

# Fantasmernas spektrum

Om Eliza Haywoods

*Fantomina. Or, love in a maze* (1725)

MARIA JOHANSEN\*

## Inledning

Den 25:e februari 1756 dör Eliza Haywood. Under mer än fyra decennier hade hon då, som Kathryn R King konstaterar, uppträtt i den tidigmoderna engelska offentligheten som ”skådespelerska, romanförfattare, översättare, pjäsförfattare, publicist, essäist och politisk journalist”.<sup>1</sup> Haywood publicerade sig således inom en rad olika genrer – stundom under pseudonymer och stundom anonymt – men romanen *Fantomina. Or, love in a maze* är karaktäristisk för hennes produktion under 1720-talet.<sup>2</sup> Haywoods författarskap under detta decennium kännetecknas av en tendens till mjukporr samtidigt som det är rikt på sociala kommentarer, två aspekter som är intimt relaterade.<sup>3</sup> Även om det är först senare som Haywood börjar skriva i en mer igenkännbar politisk form – och då från en könspolitisk patriotisk position<sup>4</sup> – är också dessa erotiska berättelser direkt politiska då utforskandet av tidens sexuella ideologi samtidigt utgör en undersökning av makt och klassprivilegier.

I *Fantomina*, liksom i andra romaner från denna tid, tar Haywood kvinnor som utgångspunkt för att i fiktionens form bearbeta frågor om begär, offentlighet och kontroll, liksom frågor om subjektivitet och handlingsvillkor, under den tidigmoderna handelskapitalismens epok i vilken hon själv verkade. Men hur kan vi förstå dessa bearbetningar, och vilka relationer finns exempelvis mellan begreppet *possession*, som förekommer frekvent i romanen, och frågor om huvudrollsinnehaverskans möjliga handlingsfrihet? Med hjälp av Hannah Arendts analys av bland andra John Lockes syn på människan som en ägare av sig själv, och annan mer sentida teori, kommer jag att läsa romanen som en kritisk upprepning av den possessiva individualismen som tog form vid Haywoods tid.<sup>5</sup> Därigenom blir det också möjligt att lyfta frågor om vilka alternativa subjektiviteter och begär som romanen öppnar upp för.

\* Idé- och lärdomshistoria, Göteborgs universitet

Haywoods liv på den offentliga scenen är rikt dokumenterat, vilket står i skarp kontrast till det fåtal uppgifter som finns bevarade om hennes privatliv i offentliga källor, delvis då hon själv uppmanade vänner och kolleger att undanhålla uppgifter om hennes liv från offentligheten.<sup>6</sup> Möjligt föddes Eliza Haywood 1693, även om detta är en uppgift som alltid följs av ett frågetecken. I ett av få bevarade brev ur hennes privatkorrespondens uppger hon att hennes födelsenamn är Fowler, men inget är med säkerhet känt om hennes familj. Med viss sannolikhet föddes hon i London i en familj som ägnade sig åt någon form av handel, men det är oklart vilket socioekonomiskt skikt familjen tillhörde. Det första avtrycket som hon gör i historiska källor är daterat till 1714, då hon finns med i en lista över medverkande skådespelare vid Smock Alley Theatre i Dublin. Vid den tiden kallade hon sig Haywood, och hade troligen gift sig med en man vid det namnet, en man som hon sannolikt också fick två barn med. Men inget är känt om mannen ifråga, liksom inte heller hennes barn tycks ha lämnat några avtryck i offentliga källor. Ett möjligt antagande är därför, som King skriver, att mannen dog eller försvann ur Haywoods liv innan hon påbörjade sin offentliga karriär, och kanske dog barnen vid unga år.<sup>7</sup>

Klart är däremot att Haywood var en skicklig yrkeskvinna. Innan hennes arbeten förpassades till marginalen av eftervärlden hade hon lyckats ta plats i den framväxande litterära offentligheten. Då första delen av *Love in Excess* publicerades 1719, blev hon inte bara en kraft att räkna med utan hon kom, som King skriver, att dominera marknaden för romaner.<sup>8</sup> Haywoods produktivitet och position på den litterära marknaden, sätter också avtryck i skandaliseringarna av henne redan under hennes livstid. I Alexander Popes satiriska *The Dunciad* framställs Haywood som första pris i en tävling mellan två bokutgivare. Tävlingen tar form av en pissstävling, där den som pissar med högst stråle får möjlighet att ge ut och kapitalisera på Haywoods verk. Därmed tycks Pope vilja demonstrera hur han pissar på, och inte ger ett piss för, dessa verk av en kvinnlig konkurrent. I takt med att intresset för Haywood har ökat allt sedan 1970-talet, har andra intressen investerats i hennes person. Utifrån ett mer nutida begär efter historier som tycks okonventionella för kvinnor har somliga bilder av Haywood, som hennes fiender skapade, förmedlats vidare, även om de kommit att värderas på motsatt sätt.<sup>9</sup> Idag vet vi mer om vad vi inte vet. Så låt oss lämna detta liv, om vilket så lite är känt, om än offentligheten är ett genomgående tema i det följande: I Haywoods analys av könade maktrelationer är offentligheten, i form av den offentliga opinionen eller ryktet, ständigt närvarande. Istället skall jag ge en kort resumé av romanen *Fantomina. Or, love in a maze*, för att genom denna något ytterligare mejsla fram utgångspunkten för min analys.

## Fantomina

Romanen tar sin början med att en ung kvinna ”of distinguished Birth, Beauty, Wit, and Spirit” kommer till London.<sup>10</sup> Ett besök på stadens teater väcker hennes begär och nyfikenhet inför de kvinnor vars enda syfte med teaterbesöket är att knyta bekantskap med så många män som möjligt. Trots det förakt inför männen – och deras depraverade smak – som hon vittnar om, eggas hennes nyfikenhet inför de sätt på vilka dessa firade skönheter uppvaktas. Hon bestämmer sig därför för att maskera sig som en prostituerad, i enlighet med modet hos de kvinnor som säljer sina tjänster, och hon ger sig själv namnet Fantomina. Hennes syfte är vid denna tid inget annat än ”the Gratification of an innocent Curiosity”.<sup>11</sup> Vid nästa teaterbesök är hennes uppvaktare, eller potentiella köpare, mångfaldiga. Men berättelsen tar en ny början då en för kvinnan inte okänd man, med det franska namnet Beauplaisir, närmast Mycketnjutning, träder in i teatern: Olika former av begär dem emellan, kommer nu att driva berättelsen framåt, och teatterummet framstår alltmer som en öppning ut mot samhällets scen, med dess olika positioner och roller.

Fantomina och Beauplaisir inleder en relation, eller snarare ett arrangemang. Snart nog tröttnar Beauplaisir på monotonin i deras möten och försöker återta sin frihet för att söka nya erövringar. Med hjälp av en lång rad förklädnader och namnbyten kommer emellertid denna unga kvinna att (åter)erövra Beauplaisir gång på gång, eller snarare: I olika förklädnader låter hon denne man, som inte förstår att det rör sig om samma kvinna som upprepar sig själv i olika roller, erövra sig gång på gång. Innan romanens slut har huvudpersonen hunnit anta en rad av de identiteter och positioner som var tillgängliga för tidens kvinnor. Efter att ha spelat den prostituerades roll förvandlar sig Fantomina först till tjänsteflickan Celia, därefter till den sörjande änkan Widow Bloomer ur borgarklassen, för att till sista anta rollen Incognita, en lika suverän som anonym kvinna ur överklassen.

Fantomina tycks romanen igenom framstå som en oxymoron: det är hennes spel med masker som möjliggör sexuell tillfredsställelse och hennes olika roller, skriver Sharon Harrow, gör henne till en monogam rumlare.<sup>12</sup> Och denna tolkning kan också finna stöd i romanen. Fantomina formulerar själv tidigt önskningar om långvarig kärlek och beklagar sig över männens flyktiga begär. En bit in i romanen får vi också veta att även om Fantomina gör sig av med sitt köns blygsamhet, så gör hon sig inte av med den lika högt värderade, om än olycksbringande, dygden trofasthet.<sup>13</sup> Men denna monogami är inte entydig, och frågan är om vi kan ta trofastheten på orden. Kvinnans begär är inte svagare än Beauplaisirs, och i en mening inte mindre flyktigt till sitt objekt. För varje ny roll som hon antar, kommer

även Beauplairs begär och uppvaktnings- eller erövringsformer att ta sig nya uttryck då också han anpassar sig till samhällets roller. Därmed gestaltas, som vi skall se, subjektivitetens materiella och relationella karaktär, liksom de köns- och klasshierarkier som genomkorsar den tidigmoderna individualismen.

