører han inn i kammerset. Etter at ho har gått ut av scena, vert det sunge ein song som handlar om kjærleik og begjær, medan Gayman står åleine på scena. Etter kvart kjem Pert tilbake saman med dansarar og eit kor utkledd som nymfer og hyrdar, der det blir vekselong mellom Pert og ein av hyrdane, der koret svarar solistane. Det pastorale motivet skapt av hyrdane og nymfene gjer at scena vert sett innanfor ein opphøgde modus, men blir dratt ned med Gayman sin replikk der han undrar over kva som skjer rundt han:

What the devil can all this mean? If there be a woman in the case—sure, I have not lived so bad a life, to gain the dull reputation of so modest a coxcomb, but that a female might down with me without all this ceremony. Is it the care of her honour? [...] No, 'tis a woman, I am positive. Not young nor handsome [...] she must be old and ugly, [...] Well, be she young or old, woman or devil, | She pays, and I'll endeavour to be civil. (III.iv.65–76)

I tillegg til denne scena og den tilhøyrande songen, fins det mange andre musikkinnslag gjennom stykket. I byrjinga er det til dømes musikantar som stiller seg framføre balkongen til Leticia for å spele for det nye ekteparet under leiing av ein Mr. Jingle.

Sideteksten til *The Lucky Chance* er lik den vi finn i *The Rover*, der det er skriven kven som kjem inn og går ut av scena. Men det er gjennom hovudteksten og bruken av *asides* at karakterane sine motiv og tankar vert avslørte.

Intertekstualiteten står sterkt i komedien: Blant anna refererer sir Cautious til François Rabelais når han samanliknar sir Feeble med kjempen Gargantua: «Why, this is the strangest thing: to see an old fellow, a magistrate of the city, the first night he's married forsake his bride and bed, and come armed cap-a-pie, like Gargantua [...]» (III.v.121–124). Det er òg ein referanse til Dryden sin adaptasjon av *The Tempest*, der lady Fulbank talar om gjøglaren Trincalo: «So, as Trincalo says, would you were both hanged for me, for putting me in mind of my husband. For I have e'en no better luck than either of you» (IV.i.253–255). I tillegg til *The Tempest* er det òg ein referanse til *Romeo and Juliet*, når Belmour byrjar komedien sin første replikk med: «Sure, 'tis the day that gleams in yonder east [...]» (Spencer, 2008:365).

I tillegg til intertekstualitet er det mange allusjonar til hendingane som leidde til eksklusjonskrisa. Titus Oates blir nemnt ved fleire høve, og blir tett kopla til Francis Fainwould, nevøen til sir Feeble: St Omer er byen der Francis studerer, og det er same stad som Oates fekk si utdanning (Spencer, 2008:367). Sir Feeble kommenterer dette med ein gong han skal presentere nevøen sin: «Sir Cautious, know my nephew. 'Tis a young Saint

Omer's scholar; but none of the witnesses» (I.iii.75–76). Det er gjennom antagonisten Bearjest vi får høyre om andre konspirasjonsteoriar, når han prøver å skremme Belmour ved å spreie ryktet om at kongen av Frankrike allereie har kome til Irland:

There is a harbour which since the creation was never capable of receiving a lighter, yet by another miracle, the king of France was to ride there with a vast fleet of ships, and to land a hundred thousand men. (I.iii.111–114)

Ved allusjonane til desse hendingane vert det naturleg å lese *The Lucky Chance* som meir knytt til si eiga samtid enn *The Rover*. Ein kan tru at det var relativt enkelt for publikum å kjenne att allusjonane, og at scenebileta, særleg dei som syner gata, gjorde at publikumet kjende att sin eigen by.

Trass i at *The Lucky Chance* ikkje er lagt til karnevalstida i Napoli, og det ikkje er nytta masker, går det føre seg ein leik med identitetar gjennom utkledingane til dei forskjellige karakterane. Men funksjonen til utkledingane er ein annan enn i *The Rover*, ved at det hovudsakeleg er mennene som kler seg ut og det er deira utkleding som betyr mest for plottutviklinga; ettersom det er utkledingane som er med på å skremme sir Feeble til å gi frå seg Leticia.

Utkledingar

Karakterar	Akt 1	Akt 2	Akt 3	Akt 4	Akt 5
Gayman			(5)White sheet		
Belmour	(1)Travelling habit				(2)disguise off [som Francis]
Bredwell		(1)like a devil	(3)Devil (5)Masking habit, vizard (5)White sheet		
Julia			(4-5)[Forkledd, men ikkje sett av publikum]		
Pert			(4)Old woman		(6)Diana's clothes

Gjennom komedien vert Gayman koplta til svart magi og underverda (Spencer, 2008:369). Den komiske koplinga til djevelen er med på å sette Gayman inn i eit meir komplekst ljós, der vi ser at han er villig til å forhandle med djevelen for å få det han vil ha. Den komiske koplinga vert synleg når Bredwell kler seg ut som ein djevel. Men Gayman sjølv er òg med på å byggje oppunder koplinga hans til mørkret: For å hjelpe Diana og Bredwell til å rømme vekk og gifte seg har Gayman lova Bearjest å syne han djevelen. Dei møttest ute i hagen til sir Cautious, der Gayman teiknar ein ring rundt Bearjest og tenaren

hans, Noisy, og byrjar å mane fram djevelen. Inn på scena kjem fire dansarar som «*dance round [Bearjest and Noisy], and kick, pinch and beat them*» (V.i. #73–74). Dette er ei særskild komisk og parodisk scene, der dei to karakterane vert latterleggjort gjennom trua på at Gayman faktisk kan mane fram djevelen.

Gjennom heile komedien er det nytta ein god del rekvisita, men bruken av brev og speglar er nyttig å sjå nærare på. Brev som fins i *The Lucky Chance* er ein viktig del av plottet: Brevet som Belmour får tak i, er med på å skape komplottet hans mot sir Feeble for å få Leticia tilbake. Det same gjeld plottet til sir Feeble, der han både har forfalska eit brev om Belmour sin bortgang, og fått eit brev med kongen si forlating av Belmour, som han vel å ikkje offentleggjere. Dimed ser vi at brevet har ein stor plass i komedien som ein del av både plott og komplott.

Spegelen er særskild interessant ved at den er inne i kammersa til dei to kvinnene Leticia og lady Fulbank. I akt V sit Leticia ved nattbordet sitt og førebur seg på at ho ikkje lenger kan utsette fullbyrdinga av ekteskapet med sir Feeble. I sideteksten står det at: *As [Leticia] is at the toilet he looks over her shoulder, and sees her face in the glass* (V.ii.#18–19). I den følgjande replikken skildrar sir Feeble Leticia, og avslørar korleis han ser ho: «Look on that silly little round chitty-face, look on those smiling, roguish, loving eyes there; look, look how they laugh, twine and tempt!» (V.ii.19–21). Denne scena byrjar med at Leticia fortel tenestejenta si at ho held på å svime av på grunn av frykt. Når sir Feeble skildrar augo til Leticia med ord som smilande, skøyaraktig og elskande, ser vi kontrasten mellom korleis Leticia opplever situasjonen og korleis sir Feeble ser han.

I scena før sir Cautious lurar lady Fulbank til å ligge med Gayman, er spegelen nytta annleis enn hjå Leticia og sir Feeble, ved at den underbygg ei dobbelheit hjå lady Fulbank. Gjennom bruken av ei avsløringsscene, får publikum sjå ektefellene i nattøyet: «*[Lady Fulbank] is discovered undressed at her glass. Sir Cautious [is] undressed*» (V.iv.#1). Spegelen blir her ei dobbelavsløring: Publikum kan sjå ho frå fleire vinklar i nattkjolen, og hennar tale om ære og dyd blir avslørt ved at publikum veit ho ikkje snakkar sant, sidan ho har vore saman med Gayman natta før. På grunn av spegelen vert uærlegdomen hjå dei begge understreka, der lady Fulbank fortel ektemannen ei halvsanning medan han har planlagt å lure henne til sengs med ein annan. Spegelen syner dimed bår som hyklerske, sidan publikum får sjå ekteparet på det mest intime, mens dei fortel løgner til kvarandre.

Karakterane

Som nemnt innleiingsvis er *The Lucky Chance* ein typekomedie, og karakterane er hovudsakeleg flate og utan utvikling. Typekarakteristikken kjem fram gjennom namna karakterane har fått, men det er spesielt to karakterar som er meir framstående som typar enn resten av rollegalleriet. Ved at både sir Feeble og sir Cautious høyrer til oldermannstanden, kan vi sjå dei to som representantar for oldermennene og det allmenne synet på desse. Dei to oldermennene vert gjennom namna sine kopla til det økonomiske og det seksuelle, og vert latterleggjorte. Sir Cautious Fulbank er den av dei to som er knytt til det økonomiske, og på grunn av namnet blir han ein karakter som vi ser på som sparsam og styrtrik. I tillegg til at han lurar kona si i seng med ein annan mann for økonomisk vinnings skuld, blir kritikken mot han forsterka når han lurar Gayman inn ved å bruke ei kiste som han fortel inneheld: «some prohibited goods that he has stolen the custom of, and cheated his majesty» (V.iv.63–64). Dette sjokkerer lady Fulbank, og sir Cautious svarar henne med «if the searchers come, they'll never be so uncivil to ransack thy lodgings; and we are bound in Christian charity to do for one another [...]» (V.iv.67–69).

Den andre av oldermannsstanden er sir Feeble Fainwould, som gjennom namnet blir kopla til feigheit og impotens. Sir Feeble har diskret utkjempa rivalen sin Belmour med å lyge om hans død, og har tatt frå han moglegheita til å be kongen om forlating. Dette gjer at sir Feeble står som ein karakter som ikkje vil kjempe heiderleg, men heller gjennom manipulering og løgn. Ettersom heile komedien går ut på å hindre han i å fullbyrde ekteskapet med Leticia, blir namnet han ber òg ei kopling til impotens.

Dei to oldermennene kan tolkas som motstandarar av kongen, sidan den eine svindlar monarken for pengar, og den andre misbrukar hans godvilje ved å lure til seg ei forlating som aldri skulle ha kome Belmour til gode. På grunn av dette kan ein plassere dei hjå whig-tilhengjarane. Dimed er sympatien ikkje med ektemennene som blir bedratt av konene sine, men heller med dei som er politisk heiderlege og søker lykka. Det som kontrasterer den politiske plasseringa av dei to oldermennene, er at sir Feeble syner bekymring for kongen sin tryggleik når han går frå Leticia på bryllaupsnatta deira, og sir Cautious er bekymra for at Wasteall skriv tekstar som går mot regjeringa (Spencer, 2008:374).

Gayman sitt namn er òg viktig å merke seg. Gayman får funksjonen som hjelper innanfor Belmour si plottlinje, og i motsetnad til *The Rover* og Willmore hjelper faktisk Gayman sin gode ven Belmour. I ein scene synar han seg som særst forsiktig og så langtenkt at han ikkje tør snakke med Belmour medan han er i forkledning (IV.i.159–160).

Denne karakteren er kopla til ein epikureisk-libertinsk tankegong i både handling og namn, ettersom Gayman tek dei sjansane han får til å finne lykka. Ved at han til og med prostituerer seg for både vertinna si og den tilsynelatande gamle djevelkvinna, syner det at jakta etter lykke kan medføre å måtte degradere seg. Gayman har to namn i *The Lucky Chance*, og ved å kalle seg Wasteall vert namnet hans ein kontrast til sir Cautious. Chernaik les Gayman som ein «critique of mercenary values [...]» (Chernaik, 2008:187). Dette på grunn av at dei tre ekteskapa inneber økonomisk transaksjon, og Gayman er med på å underminere desse haldningane ved å kontrastere sir Cautious. Med det betyr ikkje at Gayman slepp unna den parodisk modusen i stykket. I scena der Gayman, sir Cautious og sir Feeble forhandlar om ei natt med Julia, blir alle tre mennene latterleggjort, der dei ser lady Fulbank som ein transaksjon.

