

Bent Holm

Det civiliserede kaos

Maskerade-motivet iflg. Ludvig Holberg, Vilhelm Andersen og Carl Nielsen

Festens metaforik

I 1704 – muligvis 1711,¹ der er lidt usikkerhed om dateringen – skabte Benoît le Coffre loftmaleriet af en maskerade til dansesalen på Frederiksberg Slot.



Detalje af le Coffres Maskeradbillede (jfr. omslagsillustration).

spil, erotik i en samlet refleksion af tidens centrale frivolt-eksistentielle begreb om fest – og samtidig efter al sandsynlighed en afbildning af faktiske kunstnere i majestættens sold. Det anses for givet, at Frederik 4.s ni hofvioloner er portrætteret,² og ligeledes for sandsynligt, at medlemmer af Montaignus franske hofteatertrup figurerer. Vi har altså en tvetydighed, en dobbelthed i maleriet: en blanding af illusionsallegori – loftmaleriet er næsten pr. definition allegorisk – og dokumentarisk fête galante, nærmest før genren blev opfundet. Samtidig reflekterer og fordobler det salens aktiviteter, hæver sig over dem. I kraft af sin realisme er billedet ikke symbolsk, men selv et symbol.

Billedet er en vision som åbner sig opad mod en tom himmel, uden noget samlende centrum eller symbol, det lader sig læse bogstaveligt på flere niveauer, teater, musik, maske-

Le Coffre var på flere måder nært knyttet til det franske teatermiljø i København: morbror til Marie-Madeleine Montaigu og Frederic Daniel Pilloy, som siden blev ledende skuespillere hos Holberg, således i hans komedie *Mascarade* som hhv. Pernille og Leander i 1724. *Le Coffre* døde 1722; hans hustru Marie-Hélène, født La Croix, var da henvist til at forsørge sig og sine børn ved at agere på komedien, bl.a. som den første Magdelone i Holbergs *Mascarade*.

Kongen, Frederik 4., havde fået smag for maskerade især i Venezia. I 1701 kunne man på Københavns Slot se »en prægtig Maskerade, hvor man saa Hof-fet forklædt udi adskillige Nationers Habit, saasom tyrkisk, moskovitisk, persiansk og polsk«. ³ Det svarer ganske godt til *Le Coffres* maleri. Og fra 1710 holdtes endog offentlige ugentlige maskerader på slottet, med almindelig adgang. Men synet på maskerne var ikke entydigt. Fra gammel tid var der især fra kirkeligt hold en stærk fjendtlighed mod masker og maskering, som ansås som suspekt, evt. djævelsk eller hedensk, og i hvert fald knyttet til kaos og tøjlesløshed. ⁴ Men heller ikke den forfinede hof-form er uproblematisk. Modviljen, især fra religiøs side, er tydelig. Da de offentlige maskerader 1710 indføres, udbeder kongens gudsfrygtige bror, prins Carl, sig et responsum fra kgl. Confessionarius dr. theol. Peter Jespersen. ⁵ Dr. Jespersen svarer, at vel kan maskering i sig selv, »og at gifve sig ud for en anden end mand er«, fx på teatret, ikke som sådan fordømmes; altså et relativt liberalt teatersyn, sammenlignet med fx det gammel-ortodokse, som relaterede området til det sjette bud. ⁶ Men blandes i maskeraderne pøblen med folk af stand, er iflg. Jespersen utugten og forargelsen ude, »hvor Enhver uden Distinction maae komme, gemeen Canaille, som ikke burde tillades at være blant høie, fyrstelige Personer«. Sådanne maskerader bør fordømmes. »Thi hvad ere de uden Lefninger af Hedenskabet ... Derved forføres og mange unge Mennesker paa onde Veje, til at forspilde deres Velfærd, ja evig Salighed«. Dr. Jespersens underforståede kritik af kongens maskerader er i og for sig uden forbehold. Og dog. Der er sprækker i betragtningerne: »Eet er at gaae derhen frivillig, af sig selv, ex pruritu, af Behag og Plaisir, et andet ex officii politici causa, og efter Befaling af den høie Øvrighed«. Med bevidst ulyst, efter ordre og i embeds medfør stiller sagen sig altså anderledes. Hertil kommer, at høje herrers adfærd må vurderes med megen tålsomhed: »Havde Lutherus brugt den mod Henricum VIII, havde Engelland paa denne Dag været Luthersk«. Tendensen til fordømmelse tager siden til og specificeres. De klassiske argumenter mod fiktion og masker, hentet fra kirkefædrenes nyplatonisme – og dermed fra Platon – mobiliseres i de følgende tiår.