Berättelsen tycks få ett tragiskt slut då kvinnan som blivit gravid får födslovärkar på en bal, varpå maskeraden avslöjas och hon skickas till ett kloster i Frankrike av sin mor. Men även här står vi inför en fråga: Hur skall vi förstå detta slut, och denna inspärning på ett kloster, i en roman som genomgående tematiserar offentligheten som en kontrollinstans snarare än som frihetens sfär och där ryktet har en av huvudrollerna? Dessutom uppstår, som jag får skäl att återkomma till avslutningsvis, inte bara frågan om vem utan också frågor om vilka begär det är som maskeras och avslöjas i denna roman. Kvinnans födelsenamn förblir oss obekant romanen igenom varför jag fortsättningsvis kommer att kalla henne för *Fantomina* – i den mån det inte är en specifik roll jag behandlar – medan namnet i kursiv syftar på romanen i dess helhet.

Och detta är i stora drag den berättelse som jag skall närma mig, utifrån frågor om kropp, begär, offentlighet och kontroll, samt – via begreppet *possession* – utifrån frågor om subjektpositioners köns- och klassbetingade förutsättningar under den tidigmoderna handelskapitalismens villkor. Samtidigt är *Fantomina*, som Catherine Ingrassia konstaterar, en mångtydig roman som en lång rad forskare har uppehållit sig vid då själva mångtydigheten gör att den kan fungera som ett narrativt chiffer, på vilket uttolkarna kan projicera sina tolkningsnycklar.<sup>14</sup> Somliga av dessa tolkningar kommer jag att ta upp till diskussion i det följande. Utgångspunkten för min analys, och mitt bidrag till forskningen om *Fantomina*, består som nämnts i en läsning av romanen som en kritisk upprepning av den tidigmoderna possessiva individualismen och därmed av John Lockes syn på individen som ägare av sig själv. Valet av Locke är inte godtyckligt, inte bara för att det finns lockeanska läsningar av *Fantomina*, utan inte minst för att Locke är en av det tidigmoderna engelska marknadssamhällets främsta egendomsteoretiker – och egendomstematiken är, som vi strax skall se, central i *Fantomina* samtidigt som romanen också aktualiserar en väletablerad genre.

### Metamorfosernas materialitet

*Fantomina* erinrar om de fiktioner som redan under lång tid hade varit populära under den tidigmoderna epok, då också en mångfald identifierings- och övervakningssystem tog form: Fiktioner i vilka identitetsbedrägerier och personförväxlingar iscensattes i intima situationer.<sup>15</sup>

Romanen kan därmed läsas både i relation till denna förväxlingsgenre och till identitetshandlingarnas historia med början i det tidigmoderna Europa, då denna historia som Valentin Groebner påpekar, är just en förvandlingshistoria. Vad identifieringens idéhistoria visar är att det är först genom föremål – såsom sigill, märken, lejdebrev och pass liksom klädsel och andra attribut – som man förvandlas till en viss, identifierbar, person. Att en persons (eller en varas) autenticitet, inte ges av sig själv, utan skapas och garanteras först genom de föremål, attribut och repliker som produceras utgör en aspekt av identitetens materialitet.<sup>16</sup> Och denna föreställda autenticitet är central inte bara för identifierings- och övervakningssystem i en snävare mening utan för varje socialt kontrollsystem. Därmed rymmer varje sådant system ett visst mått av fiktion och genererar möjligheter till bedrägerier, och det är dessa möjligheter som Fantomina realiserar, då hon fulländar sina roller. När hon är i färd med att iscensätta sin tredje roll, finner vi följande kommentar insprängd i berättelsen:

IT may, perhaps, seem strange that *Beauplaisir* should in such near Intimacies continue still deceiv'd: I know there are Men who will swear it is an Impossibility, and that no Disguise could hinder them from knowing a Woman they had once enjoy'd. In answer to these Scruples, I can only say, that besides the Alteration which the Change of Dress made in her, she was so admirably skill'd in the Art of feigning, that she had the Power of putting on almost what Face she pleas'd, and knew so exactly how to form her Behaviour to the Character she represented, that all the Comedians at both Playhouses are infinitely short of her Performances: She, could vary her very Glances, tune her Voice to Accents the most different imaginable from those in which she spoke when she appear'd herself. ---These Aids from Nature, join'd to the Wiles of Art, and the Distance between the Places where the imagin'd *Fantomina* and *Celia* were, might very well prevent his having any Thought that they were the same, or that the fair *Widow* was either of them: It never so much as enter'd his Head<sup>17</sup>.

Haywood, själv skådespelerska och pjäsförfattare, låter Fantomina skriva sitt livs manus, och spela dess olika roller. Samtidigt står det klart att Fantomina inte på något enkelt sätt tar på och av sig olika masker.<sup>18</sup> I stället utgör rollbytena, för att anknyta till ett ord som används i romanen, metamorfoser, vilka på ett mer genomgripande sätt präglar och förändrar kvinnans fysiska framträdande. Även avståndet mellan de platser på vilka hon framträder, och de materiella skillnaderna är till hennes fördel, då de gör det möjligt för henne att förkroppsliga dessa skillnader i sina olika iscensättningar. Men bilden är inte entydig. I somliga fall bjuder materien motstånd, och i ett fall tycks skälet vara att den får Fantomina att spela sin roll allt för väl. Redan tidigt i romanen, i Fantominas första roll

som prostituerad, utbrister någon: ”*Gad she is mighty like my fine Lady Such-a-one*, – naming her own Name.”<sup>19</sup> Och det är med välbehag som den unga kvinnan hör sig prisas, om än som prostituerad och i en annan person, liksom hon vid ett flertal tillfällen berömmar sig för sina skådespelarkonster. Men trots att det är dessa konstfärdigheter som får Beauplaisir att slå bort tanken på att hon kan vara densamma som den lady hon i väldigt hög grad liknar och faktiskt är, så uppmärksammar han att hon har ett större förstånd och ett finare sätt, än vad som är brukligt hos dessa stackare som själva låtsas vara kultiverade, men utan den utbildning som krävs.

Det är alltså just som en kvinna ”of distinguished Birth, Beauty, Wit, and Spirit” som hon förverkligar den prostituerades roll bättre än de professionella. I hennes upprepning av denna roll, är det själva skillnaden mellan denna och den roll som hon genom sitt liv har utbildats till, internaliserat och förkroppsligat, som gör att hon i vissa avseenden inte behöver förstå sig som prostituerad. Haywood skriver förvisso inte uttryckligen att de högre klassernas relationer och äktenskap är det samma som prostitution. Men då *Fantomina* spelar upp de prostituerades roll, och dessutom bättre än de själva, blottläggs redan tidigt i romanen kvinnors varukaraktär och ekonomiskt utsatta position på ett sätt som destabiliserar också en distingerad kvinnas status.<sup>20</sup> Samtidigt som *Fantomina* erinrar om tidigare förväxlingshistorier utgörs det centrala temat i romanen inte av en man, hustru eller älskare som förförs av någon som utger sig för att vara deras partner. Då denna traditionella genre korsas med en ny samhällssituation, kommer istället *Fantomina* att använda sina masker för att så som en vara ständigt kunna erbjuda nyhetens behag.

### Identitetshierarki: begärets ekonomi

Fiktionen *Fantomina* får därmed ytterligare en betydelse om vi läser denna i relation till det tidigmoderna alltmer kontraktbaserade engelska marknadssamhället, där kvinnors juridiska och ekonomiska rättigheter är kringskurna. Då kvinnans uppgift är att producera legala arvingar till vilka egendom kan överföras och att förse staten med nya medborgare, är den kvinnliga dygden och hustrurollen en offentlig och politisk angelägenhet – varför kvinnors möjlighet att formulera och gestalta ett begär som överskrider dessa uppgifter, är begränsat.<sup>21</sup> En fråga som infinner sig vid läsningen av *Fantomina* blir därmed hur vi skall förstå det begär som gestaltas här och hur vi skall förstå *Fantomina*s eventuella handlingsfrihet i relation till de patriarkala övervakande strukturerna: eventuella, då det råder tolkningsstrider på denna punkt. Själva den förförelse- eller kanske snarare maskeradgenre, som *Fantomina* kan läsas inom, har tolkats på närmast motsatta sätt. Å ena sidan har den tolkats som en genre vilken

framställer kvinnor negativt, som slavar under sina passioner – de framstår i en sådan läsning som *possessed*, i ordets negativa mening med dess konnotationer till ofrihet. Å andra sidan har den i somliga feministiska läsningar tolkats närmast triumfatoriskt, på ett sätt som aktualiserar den motsatta innebörden av ordet *possession* och som samtidigt erinrar om den possessiva individualismen. För även om tolkningskonflikterna inte har formulerats i termer av *possession*, framträder i dessa mer triumfatoriska läsningar det individualistiska jaget, och i detta fall det kvinnliga jaget, som en autonom ägare av sig själv med förmågan och friheten att upprätta en närmast suverän kontroll över sina handlingar.<sup>22</sup> Mitt förslag är att båda dessa läsningar har fog för sig, men med en avgörande förskjutning: nämligen att de samverkar dialektiskt i Haywoods roman, men på ett sådant sätt att de båda undermineras. Det är, som vi skall se, då Fantomina agerar suveränt, som hon blir mest underkastad – men genom att upprepa det patriarkala marknadssamhällets identitetsnormer, tycks hon inte bara avtäckas dessa utan också destabilisera själva den individualistiska politiska teori som tog form vid denna tid.