Identiteten til karakterane er ein del av komplottet, og samleis leiken med den. Det er tre karakterar som har to forskjellige namn: det er Gayman/Wasteall, Belmour/Francis og lady Fulbank/Julia. Den dobbelidentiteten som vert skapt gjennom dei forskjellige namna, er med på å skape ei dobbel lesing av karakterane. Belmour og Gayman vert for Aughterson eit døme på at dei begge er «trickster figures, taking on a dramatic identity which masks their true identity and intentions» (Aughterson, 2003:141). For henne blir dimed den høviske Belmour ein del av det same spelet som Gayman driv. Når det kjem til lady Fulbank, er hennar dobbelheit tydeleg ved at Gayman kallar henne Julia, medan ho innanfor sirkelen til sir Cautious lyder namnet lady Fulbank. Denne doblinga av henne blir forsterka gjennom replikkane hennar, og spesielt i spegelscena, der vi både kan sjå og skjøne hennar tosidige karakter.

Kvinnene

Til skilnad frå *The Rover* har ikkje kvinnene i *The Lucky Chance* like mange replikkar. Det er nokre scenar der Julia, Leticia og Diana skaper eit kvinneleg samhald, ifølgje Pearson:

[They] consistently comfort and support each other in some strong women-only scenes, and the happy endings of the play are achieved not only by the cleverness of the young men but the willingness of the women to help each other. (Pearson, 1988:146–147)

Dei tre kvinnene i komedien har alle anten blitt gift, eller skal bli gift, av økonomiske grunnar, og dimed representerer dei tre versjonar av eigeomsbyte (Gallagher, 1995:35). Eigentleg er det uklårt kvifor Julia gifta seg med sir Cautious, og det einaste vi får høyre om grunnen til ekteskapet, er Gayman sin påstand om at ho gjorde det for å trasse han «[...] my Julia played

me e'en such another prank as your false one is going to play you, and married old Sir Cautious Fulbank [...]» (I.i.116–117). Leticia gifta seg med sir Feeble på grunn av ryktet om Belmour sin død, og fordi ho var «[...] poor and helpless, | And much reduced, and much imposed on» (II.ii.50–51). Diana skal gifte seg med Bearjest som følgje av ein avtale mellom faren hennar, sir Feeble og onkelen til Bearjest, sir Cautious, der Bearjest får ei medgift på tre tusen pund, ein sum som kjem til å auke etter sir Feeble sin død (I.iii.127–128).

Mellom dei to gifte kvinnene er det nokre kontrastar, som til dømes at lady Fulbank er mykje meir aktiv enn Leticia ved at ho er med på å hjelpe Gayman, medan Leticia ventar på at Belmour skal handle på hennar vegne. Kate Aughterson ser dei to karakterane som ei dobling, ettersom dei er i ulukkelege ekteskap med eldre menn og er forelska i kvar sin unge friar. Dei er likevel kontrastar ved at:

[Leticia] remains a virgin at the close of the play, [Julia] is an experienced married woman. Leticia does not speak at all here [siste akt], while Lady Fulbank admonishes, arranges, rebukes, and states her own views and wishes clearly. (Aughterson, 2003:50)

Det andre som skil dei to kvinnene, er at medan Leticia framleis kan kome seg ut av det ulukkelege ekteskapet, har lady Fulbank allereie fullbyrda sitt. Dimed er ho utan andre val enn å vere utru mot sin eigen mann, for å få vere med den ho elsker.

For Jaqueline Pearson er det gjennom lady Fulbank den mørke modusen i *The Lucky Chance* kjem fram, ved at ho blir nytta som ei brikke i eit spel mellom ektemannen og elskaren hennar, og mot slutten av stykket mistar ho råderetten over seg sjølv. Denne modusen kjem òg fram gjennom at både Leticia og lady Fulbank har gifta seg med dei oldermennene «as the only alternative to poverty» (Pearson, 1988:167). Julia er ulukkeleg, og tidleg i stykket høyrer vi at ho fordømmer kjærleikslause ekteskap: «Oh, how fatal are forced marriages! | How many ruins one such match pulls on: | Had I but kept my sacred vows to Gayman, | How happy had I been, how prosperous he!» (I.ii.32–35).

På slutten av stykket sit ein utan tvil igjen med sympati for lady Fulbank som har blitt lurt av både elskaren og ektemannen. Men kvifor har vi sympati for henne? Gjennom komedien stel lady Fulbank pengar frå ektemannen sin for å redde sin tidlegare flamme, og ho lagar i stand eit scenario der ho er utru mot mannen sin og får ei natt med Gayman, utan at han skjønner kven ho er. Gjennom hinta vi får gjennom Gayman og Julia, synest det òg som om ho sjølv har valt å gå inn i ekteskapet. For ein må spørje seg, når ho har gifta seg med sir Cautious Fulbank; kva fekk han ut av giftarmålet?

Julia må gå bak ein løynd identitet for å ha ei form for seksuell fridom. Ved at ho held identiteten sin hemmeleg til og med for elskaren sin, Gayman, tenkjer ein lett at for lady Fulbank er den offentlege æra det viktigaste. Det er her vi finn skiljet mellom dei to elskarane, ettersom begjæret er det viktigaste for Gayman, medan det primære for Julia er at hennar begjær vert halde privat.

Føreordet og resepsjonen

Mot slutten av føreordet til *The Lucky Chance* skriv Behn dei kjende orda som nærpå alle som forskar på Behn ikkje kjem utanom:

All I ask, is the privilege for my masculine part the poet in me (if any such you will allow me) to tread in those successful paths my predecessors have so long thrived in, to take those measures that both the ancient and modern writers have set me, and by which they have pleased the world so well. (127–131)

Dette sitatet har blitt nytta av resepsjonen for å syne Behn sin feminisme og den androgyne sjølvframstillinga som av kritikarane vart framstilt som hermafroditisk.

For Jaqueline Pearson kjem Behn sin feminisme minst ambivalent fram i paratekstane hennar (Pearson, 1988:147). I føreordet klagar Behn over ein seksuell dobbelmoral, og at ho blir vurdert som usømeleg på grunn av at ho er ei kvinne:

[H]ad the plays that I have writ come forth under any man's name, and never known to have been mine, I appeal to all unbiased judges of sense, if they had not said that person had made so many good comedies, as any one man that has writ in our age; but a devil on't, the woman damns the poet. (94–98)

På grunn av at Behn hevdar dette, meiner Pearson at det vitnar om ein litterær androgynitet som peikar framover to hundre år, til Virginia Woolf (Pearson, 1988:149).

For Chernaik er hennar klage over ein seksuell dobbelmoral ein del av Behn sin retorikk, der ho nyttar feminine stereotypiar for å kunne erte lesarane sine (Chernaik, 2008:164). Behn skriv at ho vil vere snillare mot sine brør av penna, enn kva dei har vore mot ei «defenceless woman», og dimed satiriserer ho over kritikarane ved at ho sett dei opp mot seg sjølv (Ibid.). Dobbelmoralen som Behn klagar over i føreordet, var ikkje noko særeige for henne; dei andre dramatikarane måtte òg forsvare framstillingane sine av karakterar og handlingar (Hughes, 2004:31).

Janet Todd legg vekt på det androgyne hjå Behn som ein del av hennar ønske om meir enn ein mellombels applaus og pengar (Todd, 1989:75). Framstillinga av seg sjølv som androgyn gjorde Behn til eit lett mål for kritikarane:

It is an androgynous image of combined male and female qualities completely expressed in a single person. It was left to her enemies to make the androgyne an hermaphrodite [...] lacking both male wit and female modesty, unfit therefore for the privileges of either sex. (Todd, 1989:76)

Konkurranseselementet er òg noko som Chernaik tek fram som ei alternativ lesing av Behn sitt forsvar av *The Lucky Chance*:

The competitive model of ‘emulation’²⁸ [...] is apparent in the appeal to literary tradition in the preface to *The Lucky Chance*, [...]. [T]he intense desire to ‘excel’ and triumph over one’s enemies is fuelled by a keen sense of disenfranchisement or exclusion. (Chernaik, 2008:163)

Om vi tek med oss det konkurrerande elementet i føreordet, kan vi sjå kritikken mot Behn som del av hennar aukande popularitet og posisjon som dramatikar, i staden for berre å sjå ein misogyn kritikk. Som O’Donnell skriv, vart kritikken av Behn sterkare di meir populær ho vart hjå publikum, noko som kom til syne i enkelte skrifter som til dømes det sirkulerande diktet «The Session of Poets» (O’Donnell, 2004b:8). Kritikken av ein populær dramatikar seier Behn sjølv at ho skjønner, spesielt om eit skodespel har fullt hus tredje dagen (Behn, 2008:9–10).

Om teateret sitt konkurrerande miljø blir kopla til kritikken Behn opplevde, kan vi òg sjå ei tilknytning mellom restaurasjonsteateret og Hobbes si forståing av menneskje sin konstante søken etter makt:

Competition of Riches, Honour, Command, or other power, enclineth to Contention, Enmity, and War: Because the way of one Competitor, to the attaining of his desire, is to kill, subdue, supplant, or repell the other. Particularly, competition of praise, enclineth to a reverence of Antiquity. For men contend with the living not the dead; to these ascribing more than due, that they may obscure the glory of the other. (Hobbes, 1985:161)²⁹

Hobbes sin tanke om at menneskje konstant konkurrerer om å overgå kvarandre, anten det gjeld ære eller i ei form for makt, syner det seg hjå Behn når ho skriv at ho vil bli ført inn i linja av dei suksessrike forgjengarane og at: «I value fame as much as I had been born a hero;

²⁸ Chernaik nyttar OED sin definisjon, og definerer “emulation” som: «the endeavour to equal or surpass others in achievement» (Chernaik, 2008:163).

²⁹ [48] er ein fotnote i *Leviathan*.

and if you rob me of that, I can retire from the ungrateful world, and scorn its fickle favours» (136–138).

Det libertinske

På lik linje med *The Rover* er libertinismen òg til stades i *The Lucky Chance*. Men libertinismen som syner seg her, er ei meir epikureisk form for libertinisme, med ein tanke om *carpe diem*. Til dømes refererer tittelen sterkt til det epikureiske ønsket om å gripe sjansane som vert tilbode. Alle tre plotta byggjer på vilja til å ta dei sjansane ein får. Grunntanken i *The Lucky Chance* blir dimed å: «take advantage of whatever ‘blind bargain’ chance may bring your way, including sexual pleasures» (Chernaik, 2008:44).

Det eine hovudplottet byggjer på ein seksuell libertinisme, der Gayman ikkje jaktar etter Julia med målet om å få henne i eit konvensjonelt ekteskap, men å få henne kroppsleg. Gayman har akseptert korleis situasjonen er, og for han er den einaste moglegheita å vere elskaren til Julia: «There was but one way left, and that was cuckholding him» (I.i.119–120). Denne måten å takle situasjonen på prøver han òg å få Belmour til å følgje:

BELMOUR What wouldst thou have me do?
GAYMAN As many an honest man has done before thee: cuckhold him, cuckhold him.
(I.i.160–162)

Om vi følgjer definisjonen eg gjorde av Willmore og Blunt i *The Rover*, for å plassere Gayman og Belmour innanfor uthalar- og roverlibertinaren, blir Gayman ein vanskeleg karakter å bestemme. Han tek dei sjansane han får, utan vondskap i tankane, men når han har sjansen til å få Julia utan hennar kjennskap til det, er ikkje det likevel ein ondskap? For å kunne svare på dette må vi igjen gå til det karnevaleske, som syner seg i det spelet som fins i komedien. I *The Lucky Chance* blir dette spelet utført gjennom komedien mellom karakterane innanfor plottet og komplottet. Som vi såg hjå *The Rover* var spelet innanfor det karnevaleske, noko som kom tydeleg fram gjennom karnevalsfeiringa. Spelet som eg har definert som epikureisk, kan òg verte kopla til Hobbes og sjølvbergingstanken som vi såg i *The Rover*: Alle karakterane er i konkurranse med kvarandre, til og med eit av para. Julia og Gayman vil nok vere saman, men på ulike premissar, og kampen mellom dei blir mellom hemmelegghaldet og begjæret si makt.