Maskeradeinstitutionen var i det bredere perspektiv en raffinering af en mere folkeligt upoleret maskebrug, der levede videre knyttet til årstidfester og

under idelig bekæmpelse fra verdsligt og gejstligt hold. Et reskript af 14.1. 1712⁷ udstedte forbud mod bl.a. at maskere og forklæde sig og handler formentlig om maskeløb i julen; det sker under henvisning til den netop overståede pest. Men da en bestemmelse 20.12. 1726 om uorden bl.a. ved juletid tager forbudet op igen, denne gang også med henvisning til Danske Lov, og refererer til »Masquerede og Formummede«s adfærd,⁸ har der været bredere årsager end som så.

Det siger derfor sig selv, at da der efter Den store nordiske Krig indrettedes et offentligt forlystelsescenter i København, et danse-, musik-, spille-, maske- og komediehus, ja, da aktualiseres diskussionen. Altså den totalitet af aktiviteter, som hører under begrebet *fest*, og som bl.a. kendes fra de italienske operahuse. Det er de funktioner, som afbildes på Le Coffres loftmaleri, men altså nu i versionen borgerligt kommerciel institutionalisering af maskeraden. Festcentret havde frem til 1721 til huse i Giethuset, oprindeligt et kongeligt kanonstøberi, på Kongens Nytorv; men fra januar 1722 var placeringen i et nyt specialbygget hus i Lille Grønnegade, der senere på året kom til at danne ramme om det første professionelle nationalt-sprogede teater i Norden. Etablissemets privilegium angik såvel komedier som maskerader.⁹ Også skuespillerne selv arrangerede maskerader i huset, således Johan Ulsøe, i øvrigt den første Jeronimus i Holbergs *Mascarade*. Étienne Capion, der stod for etableringen, var presset økonomisk, bl.a. efter en tur i gældsfængsel, og han satte på maskeraderne som indtægtskilde. Men 10.2. 1724 udstedtes et forbud mod offentlige maskerader. Årsagen angives at hænge sammen med hasardspil. Men noget uklart er det. Det er givetvis den generelle natlige uro, man vil til livs. Forbudet skal ses i en sammenhæng med de netop omtalte indgreb mod de formummedes løssluppenhed i fx jule- og spillestuer, som vi har set bl.a. med henvisning til Danske Lov. Det er da også bemærkelsesværdigt, at maskerader ved udtrykkeligt forbud er undtaget fra det tilladte, da privilegiet påny udstedes efter pietismen i 1747, efter at teatret af religiøse årsager havde været lukket i næsten tyve år; assembleer – og det er til dem spil er knyttet – var tilladte, men ikke maskerader »som aldeles skal være forbudne«. »Maskerne tillades ej hverken hos den ene eller anden og forbydes over alt« lyder en conseil-beslutning fra 1747; forbudet gentages 1750.¹⁰ Først 44 år senere, ved reskript af 2.4. 1768, åbnedes igen for maskeraderne på komediehuset. Det kan altså ikke være problemet med hasard, der var altafgørende. Det var knyttet til assembleerne. Der er en rest af en anden motivering. Maskeradebegrebet var i sig selv periodevis kontroversielt.