När John Stuart Mill, ett drygt sekel efter Fantominas entré, i sin klassiska text *On Liberty* fastslår att "[ö]ver sig själv, över sin egen kropp och själ är individen suverän"<sup>23</sup> ger han en koncis definition av individbegreppet så som det kom att utvecklas inom en liberal tradition: En tradition för vilken John Lockes begrepp om människan som en oberoende ägare av sig själv är central, och då inte bara för förståelsen av mänsklig individualitet. Såväl politiskt handlande och frihet, som rättigheter förstås som en del av människans suveräna ägande av sig själv – sin kropp, likväl som sina tankar.<sup>24</sup> Föreställningen att man har rätt till sin kropp har enligt en lång filosofisk tradition tolkats både i relation till det privata, som en rätt till hemligheter, och till det offentliga, som en rätt till sina åsikter.<sup>25</sup> Men den abstrakta universalism som Lockes individbegrepp ger uttryck för undermineras genast av en lång rad hierarkier. Kategorierna herre och tjänare är med Lockes ord "lika gamla som historien"<sup>26</sup> och ses inte som ett brott mot jämlikheten i denna naturrättsliga doktrin: Om jag äger min kropp kan jag som tjänare sälja mitt arbete för lön, liksom egendomsinnehavaren kan inkorporera såväl yttre ting som människor i sin ursprungliga egendom. Och fullt ut är de politiska rättigheterna och friheterna reserverade för män med ett inte ringa mått av materiell egendom i Lockes teori liksom också i det engelska samhället vid Haywoods tid. Det är mannen, inte kvinnan, som representerar hushållet utåt och som därmed är medborgare i egentlig mening, med politiska rättigheter och auktoritet i offentligheten – vilket för oss åter till romanen.

Att Fantomina framställs som en vara i sin första roll, är kanske inte att förvåna. Hon omges som prostituerad av "[a] Crowd of Purchasers of all

Degrees and Capacities [...] each endeavouring to out-bid the other, in offering her a Price for her Embraces.”<sup>27</sup> Men att varu- eller egendoms-terminologin fortsätter att prägla romanen i dess helhet, blir tydligt om vi stannar upp vid det inledande mötet mellan Fantomina och Beauplaisir, för att sedan se hur begäret gestaltas för kvinnor i olika samhällspositioner när huvudrollsinnehaverman för ut skådespelet på samhällets scen, i iscensättningar där offentlighetstematiken är central.

Om den unga kvinnan får vi veta att hon ofta har både sett och talat med Beauplaisir i salongerna. Men trots att hon då hade önskat att han skulle göra bruk av henne med en större frihet än vad hennes omvittnade dygd medger, befinner hon sig i svårigheter när teaterföreställningen närmar sig sitt slut. Beauplaisir vill nu tillfredsställa de begär som hon väcker och nyttja de friheter som hennes funktion som prostituerad medger. Genom att hänvisa till andra förpliktelser, lyckas hon skjuta upp träffen till kvällen därpå och vid hemkomsten är hon tagen i besittning [*possess'd of*] av vilda och motsägelsefulla begär. Fast beslutet att träffa Beauplaisir igen, utan att riskera sitt rykte, hyr hon ett hus med tjänare dit hon bjuder in Beauplaisir kvällen därpå och serverar en elegant måltid. Beauplaisir berövas genom detta arrangemang inte sin förvissning om att hon faktiskt är ”what she appeared to be” men kom att ana att hon var en mätress

of a superior Rank, and began to imagine the Possession of her would be much more Expensive than at first he had expected: But not being of a Humour to grudge any Thing for his Pleasures, he gave himself no further Trouble, than what were occasioned by Fears of not having Money enough to reach her Price, about him.<sup>28</sup>

Att Fantomina är en ägodel, att nyttja efter behag, står klart efter midnatten då även betydelsen av ryktet och offentlighetens tvingande makt framträder i dess fulla kraft. I ord och handling visar nu Beauplaisir att han, trots Fantominas försök att värja sig, inte låter sig förnekas några friheter utan i en – i sekundärlitteraturen omdiskuterad passage<sup>29</sup> – tar henne med våld:

---It was in vain; she would have retracted the Encouragement she had given:--- In vain she endeavoured to delay, till the next Meeting, the fulfilling of his Wishes:---She had now gone too far to retreat:--- *He* was bold;---he was resolute: *She* fearful,---confus'd, altogether unprepar'd to resist in such Encounters, and rendered more so, by the extreme Liking she had to him. ---Shock'd, however, at the Apprehension of really losing her Honour, she struggled all she could, and was just going to reveal the whole Secret of her Name and Quality, when the Thoughts of the Liberty he had taken with her, and those he still continued to prosecute, prevented



her, with representing the Danger of being expos'd, and the whole Affair made a Theme for publick Ridicule. ---Thus much, indeed, she told him, that she was a Virgin, and had assumed this Manner of Behaviour only to engage him. But that he little regarded, or if he had, would have been far from obliging him to desist;---nay, in the present burning Eagerness of Desire, 'tis probable, that had he been acquainted both with who and what she really was, the Knowledge of her Birth would not have influenc'd him with Respect sufficient to have curb'd the wild Exuberance of his luxurious Wishes, or made him in that longing,---that impatient Moment, change the Form of his Addresses. In fine, she was undone; and he gain'd a Victory, so highly rapturous, that had he known over whom, scarce could he have triumphed more. Her Tears, however, and the Destruction she appeared in, after the ruinous Extasy was past, as it heighten'd his Wonder, so it abated his Satisfaction<sup>30</sup>.

Passagen ger med skärpa upphov till frågor om vilka kvinnor som är möjliga att ta med våld, och av vilka män, utan att våldet erkänns som sådant. Och inte heller då Fantomina vägrar att ta emot Beuplaisirs betalning, ändrar han sin uppfattning om henne.<sup>31</sup> Däremot försöker han utröna vem hon är, då han förstår att hon har maskerat sig, och hon berättar att hon använt förklädnaden för att tillfredsställa sin nyfikenhet. Men för att skydda sitt rykte genom att inte avslöja sitt namn eller ursprung, säger hon att hon är dotter till en gentleman från landet, som kommit till staden för att köpa kläder, och att hon kallas Fantomina. Beuplaisir har inget skäl att misstro denna berättelse:

but did not doubt by the Beginning of her Conduct, but that in the End she would be in Reallity, the Thing she so artfully had counterfeited.

Och i en mening, om än som vi skall se i en annan än den som Beuplaisir åsyftar, blir så fallet. Då kvinnan antar Incognitas roll kommer hon, snarare än att framträda som en prostituerad, att realisera sitt namn. Hon blir en fantom för Beuplaisir. Men istället för att gå berättelsen i förväg, finns det skäl att dröja kvar vid Fantominas metamorfos till Celia och sedan till Widow Bloomer.

Fantomina och Beuplaisir kommer efter det första mötet att ses tre, fyra dagar per vecka. Men, som ofta påpekas i romanen, är Beuplaisir liksom andra av hans kön inte förmögen att upprätthålla begäret någon längre tid efter att ha fått dess föremål i sin ägo [*Possession*]. När han finner en ursäkt att resa till Bath följer därför Fantomina efter i en ny förklädnad. Iförd enkla kläder och med svärtat hår och ögonbryn, lägger hon sig till med en bred landsbygdssdialekt och ett opolerat uttryck för att i namnet Celia ta tjänst på det värdshus där Beuplaisir har installerat sig. Trots denna metamorfos är hon fortfarande extremt söt, men då gästerna är få

behöver hon inte känna någon oro för "Amorous Violence" förutom där hon önskar finna det. När Beauplaisir genast sätts i lågor av henne förstår hon att hans kyssar är preludiet till mer substantiella fröjder och han håller fast hennes halvt fogliga, halvt motsträviga kropp till dess han mättat varje rovlustet sinne. Då denna libertin ger Celia en ordentlig summa guld, som hon nu också tar emot för att inte avslöja sig,<sup>32</sup> står det klart att kvinnan även som tjänsteflicka är en konsumtionsvara att genast betala för.