Det karnevaleske

Den libertinske *carpe diem*-tanken vert understreka av terningspelet mellom karakterane, der plottlinja til Gayman, sir Cautious og lady Fulbank får fokuset. Dette spelet kan òg lesast som det er med på å skape ein formørkande modus, sidan lady Fulbank blir sett som ein eigedom som tilhøyrer sir Cautious.

Sir Cautious får høyre at Gayman ofte spelar for pengar, men at han er ikkje ein ypparleg spelar: [...] he's sometimes up and sometimes down, as the dice favours him (IV.i.171–172). Sidan sir Cautious har merka pengane sine, er det lett for han å finne ut kven som har dei, og han bestemmer seg for å:

[...] fall to play for a tester, or the like; and if he sets any money, I shall go near to know my own gold [...] and if he have it, I'll hang him, and then all his six hundred a year will be my own, which I have in mortgage. (IV.i.230–234)

Utan å vite det spelar Gayman for sitt liv, men ender med å vinne mot sir Cautious, sir Feeble, Leticia og lady Fulbank. Sir Cautious får aldri sett pengane til Gayman og blir forferda over å ha tapt så mykje. Lady Fulbank derimot syner seg å vere ein god tapar: «Why, you [sir Cautious] made a shift to lose, sir. And where's the harm of that? We have lost, and he has won, anon it may be your fortune» (IV.i.355–357).

Om vi igjen tek fram Bakhtin og den karnevaleske verda, skriv han at: «Games are extra-official and are governed by rules contrary to the current laws of life» (Bakhtin, 1984:259–260)³⁰. Han tek spesielt fram terningspelet som ei kopling til karnevalsfeiringa av mai-dagen, der terningen er ei vanleg form for rekreasjon, men òg kopla til feiringa (Ibid.).³¹ Vi kan dimed sjå terningspelet som ein del av sjansespelet som er konstant til stades gjennom komedien. Terningspelet er i sin essens ein sjanse som vert spelt ut med formålet om å vinne, og i denne scena, der sir Cautious vert råda til å ikkje ta sjansen, men gjer det likevel, er det med på å byggje oppunder tanken om at livet sjølv er eit sjansespel. Gjennom komedien satsar alle karakterane det dei har for å kome seg vekk frå den uharmoniske sinnstilstanden dei alle opplever. Som i ein epikureisk tanke, der fridomen frå disharmoni er lukke, ser vi sjansespelet som den gjennomsyrande tanken som vert stadfesta i denne scena.

³⁰ Dette er frå ei analyse Bakhtin gjer av stykket *The Play in the Bower* av Adam de la Halle (Bakhtin, 1984:257).

³¹ Mai-dagen er røyndleg ei karnevalsfeiring og var blant anna feira i England (Spencer, 2008:336). Bakhtin legg ei tolking i sjølve tida for feiringa som del av det karnevaleske, ved at han koplar det til den fornyande våren (1984:259).

Det karnevaleske syner seg òg gjennom eit av dei fremste motiva i komedien, nemleg at lady Fulbank gjer sir Cautious til hanrei. Bakhtin set hanreien i ein gælisk tradisjon som er kopla til ein karnevalesk symbolbruk: «Abuse with uncrowning, as truth about the old authority, about the dying world, is an organic part of Rabelais' system of images. It is combined with carnevalesque thrashings, with change of costume and travesty» (Bakhtin, 1984:198). Den gæliske tradisjonen er ikkje negativ mot kvinner, men kontrasterande og motseiande som fenomen. Bakhtin forklarar tradisjonen som to forskjellige tanketrådar, der den eine er innanfor den populær-komiske tradisjonen, medan den andre er asketisk og del av den kristne kulturen i middelalderen. Den sistnemnte har eit fiendtleg blick på kvinna, medan den førstnemnte ikkje har det. I staden ser den populær-komiske tradisjonen på kvinna som ambivalent (Bakhtin, 1984:240-241). Det er i den populær-komiske tradisjonen Bakhtin plasserer hanreien, men utan å sette kvinna i eit negativt ljøs: «In this tradition woman is essentially related to the material bodily lower stratum; she is the incarnation of this stratum that degrades and regenerates simultaneously» (Ibid.). For Bakhtin er det å bli hanrei ein del av det lågare stratum, der fornedring og fornying av livet går saman:

This is the uncrowning of the old husband and a new act of procreation with the young husband. In this system of images the cuckolded husband assumed the role of uncrowned old age, of the old year, and the receding winter. He is stripped of his robes, mocked, and beaten. (Bakhtin, 1984:241)

I terningscena ser vi dimed at den gamle ektemannen, sir Cautious, blir avkrona, og han mister den økonomiske kontrollen som pregar han som karakter og stillinga hans i samfunnet. Pengane han mister til Gayman, blir det same som at Gayman har tatt frå han krona til den overordna, og sir Cautious er avkledd, latterleggjort og slått. Det som deretter skjer, er særst interessant, sidan sir Cautious ikkje vert bytta ut med den nye elskaren Gayman, men begge to vert degradert. Spørsmålet er om Julia verkeleg er ein av dei som tapar; ved å bli lurte av mannen sin får ho ein grunn for å ikkje leve saman med han lenger, likeins som Leticia som slepp å vere saman med sin oldermann.

Scena blir tematisk ein *mise-en-abyme* av *The Lucky Chance*, og det karnevaleske ved terningspelscena gjer at vi finn ei overskriding mellom kunst og liv, der sjansen og det tilfeldige blir ein del av både livet og kunsten. I terningspelet blir den fattige Gayman og den rike og mektige sir Cautious likeverdige på grunn av terningspelet sin tilfeldige natur. Når Gayman til slutt vinn, ser vi korleis spelet er viktigare for sir Cautious enn premien, når han seier at: «'tis not for what I've lost, but because I have not won» (IV.i.452–453).

Tanken om at lady Fulbank blir ein del av den mørke modusen kan dimed settast i eit nytt ljós: ho er ein av deltakarane både innanfor komplottet og i terningspelet. Utfallet av spelet betyr sjølvstekt meir for henne ved at ho blir eit bytte for Gayman og sir Cautious, der hennar økonomiske verdi vert sett til tre hundre pund, men ein kan likevel ikkje isolere henne frå spelet og heller ikkje hennar eiga vinning.

Samanfatning

Som vi har sett, er det tilfeldigheitene og sjansane som vert tilbydt gjennom komedien som driv dei tre plotta framover. Det karnevaleske og det libertinske er gjennomgåande ved at karakterane tek dei sjansane som kan skape mogelegheiter for å lukkas. Overskridinga mellom kunst og liv gjer at temaet er å ta dei sjansane ein får, der ein anten lukkast eller tapar. Komedien syner seg som eit oppmodande stykke, ettersom den fremjer den lykkesjansen det paret som burde vere saman, vinn, medan det andre tapar på grunn av at sjansen har gått frå dei. Det å sette Julia i ei offerrolle gjer for meg at karakteren vert undervurdert. Julia er på mange måtar ikkje betre enn sir Cautious, sidan kritikken mot han er at han vil gje vekk kona si, så lengje det blir gjort diskuré. Det same gjeld eigentleg lady Fulbank, sidan ho kan vere saman med Gayman for ei natt, så lengje ingen veit om det, ikkje Gayman sjølv eingong. Ho nyttar Gayman på same måte som han nyttar henne. Når Julia kjem i ein situasjon der alle veit kva ho har gjort, ser ho på det som om ho har mista æra si. Julia representerer ein karnevalesk ambivalens ved at ho er med på å prøve lukka, men når ho blir del av nokon annan sitt spel, vert plottet hennar sett innanfor ein mørkare modus enn dei andre. Det ambivalente kjem òg fram ved at både Gayman og sir Cautious blir avvist, og det blir ein stillstand mellom avkroninga og den nye elskaren si kroning. Dimed veit vi ikkje kva som kjem til å skje i plottlinja når komedien sluttar.

Den karnevaleske overskridinga blir forsterka ved at handlinga er plassert i London. Scenebiletta er med på å fortelje publikum og lesarar at det som føregår framføre dei, er ein del av livet deira. Dei politiske allusjonane er med på å underbyggje dette.

The Lucky Chance syner det karnevaleske i livet sjølv, og i motsetnad til korleis det karnevaleske er framstilt i *The Rover*, viser denne komedien at karnevalet er ein ustoppelig del av livet, og det einaste ein kan gjere for å oppnå harmoni, er å ta tak i sjansane «from the unpredictability of fortune's wheel», og prøve (Chernaik, 2008:44).

Kapittel 5: *The Emperor of the Moon*

Innleiing

The Emperor of the Moon var det siste skodespelet Behn sette opp på scena før ho døydde i 1689, og stykket skil seg sterkt frå dei to andre verka vi har handsama. I staden for berre å ha trekk av farse og *commedia dell'arte*, er desse undersjangerane det dominante uttrykket. Historisk sett var farsen i røynda ein lågkomisk undersjanger som vart nytta som eit lystig mellomspel mellom aktene til eit meir seriøst drama (Lothe, Refsum og Solberg, 2007:62). Uttrykket til farsen er det situasjonskomiske, det kroppslege og det familiære, og det har rabalderet frå middelalderen og renessansen sine marknadsplassar i seg, der språket er overdrive og likeså rørslene til karakterane (Bakhtin, 1984:153). På grunn av dette har ikkje farsen eit klårt skilje mellom «performance» og liv (Ibid.). Gjennom det aristoteliske synet på komedien har den aldri fått den opphøgde posisjonen til tragedien, og på grunn av si låge uttrykksform har farsen blitt oversett og ikkje fått nok plass i forskinga. Farsen er ein av dei formene som er sterkast kopla til det karnevaleske, der det kroppslege og språklege er med på å skape degraderinga av den groteske kroppen (Bakhtin, 1984:27).

I tillegg kjem *commedia dell'arte*. Den er i røynda òg basert på det situasjonskomiske ved at den byggjer på improvisasjon, der rollegalleriet har bestemte karakteristika og ein følgjer eit hovudplott, ein *lazzi*, som ein improviserer rundt (Haarberg, Selboe og Aarset. 2007:230). Det er difor vanskeleg å finne dei historiske røtene til denne komedieforma, sidan det eksisterte få manuskript. For Bakhtin var *commedia dell'arte* ein av dei formene som heldt ved det røynelege karneval-groteske, med bilete som sameina, var heuristiske og kunstnarlege. Det røynelege karneval-groteske bilete ein finn hjå Molière, skuldast at han nytta nettopp denne komedietypa (Bakhtin, 1984:34). I *Emperor* finn vi dei karakterane som høyrer til *commedia dell'arte*, men ikkje det røynelege improvisatoriske. På lik linje med dei to andre verka finn vi det karnevaleske på forskjellige nivå, men det er i forma og uttrykket det openberrar seg i første omgang.

Resepsjonen som eg har nytta gjennom avhandlinga, har ikkje gjeve sjølvve teksten til *Emperor* like mykje merksemd som dei to andre, men feminismeresepsjonen har heller vektlagt det biografiske, som til dømes at Behn vende seg til andre litterære sjangrar i tida før ho døydde. Mangelen på resepsjon av *Emperor* syner ei aristotelisk feilslutning, der farsen ikkje blir vurdert som ein likeverdige sjanger med komedien, og at resepsjonen har ikkje funne den interessant med tanke på Behn sin posisjon som kvinneleg dramatkar. Det som gjer

Emperor til eit framifrå skodespel, er at Behn syner seg som ein kyndig dramatikar på alle nivå. Ho nyttar sin kjennskap til dramaformer og -konvensjonar og til det teatermaskinelle.

I *Emperor* finn vi eit anna aspekt av libertinismen enn det som har blitt vist i dei to andre komediane, og den blir del av dikotomien i stykket, der det libertinske kopla til komedieforma, slik at dei syner det absurde livet i eit labilt samfunn.