Men også selve teatret gjorde vidtstrakt brug af masker på scenen.¹¹ Forestillingerne havde i kraft af deres forening af kunstarterne i langt højere grad karakter af *Gesamtkunstwerk* end man siden har opfattet. Teaterforestillingen

indgik organisk i det samlede rum, illusionens hus, komedie- og maskeradehuset, som komponent i dets begreb om fest; der var tilskuerpladser på scenen og ensartet belysning af scene og sal. Ganske som maskeraderne var selve komedierne genstand for angreb, man fór ud fra Universitetets side med en række sager under henvisning til, at skuespilleri var ensbetydende med et uanstændigt levned. Tilmed stemte professor Holberg i konsistorium for, at der blev skredet ind mod de studerende, som optrådte i hans egne komedier! En realpolitisk manøvre, som afspejler hvor hårdt presset var.

Både teater og maskerade var i en vis forstand nye fænomener, man skulle forholde sig til, flyttet fra hof-sammenhænge til urbaniseret-borgerlige, egentlige forlystelser på kommercielle og professionelle præmisser. Lykkedes det ikke umiddelbart at få lukket komediehuset, blev der imidlertid som nævnt nedlagt forbud mod maskeraderne. I perioden omkring forbudet i 1724 forfattede J.R. Paulli, Holbergs konkurrent, komedien *Julestuen* og *Maskaraden*, som aktørerne dog fandt for ringe til at opføre. Holberg foretog nu et sikkert og lykkeligt kirurgisk snit og kreerede to komedier, *Juele-Stue* og *Mascarade*. Sammenstillingen er interessant: med julestue-komedien tegner Holberg et billede af den animalske fest, den provinsielt-tilbagestående manifestation, et dybt umoralsk karikerende billede af præciviliseret eller -urbaniseret formørkelse, henlagt til en fordummelsens højborg, Æbeltoft i det mørke Jylland.¹² Sat op mod *Juele-Stue* er *Mascarade* en afbildning af den moderne, civiliserede eller sækulariserede version af den maskefest, som har at gøre med cyklisk magi, men hvis formål nu primært er civil-socialt. Sådan er den historiske udvikling i et større kulturperspektiv, den raffinerede institution bygger på den årstidsrituelle, som hernæst anses som primitiv og tilbagestående:¹³ maskeraden som den civiliserede udgave af karneval, det kaos af masker og magi, som råder også i *Juele-Stue*, hvis kritiske portræt af festen stemmer overens med periodens generelle oplysningsprojekt – som i andre sammenhænge kunne være religiøst motiveret. Denne forskydning er endvidere ganske analog med det nye komediehus' overordnede teater-koncept, som husdramatikeren Holberg formulerede det: en demonstrativ distancering fra den eksisterende spektakulære og »u-ordentlige« norm, og i stedet installeringen af et moderne civilt engageret teater. Overordnet er der tale om et gedigent udtryk for det afgørende paradigmeskift mellem *ancien* og *moderne*, mellem 1600- og 1700tal, mellem metafysik og prosaisk *ratio*.

Holbergs omgang med fænomenet maskerade i komedien af det navn er på alle måder interessant. Den er selvklart en apologi på vegne af det betrængte teater. Og det er da i den forbindelse bemærkelsesværdigt, at stykket således implicit kritiserer det regime, forfatteren selv forfægtet. Når han forsvaret teatret, er det med henvisning til dets moralske nytteværdi. Slet så enkelt er det

ikke med maskeraden, som pr. definition er galskab og ufornuft. Hans apologi er mere radikal. Komedien er mere end et lejlighedsstykke. Der ligger en dybere metaforik som klangbund for komikken.