Snart nog tröttnar Beauplaisir också på Celia, och när **kvinnan nu istället** framträder som Widow Bloomer, en nybliven änka ur borgarklassen, med stramt uppsatt hår och det mest bedrövade ansiktsuttryck som någonsin setts, är situationen en annan. Samtidigt som Beauplaisir direkt kommer att begära henne, kan han inte – vilket inte skrivs ut, men tematiseras – ta denna borgarkvinna med samma mått av fysiskt våld, liksom heller ingen ekonomisk transaktion äger rum. Förförelseakten blir istället intertextuell då Beauplaisir hämtar inspiration från Petronius berättelse om änkan från Efesos, för att se om hon som är så mottaglig för sorg, kanske också är det för kärlek. Då han för in konversationen på passionen, kommer även hennes tal att flöda om dess vidunderliga makt.<sup>33</sup> När de i dessa roller förenas kroppsligen i passionen, sker så efter större omvägar och först efter att kvinnan iscensätter ett svimningsanfall, under vilket Beauplaisir lägger henne till sig, och i beslag.

Väl framme i London, dit änkan fått skjuts av Beauplaisir, lyfts ännu en textform in i romanen då brevskrivandet får en betydelsebärande – om än inte lyckobringande – funktion. Kvinnan skriver till Beauplaisir både i egenskap av Widow Bloomer och i egenskap av Fantomina. I sina svar bestämmer Beauplaisir träff med änkan redan samma kväll men med Fantomina först dagen därpå då, som han formulerar det, några affärer har kommit emellan. Brevskrivande utgör, som Harrow skriver, en balansakt då brev är placerade vid skärningspunkten mellan offentligt och privat, litterärt och icke-litterärt, lagenligt och illegalt,<sup>34</sup> samt, i detta fall, inte minst mellan sant och falskt. Svaren på båda dessa brev får bevisstatus i romanen:

TRAYTOR! *cry'd she* [---] How do some Women (*continued she*) make their Life a Hell, burning in fruitless Expectations, and dreaming out their Days in Hopes and Fears, then wake at last to all the Horror of Dispair? ----But I have outwitted even the most Subtle of the deceiving Kind, and while he thinks to fool me, is himself the only beguiled Person.<sup>35</sup>

Då kvinnan träffar Beauplaisir som änkan finner hon att älskaren inte har mist något av sin värme, till skillnad från hans kyliga beteende mot Fantomina. I denna skillnad finner hon – som själv nu iscensätter två olika roller – ett uppenbart bevis på mäns bedrägliga karaktär, då det, som det

formuleras i romanen, inte kan finnas någon skillnad i kvinnornas förtjänster eftersom de är en och samma person. Men här slås snarare en spricka upp i texten, då kvinnans olika roller som vi sett inte bara är att förstå som iscensättningar, utan som förkroppsligade metamorfoser.

När så Beauplaisir förlorar sin smak för änkan, liksom tidigare för Fantomina och Celia, är kvinnan redan förberedd och har: ”another Project in *embrio*, which she soon ripen’d into Action”.<sup>36</sup> Och det är nu inte bara ett annat projekt – det vill säga rollen som Incognita – som kvinnan bär som ett embryo. Men låt mig vänta lite med rollen som Incognita, och födelsens kroppsliga rekyl, för att istället med hjälp av själva mångtydigheten i begreppet *possession*, återvända till frågan om mänsklig unicitet eller egendomlighet och till några av de tolkningsskiljaktigheter som omgärdar romanen *Fantomina*.

### Egendomlighet

När det gång på gång upprepas att Beauplaisir inte är förmögen att upprätthålla begäret någon längre tid efter ”*Possession*”, erinras vi om såväl kapitalismens som kolonialismens ständiga sökande efter nya varor, territorier och kroppar, att erövra. Men också kvinnan berömmar sig för sitt geni och den handlingskraft med vars hjälp hon kan triumfera över sin älskares ombytthet. Själva ombyttheten, som för andra kvinnor är den största förbannelsen, beskriver hon i sin fjärde roll som ett medel för att öka sin lycka: Hade han varit mer trofast mot mig, säger hon till sig själv, antingen som Fantomina, Celia, eller Widow Bloomer, så skulle jag i bästa fall inte ha något annat än en kall och intetsägande ”husband-like Lover” i mina armar. Och, fortsätter kvinnan – i ett resonemang som nu också tycks röra hennes eget begär, och där begäret formuleras som en brist – den mest våldsamma passionen kräver ständigt nya objekt, för att inte vittra: ”*Possession naturally abates the Vigour of Desire*”.<sup>37</sup> Genom att konstfullt förse mannen med en ny älskarinna närhelst den glöd, som gör kärlek till en välsignelse, börjar minska så har jag honom alltid hänförd, vild, otålig, längtande, döende, fortsätter hon sin inre monolog och konstaterar sedan: Om bara alla negligerade fruar och kärleksfulla, övergivna nymfer, ville använda denna metod, så skulle männen fångas i sina egna snaror och inte ha några skäl att förakta vårt enkla, gråtande, klagande kön. Begäret hos dem båda, framstår för att parafrasera Thomas Hobbes, som ”a perpetual and restless desire of Power after power, that ceaseth only in Death.”<sup>38</sup>

Fantomina beskriver här sina handlingar som en triumf, vilket skulle kunna motivera de läsningar där hon ses som en hjälptinna som slår männen i deras eget spel, men – vilket skall betonas – först om vi bejakar det

närmast lockeanska individbegrepp som dessa tolkningar vilar på, och utgår ifrån att detta är styrande i romanen. Om vi istället gör detta individbegrepp till föremål för analys och utgår från Arendts syn på mänsklig egendomlighet, eller unicitet, framstår emellertid dessa tolkningar som allt annat än självklara – varför jag kort skall dröja kvar här. När Arendt tar upp den politiska individualismen till granskning, utmanar hon dess syn på subjektivitet genom att utgå ifrån människors villkor, och inte från en föreställning om en abstrakt individ definierad som ägare av sig själv. Därmed laddar hon också själva egendomsbegreppet med andra innebörder.<sup>39</sup> Betydelsen av egendom (*Eigentum*) – ett ord vars etymologi är knutet till självet, till betydelsen av att vara sin egen (*eigen*), att vara unik (*eigentümlich*) – är i Arendts filosofi själva omöjligheten att appropriera livets början och dess slut. Det som är mig mest eget är samtidigt det mest främmande. Mänsklig egendomlighet utgörs av en unicitet i ständig tillblivelse, vilken förutsätter både en värld och andra som villkorar – om än inte ensidigt bestämmer – *vem* jag kommer att bli. Detta *vem*, fortsätter Arendt, är något annat än *vad* jag är, vilket innebär att mitt *vem* överskrider de kategorier jag delar med andra. Och de aspekter av *vem* jag är, som framträder för andra då jag handlar och talar, förblir alltid delvis fördolda för mig själv.<sup>40</sup> Den individualistiska förståelsen av människan som en suverän och oberoende varelse i besittning av sig själv, förbyts till ett perspektiv i vilket vi är *villkorade* – inte helt tagna i besittning, inte fullständigt obundna. Däri består, eller snarare skapas, vår unicitet eller *egendomlighet*. Att vår unicitet, alltid är en unicitet i tillblivelse, är också skälet till att en unik levnadshistoria endast kan återberättas postumt. Med Adriana Cavareros formulering kan livet inte ”levas som en berättelse, eftersom berättelsen alltid kommer efteråt [...]; [berättelsen] är oförutsebar och okontrollerbar, precis som livet.”<sup>41</sup> Denna unicitet utgör med andra ord något helt annat än ett spel med masker och tillskriver heller inte jaget en suverän individualistisk identitet: tvärtom så framstår suveränitet som själva motsatsen till frihet och autonomi under den mänskliga pluralitetens villkor.

Kanske är det med hjälp av dessa diametralt skilda sätt att se på mänsklig egendomlighet, och med Arendts kritik av det individbegrepp, som bland andra Locke formulerade, som vi kan utveckla analysen av Fantominas öden. För faktum är att redan Fantomina tycks spela upp några av de paradoxer som följer av en individualistisk människosyn, och detta på ett sätt som får tolkningar av henne som antingen en hjältinna eller underkastad att framstå som två sidor av samma mynt. Frågan i båda fall tycks vara: vem vinner; vem äger vem?<sup>42</sup> – samtidigt som föreställningen att frihet är det samma som suveränitet förblir intakt. Men så långt komna i romanen framstår det allt mer uppenbart att det är just då Fantomina gör

sig till en suverän författare till sitt liv, och försöker leva det som skrift, som hon blir som mest underordnad: ett subjekt i ordets bokstavliga mening. Det är i den stund som hon försöker inta en suverän position på samhällets scen som hon reduceras till ett objekt för Beauplaisirs begär. Genom att transkribera sitt liv som en berättelse blir hennes maskerade beteende, metamorfoserna till trots, teatraliskt, utan att utgöra ett framträdande: hennes unicitet kommer aldrig till uttryck i tal och handlande med andra. Och trots att det är begäret som utgör berättelsens drivkraft tycks, för att tala med Roland Barthes, det som förloras i skriften vara just en kropp: åtminstone den yttre, kontingenta kropp, som i en dialog (vars meddelanden är intellektuellt tomma), kastar sig mot en annan kropp, lika skör eller överhettad som den själv.<sup>43</sup> Kroppen är förvisso, som Barthes skriver, fortfarande närvarande ("no language without a body") men i transkriptionen ersätts appellen, kontakternas spel, med intresset att representera en argumentation. Vad som följer är en underordning, en hierarki av olika roller och scenpositioner. Då meddelandet blir socialt, återvinner det en "ordnande struktur; 'idéer'" :<sup>44</sup> helt enkelt den identitetshierarki, som Fantomina spelar upp i sina olika roller.