Det som er veldig interessant i denne farsen, er korleis Behn nyttar teknologiske nyvinningar saman med overtru for å skape ein parodi: I Behn sitt siste oppførte verk i hennar eiga levetid nytta ho alt scena i Dorset Garden kunne tilby av maskineri. I *The Emperor of the Moon* fins det ei flott samankopling mellom det teatertekniske, farsen som form og uttrykk, og av det vitskapelege og det overtruiske. Det er gjennom den teatrale forma og dei motstridande verdssyna i overtru og vitskap at ein finn det karnevaleske som sameinar, feirar og degraderer alt gjennom den låge og spontane latteren.

Kontekst

I 1660 vart The Royal Society etablert, og det hadde kongen si velsigning frå første augeblikk.³² The Royal Society var under restaurasjonen ei byrjande etablering av naturvitskapeleg kunnskap. Til dømes oppdaga Antoni van Leeuwenhoek i mikroskopet sitt for første gong mikroorganismar, som *The Royal Society* byrja å forske på, og vitskapen om mikrobiologi vart født i 1677.³³ Ved at kongen godtok forskning og publisering av vitskapelege tekstar, syner restaurasjonssamfunnet seg som nyskapande og ope for forandringar av verdsbiletet, men det er òg viktig å ta med seg at The Royal Society ikkje var uanfakta av det politiske spelet som føregjekk mellom konge og parlament (Curry, 1989:48).

Samstundes som vitskapen byrja å få eit rotfeste i samfunnet, var astrologien fortsatt ein stor del av verdsforståinga til folket (Curry, 1989:2). Under *interregnum*-tida hadde astrologien hatt ein stor påverknadskraft på grunn av at det ikkje fans nokon statleg sensur:

The many radical involvements of astrologers in those years, their prolific output and high public profile, meant that astrology subsequently became firmly identified not only with the Parliamentary revolution, culminating in regicide [...] but also with the 'Familistical-Levelling-magical temper' of the radical sects. (Curry, 1989:46)

³² Den første kjelda til The Royal Society er frå 1661, og i 1663 blir organisasjonen referert til som «The Royal Society of London for Improving Natural Knowledge» i det andre kongelege fridomsbrevet. The Royal Society: <http://royalsociety.org/about-us/history/> (lest 08.04.2014).

³³ The Royal Society: <https://royalsociety.org/about-us/history/1600s/> (lest 08.04.2014).

På grunn av astrologane si tette tilknytning til republikanismen hjå Cromwell, vart dei ofte mistenkeleggjort og opplevde streng sensur frå regjeringa til Charles II (Curry, 1989:46).

Etableringa av The Royal Society og naturvitskapen var òg del av det som gjorde at astrologien opplevde ein nedgang, sidan The Royal Society stod imot han (Curry, 1989:6). Denne kvasivitskapen opplevde mykje motgang og kritikk: den finn vi blant anna i verket til den kongelege erkediakonen Samuel Parker: *A Free and Impartial Censure of the Platonicke Philosophie* frå 1666. I dette verket ytrar Parker uro over at dei forskjellige sektene, inkludert astrologien, vart større. Han la spesiell vekt på fara ved *rosicrusianismen*, som på den tida var leia av den kjende astrologen John Heydon (Curry, 1989:49). *Rosicrusianismen* var ei segnomspunne foreining som tilsynelatande hadde magisk og spirituell kunnskap, og kjennskap til den spirituelle verda (Spencer, 2008:381).

Trass i at den var kopla til dissidentane, var det mange av rojalistane som hadde eit ambivalent syn på astrologien. Denne ambivalensen kjem fram ved at det vart populært å lattereggjere astrologien i litteraturen, og særleg i teateret, trass i at forfattarane kunne vere astrologar sjølve. Til dømes nyttar John Dryden dette motivet i *An Evening's Love: or, The Mock Astrologer* (1668) medan han sjølv dreiv med astrologi i det private (Curry, 1989:51).

Astrologien vart oppdelt i to område som av Patrick Curry vert kalla «natural» og «judicial» (Curry, 1989:8). Skilnaden mellom dei to er at den naturlege astrologien fokuserte på astrale påverknadar på 'naturlege' fenomen, som til dømes været og jordbruket, epidemiar og store politiske og religiøse forandringar (Ibid.). Den andre astrologitypen konsentrerte seg meir om det individuelle: «[it] embraced relatively precise astrally derived predictions or advice, concerned with specific individuals» (Ibid.). Den største motsetnaden mellom dei to typene er at dei representerer to forskjellige tankar: det naturlege versus det overnaturlige (Curry, 1989:9).

Då astrologien byrja å miste sin posisjon i samfunnet, var det fleire som jobba for ei vitskapeleg reform av den naturlege varianten (Curry, 1989:57–8). Johannes Kepler var ein av reformatorane, der han «argued both against uncritical acceptance of astrology and against 'throwing out the baby with the bathwater» (Curry, 1989:61–62). Etter etableringa av Royal Society byrja dimed astrologien å leggje vekk det som vart rekna som overnaturlig og overtruisk.

Verksamandrag

Menn	Kvinner
Doctor Baliardo - far/onkel til Elaria og Bellemante	Elaria - dotter til doktoren og saman med Cinthio
Don Cinthio / Keisaren av månen	Bellemante - saman med Charmante
Don Charmante / Prinsen av Toreværsland	Mopsophil - guvernanta til dei to kvinnene
Harlequin	
Scaramouch - tenaren til doktoren	

I likskap med *The Rover* finn *The Emperor of the Moon* stad i Napoli og handlar om ein doktor som har forlest seg på fantastisk utanomjordisk reiselitteratur. Den lærde doktoren trur at høviske vesen fins på månen, og vil at dottera og niesa hans skal gifte seg med nokon derifrå.

Emperor har færre plottlinjer enn dei førre komediane ved at det er berre to, men til gjengjeld er handlingstråden innfløkt, sidan det er mykje som føregår i kvar scene. Den første plottlinja høyrer dei to para til, saman med antagonisten. På grunn av onkelen si fortaping i fiksjonen får ikkje dei to kusinene Elaria og Bellemante gifte seg med sine elskande, Don Cinthio og Don Charmante. Den andre plottlinja er oppbygd av ei trekantintrige mellom Scaramouch og Harlequin som kjempar om handa til Mopsophil, guvernanta til dei to unge kvinnene.

Emperor byrjar med at Elaria syng songen «A Curse upon that faithless Maid». Etter at songen er fullført, fortel Elaria Mopsophil at Cinthio var under vindauget hennar kvelden før, og at doktoren oppdaga han, men utan å finne ut kven friaren var. Faren hennar har straffa Elaria ved å forby henne å gå lenger enn ut i hagen, som er ein måte å passe på dydigheita hennar.

På grunn av doktoren sin galskap som vert kalla for «Don Quick-sottish», bestemmer Cinthio seg, saman med Charmante, for å lage ein farse som eit komplott mot doktoren, slik at dei kan gifte seg med Elaria og Bellemante. Farsen vert kalla *The World in the Moon*, og skal bli oppført i ei gamal leilegheit på eigedommen til doktoren. Farsen dei har laga, går ut på at herskaren av månen og prinsen av Toreværsland skal kome ned til jorda for å gifte seg med Elaria og Bellemante. For at doktoren skal tru at farsen er sann, må dei ty til utkledingar som månefolk, for å byggje opp stykket etter kvart, slik at doktoren vert overtydd om den store æra

han har blitt gjeven. Scaramouch, tenaren til doktoren, er med i komplottet både som månemann, og bodberar, slik at kvinnene får vite korleis komplottet utviklar seg.

Den andre plottlinja går ut på at både Scaramouch og Harlequin er forelska i guvernanta Mopsophil. Medan Harlequin gøymmer seg, overhøyrer han at Scaramouch ber doktoren om lov til å gifte seg med henne. Det syner seg at ho allereie er bortlova til sonen til ein bonde. På grunn av den dårlege nyhenda bestemmer Harlequin seg for å kile seg sjølv til døde. Scaramouch og Harlequin blir tidleg i stykket sett opp mot kvarandre som rivalar, og i hemmelegheit byrjar dei begge å gå etter Mopsophil, i von om at ho skal velje ein av dei.

Plottlinja og rivaliseringa mellom Scaramouch og Harlequin påverkar plottlinja til dei to para: Medan doktoren er ute for å sjå til sin sjukelege bror, kjem dei to friarane inn i huset for å møte Elaria og Bellemante. I von om å møte Mopsophil bestemmer både Scaramouch og Harlequin seg for kvar for seg å gå inn på det mørke kammerset til Bellemante. Når Bellemante kjem inn med eit ljøs i handa, bestemmer ho seg for å skrive eit dikt til sin Charmante. Medan ho vandrar rundt i rommet for å tenke ut neste linje, kryp Harlequin fram og skriv den. Dette held fram ei stund, til Charmante kjem inn på rommet og trur Bellemante gjer han til hanrei. Krangelen vert stoppa når dei høyrer at onkelen kjem overraskande heim, og Charmante må gøyme seg i skapet til Bellemante. Litt etter kjem Elaria inn på rommet, der Cinthio overraskar henne. Når dei to høyrer at onkelen er på veg, gøymmer Elaria Cinthio på same staden som Charmante. Dei to friarane, gøymd inne i skapet, kjenner ikkje kvarandre att, og begge trur at dei respektive kjærastane har vore utru. Denne konflikten blir raskt løyst når Scaramouch og Harlequin fortel at dei er grunnen til misforståinga, og dei elskande møtest i huset til doktoren etter at han igjen har reist til broren. Doktoren kjem likevel overraskande attende til huset, og dei to para og Harlequin må gøyme seg ved å posere som figurar i ein biletevev. Doktoren går ut av rommet, men når han kjem tilbake, er veven vekk. Scaramouch let som om han ikkje har sett doktoren den kvelden, og er overraska over at doktoren alt er heime. Han greier å overtyde doktoren om at heile huset har sove, og at bileteveven har han aldri høyrd om.

Doktoren si forteljing om at han har høyrd musikk og sett ein biletevev, greier Scaramouch å overtyde doktoren om at må ha vore keisaren av månen og prinsen av toreværlandet, og at dei to har blitt forelska i Elaria og Bellemante. Mopsophil overhøyrer samtalen mellom Scaramouch og doktoren, og fortel dei to kvinnene kva som har hendt. Når doktoren kjem inn på soverommet deira, let dei to kvinnene som om dei søv og talar i søvne om dei to fantastiske månemennene som dei òg har blitt forelska i. Når Harlequin i forkledning seinare fortel at dei to månemennene vil gifte seg den følgjande natta, høyrer doktoren

musikken frå sfærane, og saman med dottera og niesa går han inn i den gamle leilegheita, som har blitt transformert til det ukjennelege. Etter at dei to para har blitt gift, slåss Scaramouch og Harlequin om å få Mopsophil. Scaramouch vinn og får henne, med doktoren si velsigning. Då tek Scaramouch av seg utkledinga si, og doktoren blir fortald om heile komplottet. Han innser sin galskap og ber dei «burn all my books, and let my study blaze», og farsen sluttar med ein sokratiske replikk: «He that knew all that learning writ, | Knew only this: that he knew nothing yet» (III.iii.222–223 og 233–234).

Parateksten

I dei to prologane frå *The Rover* og *The Lucky Chance* var temaet korleis publikumsopplutninga hadde vore minkande. Det same gjeld prologen til *Emperor*, men i endå større grad. Den har eit historisk blick på teateret, der skodespelaren Mr. Jevon fortel at: «With heroes and with gods we first began, | And thundered to you in heroic strain» (3–4).³⁴ I tankane har alt blitt gjort for å glede publikum, men med vekslende perspektiv mellom publikum og skodespelar vert publikum kritisert for at dei aldri synes det blir godt nok. Teateret har hatt ein høgstilt modus, medan samtidas modus har gått nedover: «Our next recourse was dwindling down to farce, | Then: ‘ ’zounds, what stuff’s here? ‘tis all o’er my –’» (27–28). Som vi såg i prologen til *The Lucky Chance*, var konkurrenten til teateret marknadsplassen si underhalding, som til dømes dokketeateret. I *Emperor* er det eit snakkande hovud som er utpeika som hovudkonkurrenten. Her syner Behn seg som ein smart dramatikar, og ho nyttar det talande hovudet som ein del av prologen: «*The head rises upon a twisted post, on a bench, from under the stage. After [this] Jevon speaks to its mouth*» (#33–34).