Komedien blev opført i selve festhusets dansesal, tilmed i karnevallet/faste-lavnen på tærsklen til fasten.¹⁴ Som Le Coffres maleri »foregår« den det samme sted, som den afbilder. Det er teater om og på teatret. Tilskuerne får tildelt rollen som sig selv. Maskeraden på scenen bliver derved konkret mere »virkelig« end komediens anden lokalitet, borgerhjemmet, som jo er scenografi, illusion. Dette manifesterer i sig selv komediens grundparadoks.

I al korthed går komediens plot ud på, at den unge herre Leander er i den grad optaget af at gå på maskerade ledsaget af tjeneren Henrich, at han gør nat til dag og derfor forsømmer at aflægge besøg hos sin trolovede Leonora, som han i øvrigt ikke kender. Husfaderen Jeronimus raser, mens mor Magdelone lurer på selv at gå på maskeraden. Henrich sørger for at de slipper afsted, og på maskeraden forelsker Leander sig i en ukendt jomfru, hvorfor han er parat til at bryde forlovelsen. Leonoras far Leonard, som før besindigt har forsvaret maskeraderne, mister nu moderationen, forstærket af at også hans datter er til sinds at bryde forlovelsen, da også hun har forelsket sig på maskeraden. Nu er fanden løs, bl.a. fordi der var en fordelagtig økonomisk transaktion forbundet med alliancen, alt synes at styre mod katastrofen, indtil det afsløres, at den ukendte, de unge hver især har mødt, er den, de var forlovet med og altså nu med dobbelt fryd kan ægte.

Forløbet er på det overordnede plan spændt ind i en pedantisk velordnet struktur over tre akter, med velmotiverede entreer og omhyggelig tidsangivelse¹⁵ – vi bevæger os fra en præsentation til en komplikation, via en opskruining mod en desperation ud i en forløsning – den patriarkalsk perfekte dramaturgi styrer afviklingen af historien, ikke det glade anarki, modsat julestuekomedien. Men i forhold til helstrukturen er delstrukturene underligt fragmentariske. Planer, viljer, intriger kommer i adskilte forløb. Først handler det om, at Leander og Henrich vil på maskerade. Der opstilles en forhindring; den overvindes. Derefter skifter fokus til forelskelsen. Disput-scenen sætter forløbet i stå, som en blok for sig i lighed med tamperrets-scenen, Henrichs komedie-i-komedien. I slutningen af anden akt sættes en frist: Leander skal være gift i aften. Først i komediens trediesidste scene sættes en rudimentær intrige i gang; hensigten er at korrigere det fædrene stivsind ved at overtrumfe dets konsekvenser. Det sker gennem den falske nyhed om, at Leonora har begået selvmord. Men da er komedien næsten slut. Det er vanskeligt at tale om dét drivende projekt, ligesom man kan spørge sig, hvad det egentlig er for en tematisk konflikt, der løses op i slutningen. At de unge mennesker tilfældigvis er løbet ind i deres tilkommende, beviser vel ikke generelt maskeraders nytte,

som hævdet af Henrich? Der anes allerede i kompositionen en modstilling mellem regularitet og anarki: som i Le Coffres maleri en dramaturgi, der kombinerer en overordnet komposition med disparate detaljer. Går man tæt på, opløses billedets tilsyneladende overskuelighed, orienteringen glipper.

Titlens *Mascarade* indebærer en eksistentiel metafor. En dobbelthed i komedien som i maleriet: dokumentariske udtryk, der samler sig til et flimrende billede af u håndgribelige tilstande. Kampen om maskerade-metaforen er i høj grad hæftet op på kampen mellem generationerne. Desto mere interessant er derfor autoritetskonflikten i komedien. Den læses normalt som et forsvar for ungdom og letsind og imod den ældre generations forstokkethed, den er blevet forstået som en »forsynskomedie«:¹⁶ større og dybere kræfter griber ind i de menneskelige dispositioner og tilføjer lykken nye dimensioner. De gamle bliver til nar ved skæbnens indgriben. Eller er det de unge? De gamles vilje går jo i opfyldelse.