I fiktionens form behandlar Haywoods roman centrala teman inom *la querelle des femmes*, så som frågor om vad det innebär att vara människa, vilka som ses som fullvärdiga människor och inte minst frågan om kvinnors subjektivitet i relation till mäns. Men samtidigt som denna strid, eller detta gräl, om kvinnan – som i England var som starkast under 1600-talet<sup>45</sup> – ger eko i *Fantomina*, iscensätts frågorna om vem, vad eller hur kvinnan är, tillsammans med frågor om klass och social position under det tidiga 1700-talet. Snarare än att *Fantomina* är helt i besittning av sig själv, och väljer sina masker med en frihet som rentav överträffar mannens, är de roller hon iscensätter inskrivna i samhällsordningen.<sup>46</sup> Därmed påminns vi om att man i ett identifieringssystem aldrig bara är sig själv, utan också någon annan, en representant för en kategori, eller en typ<sup>47</sup> – och om hur *Fantomina*, liksom kanske även Beauplaisir, allt mer kommer att framträda som utbytbara *vad* på denna sociala scen. De framstår båda som utbytbara representanter för en eller annan samhällelig kategori. Och om den suveräna handlingsfrihet – som stundom tillskrivs *Fantomina* i sekundärlitteraturen – manifesteras genom att hon positionerar sig som ett objekt för Beauplaisirs begär så bör vi också, med Ashley Tauchert, fråga oss om inte en förståelse av denna manifestation som en form av seger, snarast avspeglar uttolknarnas oförmåga att föreställa sig andra former av kvinnligt begär och subjektivitet.<sup>48</sup>

Att *Fantomina* inte framträder som en segrarinna, innebär emellertid inte att hon är att förstå som helt underkastad eller slav under sina passioner. Den subversiva potentialen i hennes handlingar består just i själva

upprepningen av det patriarkala samhällets normer.<sup>49</sup> Begränsningarna utgör, liksom i Arendts förståelse av handlande, grunden för utförandet då performativitet för att tala med Judith Butler varken är att förstå som ett fullständigt fritt spel eller en teatralisk själv-presentation. Men de närmast parodiska upprepningarna rymmer en potential att blottlägga och destabilisera samhällets identitetshierarki.<sup>50</sup> Då Fantomina skriver sitt livs manus utifrån de hierarkier som genomkorsar individualismen vid denna tid, upprepar och blottlägger hon en rad av de kategorier som är möjliga för henne på samhällets scen. Därigenom blottläggs såväl den sociala övervakningen som de friheter respektive begränsningar och våld som olika kvinnors positioner och klasstillhörigheter medför.

Utifrån en läsning som gör individualismen till en fråga, snarare än en utgångspunkt, undermineras föreställningen om att frihet är att likställas med suveränitet och ägande i romanen. Och då kvinnans uppåtgående klassresa även kännetecknas av en successivt ökande grad av anonymitet – fram till den avslutande födelsen – är det i hennes fjärde roll som Incognita inte i första hand de hierarkier som genomkorsar individualismen som sätts på spel och destabiliseras utan det abstrakta individbegreppet som sådant.

### Incognita

Om maskeradens ena syfte är att, om än tillfälligtvis, fånga eller fångas av en av pjäsens huvudpersoner det vill säga Beauplaisir, så är dess andra syfte att undfly vad som även det framstår som en huvudperson, nämligen ryktet eller den offentliga opinionen. Anonymiteten utgör ett skydd för kvinnan, och hon berömmar sig vid ett flertal tillfällen av att endast hon kommer att drabbas om Beauplaisir visar sig lika falsk som andra män. Kärleksförbindelsen och vanäran kommer att vara hennes hemlighet. Aldrig skall hon höra viskningar om att hon är förlorad, och hennes brister skall varken väcka munterhet eller medlidande. Inte ens hennes förärvare besitter makten att triumfera över henne:

And it must be confessed, indeed, that she preserved an Economy in the management of this Intreague, beyond what almost any Woman but herself ever did: In the first Place, by making no Person in the World a Confident in it; and in the next, in concealing from *Beauplaisir* himself the Knowledge who she was; [...] though she met him three or four Days in a Week<sup>51</sup>.

Anonymitetstematiken leder oss åter till kroppen och de ambivalenser som präglar denna romanen igenom. Genom att förkroppsliga olika roller upprepar kvinnan sig själv i en potentiellt ändlös serie av kroppar. Kroppen framstår därmed i de fysiska metamorfoserna som ständiga nymodig-

heter men samtidigt som helt redundant.<sup>52</sup> I denna senare mening framträder hennes kropp blank, som en projektionsyta, och kvinnan framstår, för att anknyta till ett framträdande tema i västerländsk filosofi och psykoanalys, som en brist.<sup>53</sup> Men när Fantomina i den sista förförelseakten, genom att uttryckligen uppträda just inkognito, närmast parodiskt realiserar denna brist som kvinna, är frågan om hon inte därmed också upprepar det abstrakta individbegreppet som sådant.

Också i denna roll intar kvinnan förvisso en specifik samhällelig position, nu som tillhörande den högsta klassen, men efter att tidigare ha spelat tydliga roller under antagna namn, kallar hon sig Incognita, och sätter redan från början som ett uttryckligt villkor för det erotiska mötet med Beauplaisir att han inte skall få någon kännedom om vem hon är. Det brev hon skriver till Beauplaisir i denna roll är av helt annan karaktär än de hon tidigare skrivit. Aldrig hade Beauplaisir varit så förbluffad som då han läser denna Billet – ställd till ”the All-conquering Beauplaisir” – i vilken en kvinna ber om ett möte, men på villkor att han varken kommer att få vetskap om hennes namn eller se hennes ansikte. Efter en försäkran om att kungadömet's främsta män skulle känna sig välsignade om de kunde påverka henne så som Beauplaisir kan, avslutas brevet med följande meningar:

But I need not go about to raise your Curiosity, by giving you any Idea of what my Person is; if you think fit to be satisfied, resolve to visit me To-morrow about Three in the Afternoon; and though my Face is hid, you shall not want sufficient Demonstration, that she who takes these unusual Measures to commence a Friendship with you, is neither Old, nor Deform'd. Till then I am,  
Yours, Incognita<sup>54</sup>

Beauplaisir vittnar genast om sin nyfikenhet, genom sina frågor om kvinnan ifråga – vilket är hennes namn? är hon gift eller änka? etc. – men möts endast av tystnad från de två män som Incognita har anställt (och som heller inte de känner till hennes identitet) vilka levererar brevet. Beauplaisir skriver därför ett svar – adresserat till ”the Obliging and Witty Incognita” – med bland annat följande rader:

I shall, however, endeavour to restrain myself in those Bounds you are pleas'd to set me, till by the Knowledge of my inviolable Fidelity, I may be thought worthy of gazing on that Heaven I am now but to enjoy in Contemplation. [---]: I am all impatient for the blissful Moment, which is to throw me at your Feet, and give me an Opportunity of convincing you that I am,  
Your everlasting Slave,  
Beauplaisir.<sup>55</sup>

Inför mötet klär sig kvinnan magnifikt, som inför en kväll vid hovet, och kanske bör vi i denna upplysning fråga oss om det är just som Incognita som kvinnan är som mest lik sig själv – dvs en ung kvinna ”of distinguished, Birth, Beauty, Wit, and Spirit” – och samtidigt helt anonym i sin individualitet. Då somligt av hennes skönhet döljs av den mask som hon nu bär manifest, framhäver hon andra företräden med största omsorg och önskad effekt. Beauplaisir blir oerhört charmerad men tillfredsställelsen av deras fysiska möte undergrävs av att hans nyfikenhet förblir otillfredsställd – en nyfikenhet som tycks intimt förknippad med äganderätten. Inte ens, får vi veta, då deras ömsesidiga hänryckning når sin kulmen lyckas han besegra henne genom att tillfredsställa sin nyfikenhet med en blick på hennes ansikte. Morgonen därpå harmas Beauplaisir, han bönfaller henne och gör allt för att förmå henne att veckla ut mysteriet. Men besvärjelserna är fruktlösa, då Incognita vet att ett avtäckande skulle omintetgöra hennes passions möjligheter.<sup>56</sup>