Den vanlege ertinga av publikum inneheld ein ambivalens ved å tulle med gateunderhaldinga som tek publikum vekk frå teateret. Ertinga er iblanda ei frykt for at teateret ikkje kjem til å overleve.³⁵ Humoren var blitt alvorleg, men samstundes syner Behn sine eigenskapar som publikumsmagnet ved å bruke dei elementa som truar teateret, og plassere dei fysisk på scena. Prologen har ikkje dei same politiske allusjonane som dei to førre, men har heller eit mål om å opne auga til publikum og få dei til å innsjå at teateret er avhengig av eit fellesskap mellom teaterinstitusjonen og publikum.

³⁴ Prologen er på s. 276–277.

³⁵ Behn var ein av dei som best ut av den vanskelege perioden for teateret, på grunn av at ho selde godt av sine andre litterære produksjonar, som til dømes romanane hennar og omsettingane. Det var andre dramatikarar som sleit mykje meir, til dømes Thomas Otway, som døydde i stor fattigdom (Hughes, 2004:31).

Epilogen tek opp att teateret som tema og den nedgåande posisjonen det hadde, men ved å samanlikne teateret med eit gammalt ekteskap og kvardagsleg mat, byrjar epilogen i ein meir familiær tone enn prologen. Ekteskapet vert samanlikna med mat som er god, men keisam. Maten får her eit dobbelbilette ved at for publikum er teateret som maten; god, men keisam, medan for dramatistarane er den same maten eit spørsmål om å leve:

With our old plays, as with dull wife it fares,
To whom you have been married tedious years.
You cry, 'she's wondrous good, it is confessed,
But still 'tis chapon bouillé at the best;
That constant dish can never make a feast.'
[...]
The wiser wits have now new measures set,
And taken up new trades, that they may eat; [...]. (1–5 og 10–13)³⁶

Etter dette vert tonen strengare, for publikum vert skulda for å ikkje ta vare på poetane sine (21). Etter å ha brukt motiv som er kvardagslege og nære, ser epilogen tilbake til antikken og den høgverdige posisjonen teateret og poetane hadde då:

Look back on flourishing Rome, ye proud ingrates,
And see how she her thriving poets treats:
As necessary ministers of state,
[...]. (23–25)

Epilogen ender med at James II vert samanlikna med Cæsar, og syner James som den betre av dei to. Dei to siste versa fortel om ei von om at kongen kjem til å sjå verdien i poetane og hjelpe dei, sidan «[...] honest pens do his just cause afford | Equal advantage with the useful sword» (40–41).

Forma til epilogen er lik den i prologen. Han er skriven i jambisk pentameter og har parrim som mønster. Han er framsagt av Mrs. Cooke, som spelte hovudprotagonisten Elaria i *Emperor*. Sjølv om forma og temaet er dei same som i prologen, skil epilogen seg frå prologen ved at det ertande ikkje lenger er tilstade. Verset «Look back on flourishing Rome, ye proud ingrates,» har ikkje den hånande, ertande tonen som fins i prologen, men det syner eit ønske om å vekke publikum og få dei til å sjå det verdifulle ved teateret.

³⁶ Epilogen er på s. 334–335.

***Commedia dell'arte*-karakterane**

Som vi har sett i dei to andre komediane, nyttar Behn ofte namn på karakterane sine som gjev publikum ein karakteristikk, eller den er med på å plassere karakteren innanfor ein modus, som til dømes med Florinda og Belvile. På grunn av si improvisatoriske form har *Commedia dell'arte* eit fast karaktergalleri, der funksjonane og kjenneteikna til karakterane er vel kjende, og gjer at det er lett for publikum å plassere dei. I *Emperor* er det Harlequin, Scaramouch og doktoren Baliardo som er henta frå det faste rollegalleriet, medan dei to para og Mopsophil er namn som er ofte nytta i denne komedietypen.

Funksjonane til karakterane i *Emperor* er tradisjonell, ved at vi har dei unge elskande (*innamorata*), hjelparane, motstandaren som ofte er ein fars- eller autoritetsfigur og Harlequin (*zanni*) som skaper uro og intriger (Haarberg, Selboe og Aarset, 2007:231). Doktoren er ein del av det faste rollegalleriet, og har i *Emperor* det ofte nytta namnet Baliardo som kjem frå det italienske ordet *balordo*, og tyder dum (Spencer, 2008:378). Doktoren blir etablert som ein lærd mann allereie i første akt, men på grunn av at han har forlest seg på bøker, og trur at fiksjonen han har lest er sann, syner han seg som ein karakter som kan mykje, men som ikkje har forståing for det han har lest.

Scaramouch er ein av dei mest kjende karakterane av *commedia dell'arte*-tradisjonen og er ofte rivalen til den endå meir kjende Harlequin (Ibid.). Scaramouch har funksjonen som tenar, og hans kvinnelege motpart er Mopsophil. I *Emperor* er han snarrådig og står til rådvelde for dei elskande, men han er òg den av protagonistane som er mest audmjuka, ved at han blir råka av doktoren si vreide og Harlequin sine knep.

Cinthio og Elaria er dei to mest høviske karakterane, og namna deira er ofte nytta i *commedia dell'arte*, men er ikkje ein del av det faste rollegalleriet (Ibid.). Namna deira kling pastoralt, og er med på å sette dei som *innamorata*. Det same gjeld det andre paret ved at namna deira er ofte nytta, men dei er likevel ikkje del av det faste rollegalleriet. Bellemante syner seg å vere ein meir leikande karakter enn Elaria. Dette kjem fram allereie i den første dialogen mellom dei to kvinnene: Bellemante kjem frå kyrkja med si «prayer book»³⁷, og fortel om kor mange «beaux» ho såg i kyrkja (I.i.144). Denne blandinga mellom fromheit og libertinisme plasserer henne innanfor eit meir komisk bilete enn Elaria. Bellemante uttrykkjer òg ein libertinsk tankegong når ho fortel om kjærleik i augeblikket, men som ikkje naudsynt treng å vare ved: «I can sigh to a lover, but will never sigh after him» (I.i.143). Charmante er

³⁷ Dette kan tenkast at det er den anglikanske bønneboka, *Book of Common Prayers*.

ein handlande karakter, men namnet han har, er meir feminint, ettersom det kan bli omsett til 'dårande' eller 'yndig'.³⁸ For Pearson er dette eit grep Behn nyttar for å oppnå: «demolishing sexual stereotypes by insisting on the manliness of women and the womanliness in men» (Pearson, 1988:156). På bakgrunn av Bellemante sin libertinisme, er dette interessant, men når det kjem til lesinga av Charmante som feminin, gjev det lita meining, sidan denne karakteren verken blir feminisert eller latterleggjort i plottet.

Mopsophil tek motviljug del i trekantdramaet som Harlequin og Scaramouch har skapt. Hennar karakter er vittig og frekk mot dei to friarane, men gjennom språkfeil vert ho sett i same bås som Harlequin og Scaramouch: «Faith, signor, now I look better on you, I do not like your phisnomy³⁹ so well as your intellects; you discovering some circumstantial symptoms that ever denote a villainous inconstancy» (III.ii.204–206). Ho blir òg framstilt som ein overflatisk karakter, ettersom ho vil gifte seg med ein bondeson som har ei kalesjevogn, fordi: «[...] a coach is is the most agreeable thing about a man» (I.iii.93–94).

Harlequin

Allereie i fyrste scene av fyrste akt vert alle karakterane presentert og gjort reie for gjennom dialogen, unntatt Harlequin-karakteren. Når Harlequin kjem inn (I.ii), set han i gong trekantintriga mellom han, Scaramouch og Mopsophil. Dette vitnar om at Harlequin-karakteren sine trekk og funksjon er godt kjend. Harlequin-karakteren er vanskeleg å definere fordi han ikkje har noka tilknytning til dei andre karakterane, bortsett frå rivaliseringa med Scaramouch. Han høyrer ikkje til huset til doktoren eller til dei to friarane. Han er dimed ein person som på mange måtar er ein utanforståande, noko som gjer han til ein karakter som høyrer til si eiga plottlinje.

Historisk koplar Bakhtin Harlequin-skikkelsen til djevelen i mysteriespela, på grunn av at dei har mange likskapar: «[T]he mystery devil is not only an extra-official figure. He is also an ambivalent image, like the fool and the clown, representing the destroying and renewing force of the material bodily lower stratum» (Bakhtin, 1984:266–267). Bakhtin skriv at på lik linje med Pantagruel-figuren frå Rabelais sine verk var Harlequin ein djevel i den pre-litterære fortid (Bakhtin, 1984:267).

Harlequin blir ein figur som overskrid grenselina mellom kunst og liv. Overskridinga skjer ved at han bryt med plottlinjene han deltek i, og blir til ein spasmakar. Dette er tydeleg

³⁸ <http://ordnett.no/search?search=charmante&lang=fr> (lest 09.04.2014).

³⁹ Det korrekte ordet ville ha vore «physiognomy» (Spencer, 2008:392).

når han og dei to para let som dei er ein biletvev, men i staden for å stå stille, slik at doktoren ikkje skal oppdage dei, byrjar Harlequin å slå han i hovudet (II.iii.#101–102). Harlequin sine handlingar blir stadig meir absurde, sidan dei ikkje er i tråd med det som faktisk skjer i *Emperor*, og det er kanskje i han vi mest tydeleg ser det reine *commedia dell'arte*-uttrykket. Handlingane hans går føre seg innanfor hans eiga verd, og vi ser han som ein utanforståande i farsen. Det som er spesielt med han, er at publikum har ei forventning om korleis denne figuren kjem til å oppføre seg. Harlequin er den som skaper problem for andre, og som ikkje har medkjensle for dei andre karakterane.

Denne sjølvstendige posisjonen blir veldig framstående i første scene av tredje akt, der Harlequin utøver ei form for mellomspel, med han sjølv i hovudrolla: Scena finn stad ved byporten utanfor Napoli, og Harlequin kjem på scena kledd som ein gentleman med hest og kalesjevogn.⁴⁰ På grunn av hans tilsynelatande høge rang krev offiseren som vaktar byporten, pengar for å sleppe Harlequin inn. Om han hadde hatt fattige klede og ei kjerre, ville han ha kome inn gratis. Scena utviklar seg til å bli ein leik med illusjonar, der Harlequin bytar mellom å vere ein fattig bakar og ein rikmann, og der offiseren ser den rike mannen, medan hans overordna ser ein fattig bakar:

CLERK What's the matter here?

OFFICER Here's a fellow, sir, will persuade me his calash is a cart, and refuses the customs for passing the gate.

CLERK A calash—where? I see only a carter and his cart. (III.i.22–25)

Denne scena har ingenting med dei to plottlinjene i *Emperor* å gjere, og kan difor kallast eit komisk mellomspel i verket, der den same leiken med illusjonar blir utført som i hovudplottlinja.

I *Emperor* er ikkje Harlequin ein ond karakter, men heller ein som forpurrar andre sine plott som ein umedviten konsekvens av eigne handlingar. Om vi ser vekk frå det seksuelle, er Harlequin ein *rover*, ein «happy-go-lucky» som tek dei sjansane han får for å lukkast. Harlequin sine handlingar er nært kopla til farsen, noko som vi ser til dømes når han er på scena for første gong: Når han høyrer at Mopsophil skal gifte seg med ein annan, bestemmer han seg for at han skal drepe seg sjølv for å redde si ære: «I have somewhere read in an author, either ancient or modern, of a man that laughed to death. I am very ticklish, and am resolved to die that death» (I.ii.172–174). Harlequin sitt sjølvpåførte forsøk på ein kiledød syner til det karnevaleske, ved at han leiker med og latterleggjer døden. Harlequin plasserer

⁴⁰ Ifølgje Spencer var det ikkje uvanleg å faktisk nytte ein ekte hest på scena (Spencer, 2008:389).

seg som ein hyperbolsk karakter både i handling og i språk, der den groteske stilen kjem klårt fram (Bakhtin, 1984:303).