Såvel sønnen som hustruen trodser husfaderen, Leander vil endog gifte sig mod sin faders vilje. Familien er et mikrokosmos billede på det absolutistiske makrokosmos, Holberg levede og agerede i. Magtens og autoritetens tema optog Holberg fra første færd, han var for sin tid særdeles moderne i sit syn herpå. Magten var herefter ikke metafysisk, men rationelt motiveret – svarende til det sekulære syn på fest og teater. I sit retsfilosofiske gennembrudsværk, *Introduction til Naturens og Folke-Rettens Kundskab*, udgivet 1716, beskrev han suverænenes beføjelser og lod dem reflektere familiens magtbalance. Grundlæggende refleksioner over naturens lov udgår fra, at »saasom Menneskets Ondskab langt overgaar Bæsternes, saa er det nødvendigt, at dets Frihed paalegges en sterkere Tømme«, og der »findes hos Menneskene større Ustadighed og Forandring end hos noget andet Slag af Bæsterne«.¹⁷ Derfor har den enevældige fyrste en autoritet, som reflekteres i husfaderens myndighed over kvinder og børn. »Viser nu Naturen os, at der bør være en sømmelig Orden udi en Husholdning, saa befaler den ogsaa at skye Ting, som forvirre og ødelegge Familier, hvoraf enhver er som en liden Regiering.« Ganske vist hedder det, at mandens herredømme er afledt af den hellige skrift, ikke af naturens lov. Og ofte er kvinder bedre skikkede til at regere end mænd. Men ved en art *contrat social* har kvinden undergivet sig mandens herredømme, »som maa være mild og holdes ved lige heller ved Kiærlighed end Frygt, givende Manden ikke Jus vitæ og necis, ey heller Magt at bruge nogen haard Tvang«. Magdelone i komedien bryder denne basale orden; til gengæld kan det diskuteres, hvorvidt Jeronimus praktiserer sin autoritet med kærlighed. Om børns pligter over for deres forældre, som jo mildt sagt er et hovedmotiv i komedien, spørges det bl.a., om ægteskab indgået uden forældres samtykke er gyldigt; og der svares, at vel er børnene pligtige at rådføre sig med forældrene i ægte-

skabssager, men gør de det ikke, er forbindelsen ikke af den grund ugyldig. Først når sønnen har forladt familien, er han ikke underlagt faderens regimenter, »men er alleene forbunden til en sønlig Ærbødigheds Pligt«. Men så føjes der til – og det er en tilføjelse fra 1728-udgaven, Holberg har altså ikke modificeret, men tværtimod strammet opfattelsen: »Dog gjør et Barn en lastelig Gierning, naar det gifter sig med een, som Forældrene ikke anstaar, saasom det er en Fader høyt Magt paaliggende, at ingen Sviger-Søn eller Sviger-Dotter imod hans Villie bindes ham paa Ærterne«. ¹⁸ Det er præcis, hvad Leander og Leonora står i begreb med at gøre. Og hvad de ifølge komediens forfatter faktisk ikke burde gøre. De kommer i konflikt med det forhold, at »Forældrenes Herredømme over Børnene haver sin Oprindelse af Naturens Lov ... Til at øve saadan Omsorg udfordres Magt til at regiere Børnenes Gierninger til deres egen Velfærd...« Den magtfordeling udspringer af, at »Børnene holdes for at have givet deres Samtykke dertil: thi man kan slutte, at dersom et Barn ved Fødselens Tid havde Skiønsomhed, og saae, at det uden Forældrenes Omsorg og Herredømme over sig, ikke kunde bestaae, det da frivilligen skulde samtykke til saadant Herredømme, og derimod betinge sig, at Forældrene vilde have Omsorg for at opdrage dem«. Her er vi ved kernen: det er med rene ord *contrat social*-tanken, der involveres, ideen om delegeringen af magten, som folket formodedes at overdrage til suverænen, der dernæst var garant for orden og sammenhæng. Om den fædrene magt siges det, at »Naturens Ret befaler ham at opdrage Børnene saaledes, at de kunne blive nyttige Lemmer udi det menneskelige Selskab ... dersom Børnene foragte all Tugt, og der er intet Haab om Forbedring, kand Forældrene slaae Haanden af dem, eller drive dem af deres Huuse ... saa længe de ere udi deres Forældres Huuse, ere (de) forbundne til at følge deres Myndighed ... For Resten maa alle Børn uden Forskiæl være ydmyge, og ærbødige mod deres Forældre«.