Då Beauplaisir lämnar huset för att aldrig åter träda in i det – med mindre än att hon betalar ”the Price of his Company with the Discovery of her Face, and Circumstances”<sup>57</sup> – är det kvinnan som har ett pris att betala. Därmed tycks rollerna vid en första blick helt omkastade, ”the All-conquering Beauplaisir” framstår nu som den slav som han under-tecknat med. Men kanske bör vi inte heller läsa denna passage utifrån frågan om vem som segrar, utan istället fråga oss om det inte är individualismen som upphävs, just genom att dras till sin spets. Och här finns alla skäl att stanna upp vid de namn, som följt oss redan från romanens början. Beauplaisir har nu förvisso blivit det som hans namn ger för handen, det vill säga reducerats till en källa till njutning. Samtidigt får hans inledande förvisning om att kvinnan – i hennes första namn: Fantomina – kommer att bli det som hon utger sig för att vara, en ny betydelse. För snarare än att framträda som en yrkesprostituerad realiserar kvinnan som Incognita ordboksdefinitionen av en fantom: hon saknar nu de ”materiella beståndsdelar” med vilka hon kan identifieras som en bestämd person, samtidigt som hon genom denna abstraktion både är ”en förkroppsligad sammanfattning av alla de skiftande egenskaper som [något] annat äger” och en ”gyckelbild”.<sup>58</sup>

Av kvinnan – nu både ansikts- och i en mening namnlös – återstår ingenting annat än den brist som den patriarkala strukturen tillskriver henne. Hon iscensätter sig som en lika anonym som oidentifierbar kropp. Men kanske är det just här som vi ser betydelsen av att ta kvinnan som utgångspunkt för en reflektion över människors villkor som tydligast. I den stund som kvinnan under anonymitetens täckmantel ikläder sig Incognitas roll och framträder som en förkroppsligad sammanfattning av kvinnan som sådan, mister hon samtidigt sina specifika materiella egen-



skaper. Hon blir nu en abstraktion på ett sätt som får också Beauplaisirs individualitet och identitetsposition att utmanas. Förvisso kan han inte längre framträda som en ägande individ, med möjlighet att inkorporera inte bara yttre ting, utan också personer i sin ursprungliga egendom. Men av större intresse är, för att anknyta till Arendt, att individualismens begreppsliggörande av människor som abstrakta enheter inte bara innebär att vi blir radikalt åtskilda från varandra utan också att vi alla i denna abstrakta individualitet är en och den samma. Vi är som det heter inom den politiska individualismen av naturen både lika och oberoende av varandra: och är det inte just denna individ som Incognita sätter i spel och realiserar? I Incognitas upprepning av det individualistiska individbegreppet som sådant, tycks detta destabiliseras och upplösas just där vi kunde förvänta oss dess ursprung och suveränitet. Draget till sin spets, blir vi förvisso alla en och den samma – och därmed helt utbytbara – i vår abstrakta individualitet.

Där kvinnan tidigare har spelat upp några av de samhällliga hierarkier på vilka den politiska individualismen vilar, tycks hon nu upprepa den människobild som är dess filosofiska fundament. Men om denna människobild fullständigt förverkligad resulterar i ett abstrakt inkognito, eller en gyckelbild om man så vill, tömt på all mänsklig unicitet eller egenomlighet, tycks det i romanens slut öppnas upp också för andra subjektiviteter.

### Inspärrad potentialitet

Under de veckor som huvudpersonen behåller det hus som hon hyr i namnet Incognita fortsätter hon att träffa Beauplaisir både som Fantomina och som Widow Bloomer. Trött på hans numera intetsägande smekningar och kyliga beteende, planerar hon emellertid att göra sig av med dessa karaktärer. Då hennes mor plötsligt anländer till staden, tvingas hon istället att helt avsluta sina äventyr, och utöver den fångenskap som moderns ankomst innebär, upptäcker hon dessutom att hon är med barn. Med Haywoods ord skulle emellertid Fantomina, ”a Woman of her Penetration”, kunna lösa också denna situation om hon fortfarande hade frihet att agera med sin tidigare auktoritet: Genom att äta lite, snöra sig hårt och använda en stor krinolin, kunde hon med lätthet dölja detta tillstånd, för att sedan ta sin tillflykt till en plats där hon kan föda i hemlighet. Men födelsen kommer tidigare än väntat och under en bal på hovet drabbas hon av värkar. Materien bjuder nu inte bara motstånd, utan yttrar sig i en våldsam kroppslig rekyt:

She could not conceal the sudden Rack which all at once invaded her; or had her Tongue been mute, her wildly rolling Eyes, the Distortion of her Features, and the Convulsions which shook her whole Frame, in spite of her, would have reveal'd she labour'd under some terrible Shock of Nature.<sup>59</sup>

Beskrivningen av detta tillstånd till trots kunde ingen gissa dess orsak, skriver Haywood och räddar därmed än en gång Fantomina från offentligheten och ryktet. Först då Fantomina tagits om hand för att i avskildhet undersökas av en läkare, får hennes mor vetskap om dotterns tillstånd. Medlidande och ömhet ersätts med skam och indignation och hon förvägrar dottern hjälp till dess hon avslöjar faderns namn. Då Beauplaisir tillkallas förnekar han i största förvåning varje inblandning. Men Fantomina, som just fött en flicka, bekräftar att Beauplaisir ”is, indeed, the innocent Cause of my Undoing:--- Promise me your Pardon, (continued she,) and I will relate the Means.”<sup>60</sup>

Modern, som efter denna berättelse inte kan kräva giftermål, ber Beauplaisir att inte avslöja Fantomina. Beauplaisirs förslag att själv ta hand om den nyfödda, samtycker varken mor eller dotter till. Så snart Fantomina är i form, skickas hon istället till ett kloster i Frankrike vars abbedissa är moderns vän. Och, med Haywoods ord,

thus ended an Intreague, which, considering the Time it lasted, was as full of Variety as any, perhaps, that many Ages has produced.<sup>61</sup>

Men frågan är hur detta slut skall förstås, inte minst då det avslutande avslöjandet inte är ett avslöjande i en bokstavlig mening. Det som avslöjas är inte kvinnan som sådan – vars namn dessutom förblir oss obekant romanen igenom – utan snarare det faktum att hon inte har uppfyllt och spelat den högt värderade roll som hon på grundval av klass och kön, har tilldelats på samhällets scen. Genom att som kvinna uttrycka sitt begär har hon överskridit den könsideologi i vilken egendomsinstitutionen är central. Sådana överskridanden återställs, som Harrow skriver, först genom social eller fysisk död.<sup>62</sup>

Och kanske utgör kvinnans förpassning till ett franskt kloster ett sådant återställande och platsen för Fantominas sociala, likaväl som det fysiska begärets död. I den mån som kvinnan här träder in i en lika individualiserad som anonym tillvaro, framstår klosterlivet som det naturliga slutet på en roman som upprepar individualismen till dess yttersta. Men tolkningen är inte självklar.<sup>63</sup> Frågan är om en sådan förståelse av klostervistelsen kan tas för given eller om vistelsen ens är att förstå som ett straff, i en roman där offentligheten främst framträder som en institution för social kontroll vilken opererar med vanryktet som redskap. För klart är att Haywood, liksom många andra kvinnor före och efter henne, var medveten om

denna övervakande aspekt av offentligheten – och detta långt innan Jeremy Bentham formulerade sig kring offentligheten som både frihetens och disciplinens sfär och kring synlighetens makt, för att senare finna en av sina främsta uttolkare hos Michel Foucault.<sup>64</sup> Med Haywoods kritik av det öppna rummet som frihetens plats, tycks också det slutna rummets betydelse framträda i ett nytt ljus.

Haywood återkommer, som Harrow konstaterar, vid ett flertal tillfällen till inspärningstropen i såväl romaner som pjäser: Kvinnor sänds inte bara till kloster, eller tar själva sin tillflykt dit; de låses också in i sina rum eller fångslas i något fall rent av bokstavligen i ett dårhus; de stänger själva in sig i sovrum eller söker skydd i inhägnade trädgårdar. Och snarare än att det kvinnliga begäret disciplineras genom dessa inspärningar, utgör dessa slutna rum scener för kvinnors erotiska frihet, och epistolära motstånd. Det är i de inspärrade rummen som begäret cirkulerar fritt och omsätts i text<sup>65</sup> – och därmed framstår inte slutet på *Fantomina* som givet, och kanske heller inte maskerad som sådan.