Formalia

I likskap med *The Rover* utspelar *Emperor* seg i Napoli, noko som byggjer oppunder det røynelege i *commedia dell'arte*-tradisjonen. Med sine tre akter er *Emperor* den kortaste komedien av dei tre verka vi har sett på. I både den første og siste akta er det tre scenar, medan det i akt II er fem scenar. Den andre akta har hurtige scenevekslingar og er med på å byggje opp under farsen som form, ved at sjølve vekslinga framhevar det fysiske. Mesteparten av handlinga går føre seg innandørs, og nærast alle scenane har to eller fleire av hovudkarakterane tilstade samstundes.

Farsen er mest synleg hjå dei faste *commedia dell'arte*-karakterane, og det er hjå Scaramouch og Harlequin den fysiske degraderinga skjer oftast. Dette er særst tydeleg i slåsscenane deira, som alltid ender i komiske situasjonar: «*Scaramouch pulls out a flute doux, and falls to playing. Harlequin throws down his [sword], and falls a-dancing. After the dance they shake hands*» (I.iii #110–111).

Slik som vi såg i *The Lucky Chance*, nyttar Behn talgljoset for å skape ein scenisk effekt av mørkret på scena. Det er ein scene der dette blir ein del av farsespelet til Scaramouch og Harlequin. Trekka av *commedia dell'arte* kjem òg fram på grunn av at det ikkje er språket som dominerer i denne scena, men heller rørslene til dei to figurane:

[*Scaramouch*] puts himself into a posture ridiculous, his arms akimbo, his knees wide open, his backside almost touching the ground, his mouth stretched wide, and his eyes staring. *Harlequin, groping, thrusts his hand into [Scaramouch's] mouth. Scaramouch bites him.*
[*Harlequin*] dares not cry out. (I.iii # 17–18)

Den kroppslege hyperbolen blir det dominerande hjå desse to karakterane, ved at dei blir kontinuerleg utsett for anten kroppsleg smerte eller at rørslene deira er overdrivne. Ved første augekast er det dette som er det mest karnevalessk-groteske hjå Scaramouch og Harlequin.

Sideteksten i *Emperor* skil seg frå dei to andre komediane vi har gjennomgått, ved at den er meir utførleg og skildrar meir av handlingane til kvar enkelt karakter, spesielt når farsetrekka er sterke:

[*Harlequin*] falls to tickle himself, his head, his ears, his arm-pits, hands, sides, and soles of his feet; making ridiculous cries and noises of laughing several ways, with antic leaps and skips; at last falls down as dead. Enter *Scaramouch*. (I.ii.#176–177)

Med tanke på at Behn nyttar ein improvisatorisk komedietype, er det interessant at handlingane til den mest kjende *commedia dell'arte*-figuren er så nøysamt nedskreven. Dette vik frå *commedia dell'arte*-forma ved at i staden for å la skodespelarane improvisere, står ageringa detaljert forklart i sideteksten, og det røynelege, spontane uttrykket er vekk.

Spelet i spelet er eit dramatisk grep som er kopla til Shakespeare og fleire av hans verk, blant anna *A Midsummer Night's Dream*. Til skilnad frå Shakespeare sin komedie er spelet i spelet hjå Behn med på oppbygginga av hovudkomplottet, og det tek til idet planlegginga av farsen som dei skal sette opp, byrjar. Spelet i spelet er på den måten med å skape ein metadramatikk, noko som var hyppig i bruk under barokken og fram til andre halvdel av 1600-talet i Frankrike (Haarberg, Selboe og Aarset, 2007: 263–264). Metanivået i stykket gjer at publikum kjem inn i ei samansverjing med protagonistane, og det blir ein komisk effekt gjennom publikum sin kjennskap til kva som kjem til å skje, medan antagonistane blir lurt på scena.⁴¹

Språket i *Emperor* er hovudsakleg prosaisk, men i nokre sceneavsluttande replikkar finn vi det lyriske saman med det komiske: «I'll to the gipsy, though i venture banging, | To be undeceived, 'tis hardly worth the hanging» (I.ii.203–204). Scaramouch er den av karakterane som verkeleg har språket i si makt. Ordforrådet hans er stort, og det er gjennom han det parodiske kjem fram i språket, spesielt i samtalar med doktoren. Når Scaramouch er utkledd som ein apotekar (III.ii), ser vi korleis latinske fraser vert nytta av han, som ein måte å gå inn i den vitskapelege diskursen til doktoren på. Doktoren spør Scaramouch om mineralvatna som er teikna ned på kartet som Scaramouch hevdar å ha av «*Lunar Mundus*» (III.ii.43). Når Scaramouch byrjar å skildre kvaliteten på vatnet, blir samtalen utforma i eit rabelaisk språk:

SCARAMOUCH The lunary physicians, sir, calls it *urinam vulcani*⁴², it calybeates everyone's excrements more or less according to the gradus or natural calor. To my knowledge, sir, a smith of a very fiery constitution is grown very opulent by drinking these waters.
DOCTOR How, sir, grown rich by drinking the waters, and to your knowledge?
[...]
SCARAMOUCH For, sir, conceive me how he grew rich: since he drank those waters he never buys any iron, but hammers it out of *stercus propitus*.⁴³ (III.ii.102–114)

⁴¹ Det er viktig å understreke at hovudfunksjonen til metanivået er den komiske effekten. Trass i at Margaret A. Rose fokuserer hovudsakeleg på romanar, tykkjer eg at hennar åtvaring høver godt inn her. Ho skriv at: «Despite the fact that all meta-fictional parody will be comic if it is truly parodic, many recent discussions of parody as meta-fiction have run the dual risk of reducing parody as meta-fiction at the expense of acknowledging the other traditionally defining characteristics of parody such as its comic structure and effect [...]» (Rose, 1995:92).

⁴² Urinen til den romerske guden, Vulcan, som var guden for eld og metallarbeid. Vulcan er ofte nemnt i alkymien (Spencer, 2008:391).

⁴³ Spencer oversett dette til «his own dung» (2008:391)

Språket i denne samanhengen vert dobbeltparodierte ved at uttrykket er tilsynelatande høvisk, samstundes som dei i doktoren sine auge diskuterer noko av vitskapeleg verdi, men som i røynda omhandlar forstopping og verdien av ekskrement. Språket vert dimed ein viktig del av blandinga mellom høgt og lågt, og er med på å stadfeste doktoren sin forleste tilstand. Scaramouch kan dimed nytte språket slik det gagnar han, men saman med Harlequin blir han òg latterleggjort på grunn av den overdådige språkbruken:

HARLEQUIN ‘Losophers! Prithee, if thou be’st a man, speak like a man, then.
 SCARAMOUCH Why, what do I speak like? What do I speak like?
 HARLEQUIN What do you speak like? Why, you speak like a wheel-barrow. (III.ii.186–190)

På grunn av språket blir Scaramouch dimed òg gjort til ein nasevis karakter.

Ein annan karakter som er verdt å sjå nærare på, er Bellemante og hennar ofte nytta franske idiom, som er veldig synlege i byrjinga av *Emperor*. Når ho kjem att frå kyrkja, fortel ho syskenbarnet sitt om alle dei vakre «beaux» ho har sett, og til slutt bryt ho ut i ein fransk song som handlar om toalettsakene til menn (I.i.153–155). Hennar franske trekk gjer at ho blir meir karikert enn til dømes Elaria, som er samanlikna med henne innanfor ein meir høvisk modus.

I likskap med *The Lucky Chance* finn ikkje handlinga stad under karnevalstida, men likevel nyttar karakterane forkleidingar for å danne komplottet mot doktoren. Kostyma er ein del av metanivået i *Emperor*, og bidreg til illusjonen som blir skapt for å lure doktoren. Utkledingane inngår òg i samansverjinga mellom protagonistane og publikum, sidan det berre er doktoren som ikkje kler seg ut og som ikkje veit at han blir lurt.

Utkledningar

Karakterane	Akt 1	Akt 2	Akt 3
Doctor Baliardo			
Scaramouch			(2) <i>Dressed in black, with a short black cloak, a ruff, and little hat</i>
Don Cinthio		(3) <i>Gothic habit</i>	(3) <i>The Emperor</i>
Don Charmante	(2) <i>Fantastical habit</i>	(3) <i>Gothic habit</i>	(3) <i>Prince of Thunderland</i>
Harlequin		(5) <i>Women’s clothes</i>	(1) <i>Gentleman’s clothes/Carter</i> (2) <i>Farmer</i>
Elaria		(3) <i>Masking Habit</i>	(2) <i>rich, antic habits</i>
Bellemante		(3) <i>Masking Habit</i>	(2) <i>rich, antic habits</i>
Mopsophil		(3) <i>Masking Habit</i>	(2) <i>rich, antic habits</i>

I *The Rover* kledde Hellena seg ut som ein mann for å kunne møte sin elskar Willmore. I *Emperor* finn vi òg ei form for «cross-dressing» når Harlequin kler seg ut som ei dame for å kunne treffe Mopsophil (II.v). Denne scena er meir lågkomisk sidan vi i staden for

å sjå ein karakter som utfyller si rolle, som hjå Hellena, møter ein Harlequin som ikkje greier å oppføre seg som om han skulle vore av det andre kjønn. Harlequin møter uheldigvis både Scaramouch og doktoren ute i hagen, og prøver å oppføre seg som ei kvinne: «Oh, signor! | [*Harlequin*] *makes his little dapper leg instead of a curtsey*» (II.v.#80–81). Når Scaramouch oppdagar kven han er, og som straff tvingar Harlequin til å danse, blir scena endå meir lågkomisk.

Rekvisittane spelar ei stor rolle i forståinga av *Emperor*. Det er gjennom dei parodieringa av doktoren kjem fram, og ved hjelp av til dømes teleskopet kjem det illusoriske fram. Teleskopet referer samstundes til det vitskapelege, og understrekar tolkinga av doktoren som ein lærd mann, men ein lærd utan forståing:

While he [doktoren] is looking, Charmante goes to the door to Scaramouch, who waited on purpose without, and takes a glass with a picture of a nymph on it, and a light behind it, that as he brings it, it shows to the audience. [Charmante]⁴⁴ goes to the end of the telescope [...] Charmante puts the glass into the mouth of the telescope. (I.ii.#77–85)

Teleskopet, sjølve røynda til den moderne vitskapen, vert i denne samanhengen kopla til ein lek med illusjonar, der publikum blir vist korleis vitskap kan misbrukast og feiltolkast om ein ikkje eig forståing. Doktoren sine karakteristika vert her forsterka ved at hans vitskapelege trekk, men manglande forståing, blir latterleggjort.

Musikkdramatikk

I *Emperor* er det fleire musikkinnslag, og vi har tilgang til fire større songtekstar. Dimed kan vi sjå trekk av *semi-operaen*, som hadde framstående song- og dansenummer (Haarberg, Selboe og Aarset, 2007:262). Elaria byrjar heile verket med *A Curse upon that Faithless Maid* (I.i), medan vi seinare får ein komisk serenade av Scaramouch (II.v). Dei to siste songane er del av den storslåtte avslutningssцена, der eit kor, samansett av representantane for dei tolv stjernetekna, syng «A Song to the Zodiac» og «All Joy to Mortals, Joy and Mirth». ⁴⁵ Desse songane er akkompagnert av instrument. Skodespelaren som spelar Elaria, akkompagnerer seg sjølv med ein lutt, noko som Scaramouch-skodespelaren òg gjer. I avslutningssцена er det fleire instrument som vert nytta, som til dømes fløyter som førebur songen «All Joys to Mortals» (#109–110). Bruken av instrument og kor, saman med dansen

⁴⁴ Spencer si redigering av sideteksten.