Her siges ting, som er så centrale for læsningen af komedien, at den umiddelbare tagen parti for ungdommen bringes i tvivl. Et andet billede toner frem: billedet af Leander som en Holbergsk hovedfigur besat af en last eller brist, der skaber uorden i de sociale relationer, og hvorfra han ved komedieintrigens hjælp skal hentes tilbage til virkeligheden, »helbredes«. ¹⁹ Jo, men, kunne man så indvende, der er jo åbnet en kattelom ved kravet til faderen om kærlighed, ifald han ikke opfylder det, er han vel ikke nogen legitim regent... Men, i analogi med princippet om at undersåtten er pligtig også at give sig ind under den slette fyrste, at tyran-mordets mulighed altså ikke er en given sag, så siges det i kapitlets konklusion, at børnenes pligt er, »at tiene, ære og adlyde deres Forældre, intet vigtigt at foretage uden deres Raad, og liide taalmodig de Skrøbeligheder, som findes hos dem.« Herefter burde Leander faktisk føje sin fa-

der, der da også III, 4, henviser til »den Magt og Myndighed, som GUd og Naturen har givet Forældre«. Tungere argumenter findes ikke.

Senere tiders uvilje mod at involvere denne type ubekvem kontekst i tekstlæsningen fortrænger den splittethed i Holbergs kunstneriske univers, som omfatter såvel mennesket som *zoon politikon*, et dyr med evnen til at danne samfund, som billedet af *homo homini lupus*, mennesket som menneskets ulv, hildet i blinde drifter, som må disciplineres, ifald den ultimative massakre skal undgås.²⁰

Skifter vi nu optik og går ud fra modpartens syn, Henrichs apologi for maskeraden, II,3, ses det, at centrale passager i dialogen har karakter af egentlige disputer. Kombattanterne er Jeronimus og Henrich. Sekundant er Leonard. Denne dialogform er ikke utypisk for tiden – i andre sammenhænge end teatrets. Henrichs apologi indledes med, at han forsvare sig mod anklagen for at følge sin herre ind i dansesalen: det hindrer det forfald på sjæl og krop, som de barske kår som tjener byder ham, han får motion. Det ville du også få ved at hugge brænde, replicerer Jeronimus. Henrichs modargument handler om at lysten driver værket. Og i øvrigt er dansen ungdommens tidsfordriv, drukken-skab alderdommens – hvad der medfører en løftet stok fra Jeronimus. Problemet er dybest set, at maskerader er noget nyt, siger Henrich med en for sin forfatter typisk relativisme: moder er underlagt tilfældighedens lov, ikke naturens. Jeronimus strammer nu grebet: maskerader giver anledning til usædelighed. Ikke her i landet, lyder svaret, dertil er omgængelsen i forvejen for utvungen. Moderationens talerør, hr. Leonard, blander sig: bliver man ikke en døgenigt af at buldre hele natten? Jo, men vi går der kun 5-6 gange årligt svarer Henrich. Her bryder den tilsyneladende seriøse argumentation sammen; det er ganske enkelt løgn, hvad han siger. Henrich snyder konsekvent på vægten – ganske som han I,10 uden skrupler franarrede sin herre en daler under påskud af at ville hjælpe ham. Hans argumenter er skinargumenter. Han fortsætter med at forsvare nattesvir med, at den hærder ungdommen og ruster den til fremtidige strabadser! Det er sofisteri og parodi på en argumentation, en Erasmus Montanus værdig, smukt fulgt op, da Jeronimus fremhæver det skammelige i at gøre nat til dag og omvendt – og får svaret, at det gør jo alle vægtene! osv. osv. Herefter tager Leonard over og udtaler de ord, som siden dukker op i Epistel 347, at maskeraden er et billede på den naturlige tilstand, førend menneskene hovmodigede sig over for hinanden, og at leg og tidsfordriv kan være nødvendig som mad og drikke. Det er blot excessen, der må fordømmes. Hvorefter Henrich farer fort i sit verbale amokløb: hans danselyst skaber arbejdspladser – hertil bemærker Jeronimus, at man vel næppe spiller kort for at beskæftige kortmagerne...