För vad är det är det som maskeras i denna berättelse? Kanske är det, med Taucherts ord, *Fantominas* pretextuella blick, det vill säga det begär inför kvinnorna på teatern som hon i inledningen ger uttryck för, som sedan döljs och maskeras romanen igenom.<sup>66</sup> Kanske ger också denna analys uttryck för en allt för entydig läsning, av en flertydig text. Klart är emellertid att Taucherts tolkning belyser det faktum att inte heller en heteronormativ läsning av *Fantomina* är självklar, då den förbiser alla uttryck för sexualitetens plasticitet eller mångtydighet under den tidigmoderna eran. För trots romanens närmast excessiva heteronormativa perspektiv, är det just genom denna excess av upprepningar som heteronormativiten utmanas. Därmed utmanas, som Ingrassia skriver, även könsdikotomin som sådan liksom den diskursiva naturaliseringen av denna, vilket för oss åter till klostret. Klostret framstår i denna berättelse allt mer som en, med Kings ord, ”gender-ambiguous zone”, och som en av de platser till vilken kvinnor kan ta sin tillflykt och existera utanför kulturellt kodifierade könsstrukturer. Resan dit kan förstås som ett (åter)vändande till en feminin gemenskap: en plats för kvinnors autonomi och intimitet, såväl som för erotiska möten.<sup>67</sup> Frågan om vad som kommer att utspela sig i nunneklostret, liksom de sammanhängande frågorna om vilken frihet, vilka begär och vilka subjektiviteter som har potential att förverkligas här, bör vi lämna som en öppen fråga. Men om klosterrummet, liksom tidigare teaterrummet, snarast är att förstå som en öppning utåt: låt oss då inte glömma att egendomsordningen här är en radikalt annan.

## Noter

1. Kathryn R. King: *A political biography of Eliza Haywood* (London, 2012), 1. En styrka i Kings bok är att hon i denna vederlägger en rad tidigare spekulationer kring Haywoods liv, varför jag i hög grad baserar den korta presentationen av Haywood på denna.

2. Eliza Haywood: "Fantomina. Or, love in a maze" i Eliza Haywood: *Secret histories, novels, and poems, by Eliza Haywood* (London, 1725, 2d. ed.). Om de olika utgåvorna av texten, från 1725 till 2003, se Patrick Spedding: *A bibliography of Eliza Haywood* (London, 2004), 237–238.

3. Paula R. Backscheider: "Introduction" i Paula R. Backscheider (red.): *Selected fiction and drama of Eliza Haywood* (New York & Oxford, 1999), xx, xxxiii. Om dåtidens och samtidens genrebestämningar av Haywood, se även Christine Blouch: "'What Ann Lang read'. Eliza Haywood and her readers" i Kirsten T. Saxton & Rebecca P. Bocchicchio (red.): *The passionate fictions of Eliza Haywood. Essays on her life and work* (Kentucky, 2000), 302–304.

4. Det är enligt King, först under mitten av 1730-talet som Haywood börjar skriva i en mer igenkännbar politisk form. Till skillnad från dem som betecknat Haywood som en toryförfattare, eller rentav jakobit, menar King att Haywood, stundom kunde låta som en whig, stundom som en tory, men att hon genomgående utvecklade och skrev från en patriotisk politisk position med feministiska såväl som upplysnings-filosofiska inslag. King: *A political biography of Eliza Haywood*, 1.

5. Jag anknyter här, liksom senare till Judith Butlers begrepp om performativitet och upprepning. Performativitetens iterativa aspekt erbjuder, med Butlers ord, en handlingsteori där makten är betingelsen för handlandets möjligheter, men där det i den paradiska upprepningen samtidigt skapas en subversiv potential. Judith Butler: *Genustrubbel. Feminism och identitetens subversion* (Göteborg, 2007 [1990,1999]), 37, 214–221, 227–231. Ett liknande angreppssätt återfinns även i Helen Thompson: "Plotting materialism. W. Charleton's The Ephesian matron, E. Haywood's Fantomina, and feminine consistency" i *Eighteenth-century studies*, 35:2, (2002). Även Thompson läser romanen som en kritik av possessiv individualism, om än inte med fokus på relationen mellan det abstrakta individbegrepp Locke formulerar och de hierarkier som samtidigt genomkorsar individualismen, vilken är central i min kommande analys. Själva begreppet possessiv individualism är hämtat från C. B. Macpherson och syftar bland annat på en förståelse av mänsklig frihet som frihet från beroende av andras viljor. Individens frihet kan därmed kvalificeras som en frihet från alla relationer med andra, bortsett från sådana som man upprättar av egen fri vilja och utifrån egenintresset. Helt centralt är att individen definieras som en ägare av sin egen person och kapaciteter, medan samhället framförallt förstås i termer av marknadsrelationer. För dessa och fler kvalificeringar av den possessiva individualismen, se: C. B. Macpherson: *The political theory of possessive individualism. Hobbes to Locke* (Oxford, 1964 [1962]), 263–265.

6. Se Amanda Hiner & Patsy S. Fowler: "Introduction. A special issue on new approaches to Eliza Haywood. The political biography and beyond" i *The Journal for Early Modern cultural studies* 14:4 (2014) där även betydelsen av Kings bok för de senaste årens forskning om Haywood behandlas. Se även Sarah Creel: "(Re)framing Eliza Haywood. Portraiture, printer's ornaments, and the fashioning of femal authorship", i samma nummer. Istället för att ta sin utgångspunkt i rykten kring Haywood,

undersöker Creel här visuella representationer för att historiskt contextualisera Haywoods liv och arbete.

7. King: *A political biography of Eliza Haywood*, xi-xii.

8. King: *A political biography of Eliza Haywood*, 23.

9. Till spekulationerna om Haywood hör bland annat att hon skall ha haft en sexuell affär med poeten Richard Savage, och en längre sexuell förbindelse med William Hatschett, samt att hon skall ha haft två eller fler oäkta barn. Men mycket av vad som tidigare har skrivits om Haywoods person är, som King konstaterar, antingen falskt eller obekräftat. King: *A political biography of Eliza Haywood*, 1, 5.

10. Haywood: "Fantomina", 257.

11. Haywood: "Fantomina", 258, för resterande del av stycket se även 259.

12. Sharon Harrow: "Having text. Desire and language in Haywood's *Love in excess* and *The distressed orphan*" i *Eighteenth-Century fiction*, 2 (2009-10), 296.

13. Haywood: "Fantomina", 263-264, 268.

14. Catherine Ingrassia: "'Queering' Eliza Haywood" i *Journal for Early Modern cultural studies*, 14:4 (2014), 10-16, 19.

15. För en diskussion se Wendy Doniger: *The bedtrick. Tales of sex and masquerade* (Chicago, 2000); Valentin Groebner: "Describing the person, reading the signs in late medieval and renaissance Europe. Identity papers, vested figures, and the limits of identification, 1400-1600" i Jane Caplan & John Torpey (red.): *Documenting individual identity* (Princeton & Oxford, 2001); Natalie Zemon Davies: *Martin Guerres återkomst* (Stockholm, 1985), 108; Michael Shapiro: *Gender in play on the Shakespearean stage. Boy heroines and femal pages* (Ann Arbor, 1996), 1, 16ff, 199ff.

16. Valentin Groebner: *Passets födelse i medeltidens Europa* (Göteborg, 2009), 180. Se även 38-39, 131, 193.

17. Haywood: "Fantomina", 274.

18. Om förkroppsligandet och materialismen, se även Thompson: "Plotting materialism", 204.

19. Haywood: "Fantomina", 258. För resterande del av stycket se 258-259.

20. Om kvinnan som vara i en av Haywoods andra romaner från denna tid, se även Kirsten T. Saxton: "Telling tales. Eliza Haywood and the crimes of seduction in *The city jilt, or, the alderman turn'd beau*" (1726)" i Kirsten T. Saxton & Rebecca P. Bocchicchio (red): *The passionate fictions of Eliza Haywood. Essays on her life and work* (Kentucky, 2000), 119.

21. Harrow: "Having text", 286, 294.

22. Såväl Helen Thompson som Ashley Tauchert går kritiskt igenom några av de mer eller mindre triumfatoriska läsningarna - så som Catherine Craft-Fairchilds, och Ros Ballasters - utan att därför betrakta Fantomina som helt underordnad. Se Thompson: "Plotting materialism", 196, 204-208 och Ashley Tauchert: "Woman in a maze. Fantomina, masquerade and female embodiment" i *Women's writing*, 7:3 (2000), 470, 477-478.