⁴⁵ Eg nyttar den første linja i songane som titlar.

og det scenetekniske, gjer at Spencer samanliknar denne scena med dei mest ekstravagante operaane i samtida (Spencer, 2008:393).

Dei musikalske elementa i *Emperor* er i tråd med Behn si samtid og nære fortid. Til dømes kom *Dido og Aeneas*, England sitt kanskje mest kjende tidlege musikkdrama, i 1685, der all dialog vart sunge i staden for å veksle mellom tale og song (Haarberg, Selboe og Aarset, 2007:262). Den engelske *masque*-tradisjonen hadde òg vore ein stor del av det engelske hoffet, som ofte hadde emne frå det mytologiske med allusjonar til samtida (Haarberg, Selboe og Aarset. 2007:261).

Resepsjonen

Det resepsjonen fokuserer på i samband med *The Emperor of the Moon*, er korleis farsen skil seg frå resten av Behn sin dramatiske produksjon. Diskusjonen mellom dei forskjellige forskarane dreier seg om korvidt Behn endra stil på grunn av kva publikum ville ha, eller om *Emperor* berre er eit unntak frå hennar sterke kritikk av dobbeltmoralen under restaurasjonen. For Derek Hughes er Behn si endring av stil frå *The Rover* og *The Lucky Chance* til farsen i *Emperor* ein indikasjon på at ho var dyktig til å sjå smaksendingar hjå publikum, og at ho innsåg at kritikken mot henne ikkje berre kom på grunn av hennar kjøn, men mykje fordi ho nytta det seksuelle så openlyst på scena:

In turning to farce, as in retreating from sex comedy in *The Feign'd Curtizans*, Behn acknowledges that she has been the victim of changing fashion, not entrenched misogyny. Although at times caught out by the changing marketplace, Behn responded to its vagaries with supreme creativity. (Hughes, 2004:31)

Catherine Gallagher ser heller *Emperor* som eit unntak frå Behn sin stil, ettersom *The Widow Ranter* vart sett opp etter hennar død, og inneheldt like mange vågale element som *The Lucky Chance* og *The Rover* (Gallagher, 1995:5–6).

Jaqueline Pearson fokuserer på korleis dei sterke kvinnefigurane som ein såg i *The Rover* har forsvunne, og at *Emperor* har dei same trekka som ein kan finne hjå mannlege dramatikarar under restaurasjonen (Pearson, 1988:146). Eit anna aspekt som Pearson tek fram, er korleis Behn nyttar det same biletspråket for kvinner som for slavar:

[M]en can be slaves, literal like Oroonoko, or metaphorical like Alcander and Alcippus⁴⁶: but in the powerstructures of a patriarchal society it is more likely to be women who feel the acutest sense of slavery. (Pearson, 1988:151)

⁴⁶ Karakterar frå *The Forc'd Marriage* (1670)

Pearson nyttar innleiingssongen «A Curse upon that Faithless Maid» frå *Emperor* som eit døme på biletspråket av kvinner som slaver, der kvinner er «*Born free as man to love and range, / Till nobler nature did to custom change*» (I.i.3–4).

Kate Aughterson vektlegg prologen som eit døme på Behn sin kjennskap til dramahistoria, der ho skriv om korleis den har endra seg. For Aughterson syner det at Behn forstod sine føregjengarar og si eiga plassering innanfor den litterære historia (Aughterson, 2003:225). For henne syner prologen Behn sitt eige syn på teateret sitt samspel med samfunnet:

[S]he suggests that the intersection of audience and genre is a crucial and central determining factor in performance and reception. This means that she understood drama as a deeply social and political form, one necessarily responsive to economic and social demands, dependent upon them for its life and performance. (Aughterson, 2003:226–227)

Aughterson tek dimed same standpunkt som Hughes, og ser Behn som ein dramatikar som følgde publikum, noko som var grunnen til hennar store suksess i samtida (Aughterson, 2003:227).

Dei nemnde Behn-forskarane ser likevel meir på det som ligg kring *Emperor* enn kva som kan verte lest inn i teksten, og det er lite av resepsjonen som vektlegg sjølve tekstanalysen av farsen. Farsen som sjanger kan vere vanskeleg å analysere, på grunn av at uttrykket lett skuggar for innhaldet. Farsen er ein fysisk undersjanger av komedien som spelar på det låge og det spontane, men som samstundes kan vere med på å skape eit alvor. For Janet Todd har Behn sine verk ein ting til felles, og det er hennar aksept av absurditeten i livet:

In *Emperor of the Moon* an old man with much learning is fooled into believing a transparency placed at the end of his telescope is a reality, while a man who believes that laughing can cause death tickles himself as a method of suicide; but the laughing man does not die and there is 'No Moon-World'. (Todd, 1989:83)

Det absurde som ein finn i farsen, kan lett verte oversett på grunn av det frodige uttrykket. Men Behn skriv sjølv i dedikasjonen til markien av Worcester at ho vonar at han vil «find nature there», som ligg bak alle «humble actions and trivialness of business». Dimed legg ho til grunn at i farsen kan vi finne noko av det same som vi har funne i dei to andre komediane (46–47).⁴⁷

⁴⁷ «The Epistle Dedicatory» er på side 273–275.

Det libertinske

Medan det karnevaleske kjem fram i karakterar og uttrykk, syner det libertinske seg gjennom effekten av den karnevaleske parodien, og det openberrar seg annleis i *Emperor* enn i dei to førre komediane. Den libertinske filosofien innebar visse aspekt som i dag vil bli kalla sekulære tankegods. Dette kjem fram i måten libertinarane nytta Hobbes sin materialisme og nominalisme på, der Hobbes avviser det han ser som overtru i den kristne religionen. Hobbes forkastar det antropomorfistiske verdssynet og det menneskjeskapte biletet av ein gud som ikler seg ei menneskjeleg form (Chernaik, 2008:28). Libertinarane nytta Hobbes si avvising av at det guddommelege hadde ein direkte innverknad på menneskje sin lagnad (Chernaik, 2008:28). Tankane hans kan koplast til den moderne vitenskapen, ved hjelp av Galileo Galilei og andre sine oppdagingar (Curry, 1989:64).

I restaurasjonen si forståing av menneskje si eksistens, finn vi to motstridande grunntankar. Den eine høyrer til den moderne vitenskapen og Hobbes sin filosofi, der menneskje og jordkloten hadde mista posisjonen som verdssentrum, med ein guddom som var likegyldig til menneskje (Chernaik, 2008:29). Den andre er den gamle vitenskapen, der til dømes den geosentriske astrologien synte at posisjonane til planetane og stjernene som krinsa rundt jorda var med på å avgjere lagnaden til menneskje. Når ein sett slike tankar opp mot kvarandre i ettertid, er det viktig å påpeike at skilnadane ikkje var like klare under restaurasjonen, men innfløkte og diffuse, og som vi såg i dramatarane si handtering av astrologien, var det ein skilnad mellom det private og det offentlege.

I *Emperor* er dei forskjellige eksistensielle forståingane sett opp mot kvarandre, både i scenografien og i doktor-figuren. Motsetninga mellom det gamle og det nye syner seg i det scenografiske i den avsluttande scena av *Emperor*.

The scene in front draws off, and shows the hill of Parnassus; a noble large walk of trees leading to it, with eight or ten negroes upon pedestals, ranged on each side of the walks. Next Kepler and Galileus descend on each side, opposite each other, in chariots, with perspectives in their hands, as viewing the machine of the zodiac. Soft music plays still.
(III.iii.#15–16)

Det gamle blir dimed representert ved at dei første skoddene har motivet av fjellet Parnassos, som er ein viktig del av den greske mytologien, alt mens Kepler og Galileo, representantar for den moderne vitenskapen, kjem til syne. Samstundes som dei to vitenskapsmennene stig ned på scena, ser dei på nedstiginga av zodiak-plata som syner dei forskjellige stjerne-teikna.

Det teatermaskineriet Behn nytta, kan òg koplast til det tematiske. Ho tok i bruk alt som Drury Lane-teateret hadde å tilby, som til dømes dei effektive skoddene, eller

svevemaskiner som vart brukt når til dømes Kepler og Galileo steig ned i vogner (Spencer, 2008:393). I tillegg til det reint scenetekniske ser vi i sideteksten ovanfor at Behn nytta sentralperspektivet når ho sette statistar på pidestallar innover på scena, slik at dei dannar ein illusjon om at vegen som er malt på skoddene går vidare innover enn kva scena faktisk gjer. Dei tekniske nyvinningane, vert del av protagonistane sitt komplott ved at det er innanfor deira farse dei vert nytta. Det scenemaskinelle blir slik med på å stø oppunder motsetnadane mellom det gamle og det nye.

Farsen som protagonistane sett opp som eit komplott mot doktoren, kan lesast som ei latterleggjering av hans overtruiske forståing av verda. Dimed kan vi lese *Emperor* som ein samfunnskritikk mot dei overtruiske aspekta både innanfor religionen og astrologien, der doktoren representerer alt det gamle som libertinismen og Hobbes avviser. På grunn av rekvisittane som er kopla til han og den moderne vitskapen, som til dømes mikroskopet og teleskopet, fremmar doktoren sjølv dei uklåre linjene. Farsen blir dimed ein måte å skilje mellom det nye og det gamle verdssynet på, der dei unge para styrar og til slutt vinn over det gamle ved at dei får doktoren til å innsjå at han har levd i ei forelda verd:

DOCTOR No emperor of the moon; and no moon world!

CHARMANTE Ridiculous inventions.

If we'd not loved you, you'd been still imposed on; We had brought a scandal on your learned name, And all the succeeding ages had despised it. (III.iii.217–221)

I den siste scena ser vi den libertinske avvisinga av gamle verdsførestillingar gjennom avslutninga av protagonistane si farse, og eit oppgjer med det overtruiske, likt det Don Quijote hadde med ridderverda, når doktoren reagerer med å be dei to para om å brenne bøkene som har villeia han (III.iii.222–224).

Samanfatning

I *Emperor* kjenner vi igjen Behn sin kunnskap om sjangerkonvensjonar i hennar bruk av *commedia dell'arte* og farsen. Førstnemnte blir nytta som eit skal som ligg over farsen, og gjer tydeleg kva publikum kan vente seg av dei forskjellige karakterane i eit samansurium av hendingar. Dei to farsane i *Emperor* har to forskjellige funksjonar, ved at vi innanfor *Emperor*-farsen møter det kroppslege og komiske, medan vi inne i protagonistane sin farse har ein farse som høver til Bakhtin si forståing av det grotesk-karnevaleske. *Commedia dell'arte*-figurane Harlequin og Scaramouch har begge hyperbolen som eit framstående trekk, noko som koplpar dei til det groteske. For Bakhtin er hyperbolen ein attributt for det karnevaleske i ein tekst, men ikkje det essensielle. Essensen av det groteske er fornying, og

gjennom degraderinga kjem det noko nytt (Bakhtin, 1984:305–307). I måten Behn nyttar hyperbolen på, både i det scenografiske, og i spelet i spelet, der den farsen utspelar seg som Scaramouch og Harlequin tek del i, ser vi ei fornying gjennom degraderinga av doktoren. Når doktoren innser at dei unge para har lurt han, forstår han sin eigen feil, og tek til slutt avstand frå sitt tidlegare verdsbilete. Difor er *The Emperor of the Moon* ei karnevalesk farse, men ikkje på grunn av det overflatiske groteske. Med dediseringa til markien i bakhovudet kan vi sjå at i *Emperor* er naturen det fornyande elementet, og at den karnevaleske latteren er det framsynte.

I *Emperor* er det ein leik med metanivå: I farsen *The Emperor of the Moon* vert det planlagd og framført ein farse, *The World in the Moon*, der vi rett før spelet i spelet faktisk byrjar, har eit mellomspel som farsen har sitt opphav i. Dei tre forskjellige nivåa leiker seg med farsen sin funksjon, men òg det historiske. Når farsen vert nytta som eit mellomspel, og for ei stund stoppar dei to andre farsenivåa, tyder dette at det publikum tek ei pause frå, er alvorret. Harlequin er såleis med på å stille dette spørsmålet: ser publikum eigentleg på eit alvorleg spel?

Dei tre metanivåa er med på å oppheve grensa mellom fiksjon og verkelegheit, på grunn av det hyperbolske ved dei. Dei gjer at *Emperor* har eit kaotisk uttrykk, ved at karakterane kryssar grensene til dei forskjellige handlingstrådane, men likevel er kvar plottlinje klår. Slik skildrar Janet Todd Behn sine verk; dei «[...] teach a kind of acceptance of the absurdity of life, its ridiculous constructions [...]» (Todd, 1989:83).

Den kvinnelege dramatikaren

Definisjonen som Germaine Greer gjorde av Behn som ein palimpsest er svært treffande, og det er det ukjende ved Behn som skaper den største motsetnaden i resepsjonen av henne. Dei to lesemåtene av verka hennar syner til to forskjellige forståingar av historieomgrepet, der den feministiske lesemåten ser Behn som startpunktet innanfor ei lineær rad av kvinnelege litteratar som har utvikla seg gradvis fram til i dag. På grunn av denne historieførståinga har feminismen meir fokus på det biografiske enn kva nyhistorismen har. Feminismen gjer, som vi såg med Pearson, ei lesing som leitar etter spor av forfattaren Aphra Behn i teksten der dei ser på om ho fremjer rettighetene til, eller kritiserer samfunnsmessige strukturar som undertrykker, det kvinnelege kjønn. Pearson avviser ikkje at det vi ser som feministisk, avheng av samfunnsmessige føresetnadar, og dimed avviser ho, eller dei andre frå feminismeresepsjonen, heller ikkje viktigheita med dei samfunnsmessige føresetnadane.

På same vis avviser heller ikkje nyhistorismen kjønnsproblematikken som blir framvist i verka til Behn. Til dømes er den seksuelle retorikken, som vart overført til den politiske retorikken under restaurasjonen, eit av Owen sine tema (1996:158). Det som skil Owen frå feminismeresepsjonen er at ho ser «Behn's work within the network of political and ideological assumptions with which it was engaged» (Ibid.). Utan at nokon av dei avviser kvarandre, er spørsmålet om det ikkje er samspelet mellom dramatikaren Behn og hennar samtid som skil dei. Feminismen har ein tendens til å isolere Behn frå si samtid, medan nyhistorismen ser Behn som ein sterkt posisjonert dramatkar med ei tett tilknytning til den politiske sfæren på 1600-talet.

Behn si tette kopling til hennar eiga samtid er tydeleg når dei tre komediane blir lesne i samanheng med måten libertinarane nytta Hobbes og epikureismen på. Det er òg her feminismeresepsjonen finn det problematisk å sette Behn innanfor den kvinnelege kanonen, på grunn av at ho går frå å vere kritisk til å hylle det libertinske tankesettet (Owen, 2002:2).

Dei tre komediane syner to forskjellige stadium av restaurasjonen, der *The Rover* vart sett opp før eksklusjonskrisa, medan dei to andre vart oppført etter og mot slutten av livet til Behn. For feminismeresepsjonen endra ikkje Behn sin dramatiske stil, men blir ofte framstilt som ein dramatkar som konstant utfordra konvensjonane med ein feministisk agenda. Om vi ser desse tre komediane saman, kan ein ikkje nekte for at Behn endra uttrykket sitt, og vi ser at ho gjekk frå ein seksualisert komedie, til ein meir leikande og insinuerande komedie, der ho til slutt sette opp ein farse. For meg gjer dette at Behn syner seg som ein dramatkar som skreiv for sitt publikum, og dimed som ein god handverkar.

Som vi har sett har libertinismen synt seg i dei tre komediane å vere ein slags karnevalesk tanke i restaurasjonsdrakt. Som filosofi femna den om mange aspekt ved samfunnet, og vi har sett tre forskjellige område i dei tre komediane. I *The Rover* fins det ein libertinsk råskap der alle konkurrerer om å ikkje bli den som er jakta på, men å vere den som jaktar. I *The Lucky Chance* er det ein meir optimistisk libertinisme som tek tak i det opportunistiske, der vi ser protagonistane kjempar mot det kyniske og manipulerande. I *Emperor of the Moon* fins det fornyande i eit brytingspunkt mellom det gamle og det nye samfunnet, og libertinismen syner seg som ein filosofi som kastar av seg det som er forelda og byrjar på eit nytt kapittel. Det dei tre verka har til felles, er at det karnevaleske blir ein del av det libertinske, og at dei saman latterleggjer det fastlagte og offisielle.

Etter at *The Glorious Revolution* stillfarande gjorde at Stuart-monarkiet og restaurasjonen kom til sin ende, vart Behn etter kvart ein gløymd dramatkar. Vi har feminiserepsjonen å takke for at Behn har blitt tatt fram igjen. Deira sitt fokus på Behn sin posisjon som kvinneleg dramatkar, og som startpunkt for den kvinnelege litterære kanonen, var ein nyttig innfallspurt for meg då eg byrja med dette prosjektet. Etter kvart som eg kom nærare verka og perioden, var det ikkje biletet av Behn som kvinneleg dramatkar eg satt igjen med. Det som synte seg, var hennar kjennskap til dramahistoria og det som stod fram var hennar kunnskap til å føre vidare, samstundes som ho skapte noko nytt i tekstane sine, og det har vore mitt fokus i analysene av *The Rover*, *The Lucky Chance* og *The Emperor of the Moon*. Til dømes er problematikken med libertinismen si dyrking av begjæret noko som peikar framover mot romantikken.

Dei tre verka til Behn har det grotesk-karnevaleske ved seg fordi dei sameinar frykten og det labile i samfunnet med latteren som opphevar dei. Ved å framstille dette på scena stilte dei tre verka den to-verdslege tilstanden til rådvelde for publikum: Dei kunne skratte av det kring dei, som i røynda kunne verke truande.

Litteratur

- Aughterson, Kate (2003). *Aphra Behn: The Comedies*. New York: Palgrave Macmillan.
- Bakhtin, Mikhail M. (1984). *Rabelais and his World*. Bloomington og Indianapolis: Indiana University Press.
- Behn, Aphra (2008). *The Rover, The Lucky Chance, The Emperor of the Moon*. J. Spencer (red.): *Aphra Behn – The Rover, The Feignes Courtesans, The Lucky Chance, The Emperor of the Moon*. Oxford: Oxford University Press, ss. 1–88, 183–270 og 271–335.
- Burke, Helen M. (2004). «The Cavalier myth in *The Rover*». J. Todd og D. Hughes (red.): *The Cambridge Companion to Aphra Behn*. New York: Cambridge University Press, ss. 118–134.
- Cottagnies, Line (2004). «Aphra Behn's French translations» J. Todd og D. Hughes (red.): *The Cambridge Companion to Aphra Behn*. New York: Cambridge University Press, ss. 221–234.
- Duffy, Maureen (red.) (1992). *Aphra Behn - Five Plays*. Reading: Methuen Drama World Dramatists, ix–xiii.
- Fuller, David (2000). «Visions of the Daughters of Albion». D. Fuller (red.). *William Blake – Selected Poetry and Prose*. Harlow, England: Pearson Longman, ss. 163–167.
- Chernaik, Warren (2008). *Sexual Freedom in Restoration literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Curry, Patrick (1989). *Prophecy and Power – Astrology in Early Modern England*. Oxford: Polity Press.
- Gallagher, Catherine (1995). *Nobody's Story – The Vanishing Acts of Women Writers in the Marketplace, 1670–1820*. Berkeley og Los Angeles: University of California Press.
- Genette, Gérard (1997). *Paratexts: Thresholds of Interpretations*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gardiner, Judith, Kegan «The First English Novel: Aphra Behn's Love Letters, The Canon, and Women's Tastes» *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 8, No. 2 (Autumn, 1989), ss. 201–222: 209. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/463735> (lest 01.05.2014).
- Greenblatt, Stephen (1988) *Shakespearearean Negotiations – The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Greenblatt, Stephen (1990). *Learning to Curse – Essays in Early Modern Culture*. New York: Routledge.
- Hobbes, Thomas (1985). *Leviathan*. London: Penguin Books.
- Hughes, Derek (2004). «Aphra Behn and the Restoration theatre» J. Todd og D. Hughes (red.): *The Cambridge Companion to Aphra Behn*. New York: Cambridge University Press, ss. 29–45.
- Haarberg, J., Tone Selboe og Hans Erik Aarset. (2007) *Verdenslitteratur – Den vestlige tradisjonen*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Loades, David (1999). *Politics and Nation: England 1450–1660*. Oxford: Blackwell
- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg (2007). *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- O'Donnell, Mary Ann (2004a). «Chronology». J. Todd og D. Hughes (red.): *The Cambridge Companion to Aphra Behn*. New York: Cambridge University Press, ss. xi–xxii.
- O'Donnell, Mary Ann (2004b). «Aphra Behn: the documentary record». J. Todd og D. Hughes (red.): *The Cambridge Companion to Aphra Behn*. New York: Cambridge University Press, ss. 1–28.

- Owen, Susan J. (2004). «Behn's dramatic response to Restoration politics» J. Todd og D. Hughes (red.): *The Cambridge Companion to Aphra Behn*. New York: Cambridge University Press, ss. 68–82.
- Owen, Susan J. (2002). *Perspectives on Restoration Drama*. Manchester: Manchester University Press.
- Owen, Susan J. (1996). *Restoration Theatre and Crisis*. New York: Clarendon Press.
- Payne, Michael (2005). «Introduction». M. Payne (red.): *The Greenblatt Reader*. Malden: Blackwell Publishing, ss. 1–7.
- Pearson, Jaqueline (1988). *The Prostituted Muse – Images of Women & Women Dramatists 1642–1737*. New York, London, Toronto, Sydney, Tokyo: Harvester Wheatsheaf.
- Rose, Margaret A. (1995). *Parody: ancient, modern, and post-modern*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Spencer, Janet (2008) «Explanatory notes». J. Spencer (red.): *Aphra Behn – The Rover, The Feignes Courtesans, The Lucky Chance, The Emperor of the Moon*. Oxford: Oxford University Press, ss. 336–395.
- Staves, Susan (2004). «Behn, women, and society». J. Todd og D. Hughes (red.): *The Cambridge Companion to Aphra Behn*. New York: Cambridge University Press, ss. 12–28.
- Todd, Janet (1989). *The Sign of Angellica – Women, Writing and Fiction, 1660–1800*. New York: Columbia University Press.
- Todd, Janet (2000). *The Secret Life of Aphra Behn*. London: Pandora.
- Tricomi, Albert H. (1996). *Reading Tudor-Stuart Texts Through Cultural Historicism*. Florida: University Press of Florida.
- Warner, William B. (2004) «The “Woman Writer” and feminist literary history; or, how the success of feminist literary history has comprised the conceptual coherence of its lead character, the “women writer” ». *Journal for Early Modern Cultural Studies* 4, (1). ss. 187–196.
- Woolf, Virginia (2007) *Selected Works of Virginia Woolf. A Room of One's Own*. Hertfordshire: Wordsworth Library Collection, 561-633.
- Zook, Melinda S. (2004). «The political poetry of Aphra Behn» J. Todd og D. Hughes (red.): *The Cambridge Companion to Aphra Behn*. New York: Cambridge University Press, ss. 46–67.

Nettsider:

The Royal Society <http://royalsociety.org/about-us/history/> (lest 08.04.2014).

The Royal Society <https://royalsociety.org/about-us/history/1600s/> (lest 08.04.2014).

Ordnnett.no <http://ordnett.no/search?search=charmante&lang=fr> (lest 09.04.2014).