23. John Stuart Mill: *Om friheten* (Stockholm, 1995 [1859]), 18.

24. John Locke: *Andra avhandlingen om styrelseskicket* (Göteborg, 1998 [1690]).

25. Se Sven-Eric Liedman: *Tankens lätthet, tingens tyngd. Om frihet* (Stockholm, 2004), 61-62.

26. Locke: *Andra avhandlingen om styrelseskicket*, 84, §85.

27. Haywood: "Fantomina", 258.

28. Haywood: "Fantomina", 259-262, citerat på 262.

29. Exempelvis Margaret Case Croskery "Masquing desire. The politics of passion in Eliza Haywood's *Fantomina*" i Kirsten T. Saxton & Paula R Backscheider: *The passionate fictions of Eliza Haywood. Essays on her life and work* (Kentucky 2000), 73 tolkar denna scen som en våldtäkt. Jonathan Brody Kramnick hävdar istället – bland annat genom en kontrasterande analys av samtyckesbegreppet hos Locke och Haywood – att frågan om huruvida det rör sig om våldtäkt eller samtycke inte går att besvara utifrån romanen, "Locke, Haywood, and consent" i *ELH*, Vol 72, No 2 (2005), 462–466. Ashley Taucher däremot beskriver samtliga sexuella möten mellan Beauplaisir och kvinnan, som upprepade våldtäkter eller sexuella överfall. Tauchert: "Woman in a maze", 477–478.

30. Haywood: "Fantomina", 262–263.

31. Även här återkommer ordet *possession* i dess betydelse av ägande, då Fantomina utbrister: "Can all the Wealth you are possess'd of, make a Reparation for my Loss of Honour?" Haywood: "Fantomina: or, Love in a maze", för detta och följande citat se 264.

32. Haywood: "Fantomina", 265–270.

33. Haywood: "Fantomina", 270–273. Kvinnan iscensätter denna tredje hemlig plan, då Beauplaisir under den månad som han vistas i Bath hinner tröttna också på Celia – och även i sin beskrivning av mötet mellan änkan och Beauplaisir låter Haywood kvinnors ekonomiska situation ta plats: Det är under förevändning att hon behöver skjuts för att snabbt ta sig till London och ta hand om makens arv, innan dennes bror lägger beslag på arvet, som kvinnan planenligt blir erbjuden en plats i Beauplaisirs vagn.

34. Harrow: "Having text", 286–288.

35. Haywood: "Fantomina", 277, se även 275–277.

36. Haywood: "Fantomina", 278.

37. Haywood: "Fantomina", 283.

38. Thomas Hobbes: *Leviathan* (Cambridge, 1991 [1641]), 70.

39. Egendomens sfär, skriver Arendt med en hänvisning till antiken, var privat i en icke privativ mening. Karaktären av att vara förborgad från offentligheten "svarade mot det enkla faktum att människan inte vet varifrån hon kommer när hon föds eller varthän hon går när hon dör." Hannah Arendt: *Människans villkor. Vita activa* (Göteborg, 1988 [1958]), 88.

40. Arendt: *Människans villkor*, 212ff; Adriana Cavarero: *Relating narratives. Storytelling and selfhood* (New York, 2000), 36.

41. Cavarero: *Relating narratives*, 3.

42. Haywood bäddar själv för en sådan läsning då hon på förstasidan citerar två rader av Waller:

"In Love the Victors from the Vanquish'd fly/  
They fly that wound, and they pursue that dye."

Om min analys av romanen håller streck, undermineras emellertid dessa rader i romanen. Om Wallercitatet se även Margaret Case Croskery, "Masquing desire. The politics of passion in Eliza Haywood's *Fantomina*", 75–77, 90.

43. Roland Barthes: "From speech to writing" i Roland Barthes: *The grain of the voice. Interviews 1962–1980* (New York, 1985), 5

44. Barthes: "From speech to writing", 5–6.

45. Se Matilda Amundsen Bergströms artikel i föreliggande nummer av *Lychnos*.

46. Om materialismen i Haywoods texter, se även Thompson: "Plotting materialism", 204.

47. Om relationen mellan att identifieras som en enskild individ och som representant för en kategori se Jane Caplan: "This or that particular person". *Protocols of identification in nineteenth-century Europe* i Caplan & Torpey: *Documenting individual identity*, 51.

48. Tauchert: "Woman in a maze", 477–478.

49. En tolkning som bland andra även Helen Thompson, om än med ett något annat fokus, föreslår. Thompson: "Plotting materialism", 204.

50. Se not 5.

51. Haywood: "Fantomina", 266.

52. Thompson: "Plotting materialism", 203

53. Läst via Slavoj Žižek, framstår hennes subjektivitet, med Taucherts ord, som ett ingenting under feminitetens "hysteriska mask". För en kritisk diskussion av en sådan läsning, och för andra svar på frågan om vad som finns under denna mask, se Tauchert: "Woman in a maze", 469–486.

54. Haywood: "Fantomina", 279–281, citerat på 281.

55. Haywood: "Fantomina", 282–283.

56. Haywood: "Fantomina", 283–285.

57. Haywood: "Fantomina", 286.

58. *SAOB*: uppslagsordet "fantom". Se även *Oxford English Dictionary*: uppslagsordet "phantom". Av intresse, om än här inte möjligt att utveckla, är att det i *OED* finns en hänvisning till just Lockes *Andra avhandlingen om styrelseskicket*, § 151, [vilken jag här får citera på engelska, då ordet fantom inte finns med i den svenska översättningen]: "So [the supreme executor of the law] is to be consider'd as the Image, Phantom, or Representative of the Commonwealth." Liksom den suveräna individen övergår i en fantom, just i dess yttersta realisering, är så även fallet med den yttersta makten i staten.

59. Haywood: "Fantomina", 287–288, se även 286.

60. Haywood: "Fantomina", 289–290.

61. Haywood: "Fantomina", 291.

62. Harrow: "Having text", 294.

63. En tolkning jag själv något förhastat gjorde då jag tog *Fantomina* som utgångspunkt för en diskussion om samtida identifieringstekniker. Se Maria Johansen: "This is the time. And this is the record of the time" i *Kultur og klasse*, vol 110 (2010).

64. Se ffa. Jeremy Bentham: *Panopticon. En ny princip för inrättningar där personer övervakas* (Nora, 2002 [1791]); Michel Foucault: *Övervakning och straff. Fängelsets födelse* (Lund, 1993 [1974]), 228–266.

65. Harrow: "Having text", 280–281, 287, 300–303.

66. Enligt Tauchert är det artikulerandet av begäret mellan feminint förkroppsligade subjekt och feminint förkroppsligade objekt, som maskeras – en analys för vilken Judith Butlers begrepp om fantasmatisk identifikation, är central. Tauchert: "Woman in a maze", ff.a. 470–474.

67. Som nämndes inledningsvis har en lång rad forskare uppehållit sig vid *Fantomina* och projicerat sina tolkningar på denna roman. Men vanligtvis upprätthåller tolkningarna av *Fantomina*, såväl som av andra av Haywoods texter, ett heteronormativt paradig. Att detta paradig är så dominerande framstår emellertid, som Ingrassia skriver med en hänvisning till King, snarast som en brist i den historiska föreställningsförmågan eftersom Haywoods texter – och då inte minst hennes texter från 1720-talet – ofta utmanar könsordningen, liksom de utmärks av en fascination för

sexualitetens plasticitet. Ingrassia: "Queering' Eliza Haywood", 10–16, 19; King: *A political biography of Eliza Haywood*, 199–201.

## Abstract

*The spectrum of phantasms. On Eliza Haywood's Fantomina. Or, love in a maze (1725)* by Maria Johansen, PhD in History of ideas, the Department of literature, history of ideas, and religion, University of Gothenburg.

Eliza Haywood's novel *Fantomina. Or, love in a maze (1725)* is typical of her work from the 1720s. In fictions, ever as erotic as political, Haywood deals with the sexual ideology of her time, including power relations between the sexes and class privileges. In *Fantomina* a young lady disguises herself and uses several different identities in order to repeatedly seduce one man – a man that does not understand that the same woman repeats herself in different guises. Throughout the novel questions about desire, publicity, control, subjectivity and agency during the early modern capitalistic era is explored. But how can we, in contemporary times, understand these explorations, and what are we to make of the frequently used term possession and its relations to questions about the protagonist's conditioned freedom and agency? By way of Hannah Arendt, and other more contemporary theorists, I read the novel as a critical iteration of possessive individualism, a branch of thinking that was in a process of consolidation during Haywood's lifetime. By focusing on the concept of human as the sole proprietor of him/herself, I ask which alternative subjectivities and desires the novel opens up for. Towards the end of Haywood's *Fantomina* the masquerade is revealed and the woman is sent to a monastery in France. Are there alternatives to reading this end as a punishment, a social sanction directed at an unruly woman? Since this is a novel where the public sphere is understood in terms of control, I argue that there indeed are alternative interpretations, and also that a heteronormative reading ought not be a given. If the monastery, in the same way as the theatre in which the novel begins, rather than an enclosure, functions as an opening outwards – towards something different than the prevailing social order – we should not forget that the monastery conveys a different understanding and organization of property and possession.

*Keywords:* Eliza Haywood, possession, identity, publicity, control.