Henrich er den eneste, der bevarer kontenancen stykket igennem, da han ikke er bundet af smålige hensyn til sandhed og logik, kun til den absolutte relativitet. Stykket starter da også med at han vil sætte tiden ud af kraft og flytte på solen, fikspunktet, fadertegnet – hvad der går lige over i en forveksling af faderen, »Papa«, med papegøjen i buret, frivolt spraglet som Harlekin eller selve den »changeant Domino med Masque«, Henrich siden bærer på maskeradens. ²¹ I første og anden akts åbningsscener trækker han maskeradens kaos med ind, natten og drømmen. Leonard som moderationens fortaler dementerer sig radikalt, da han under indtryk af kaos dels taber civilisationens maske, dels afslører de egentlige, økonomiske, motiver til ægteskabsprojektet, III, 11. Da Leonard mister den sikre orientering, virkelighedsrelationen, retter han følgende svada mod datteren: »Jeg veed ikke bedre end at du gaaer paa Mascara-rade i Aften igien, at du kand forliebe dig udi den anden, i Morgen Aften udi den tredie, og fare saa stedse fort, indtil du kand faa saa mange Kiærester, som der bliver Mascarader i Aaret til. Saa kand du med Tiden paa en Comoedie blive en perfect Actrice, hvis Maade er at gifte sig engang hver Aften«²² – han bruger med andre ord teatret som metafor på det upålidelige, troløse, uberegnelige, jf. tidens opfattelse af teatrets dubiøse karakter, og jf. billedet af Henrich som en (skue)spiller, der tilmed demonstrerer sit sande væsen ved at spille en lille komedie-i-komedien i tre små akter, centralt placeret: nøjagtig i midten af den »store« komedies tre akter. Desuden agerer Henrich spøgelse og rabbi, altså dødning og hedning – som akkompagnement til maskerade/ karnevalstemaet, som i sidste instans handler om en »anden«, ukristelig, dimension.²³ Henrich evner ubesværet at skifte identitet, de andre ikke at gennemskue det. *Qui nescit simulare nescit regnare* er et dictum, som dukker op igen og igen hos Holberg: kun den, der kan fingere, altså spille komedie, formår at styre (fx sig selv?). Henrich ender forestillingen med at konstatere, at »Her er spillet en Comoedie«. Hvis? kunne man spørge...

Henrich er en central Holbergsk figur, illusionsløs. Det intelligent improviserende og usentimentalt manøvrerende menneske er en type, som fremhæves med prototypen Leander i *Hexerie eller Blind Allarm*, Holbergs apologi for teatret, hvor han er skuespilleren, som tages for heksemester og magter at udnytte situationen selv uden at have indblik i misforståelsen.

Holberg lægger her og der Jeronimus betragtninger i munden, som han selv har fremført bl.a. i sine Epistler.²⁴ Det samme gælder andre af personerne, som altså hver på deres vis er forfatterens talerør med synspunkter, som indbyrdes dementerer og ophæver hinanden. Altså en indikation af, at en række læsninger kan gennemføres, som alle samtidig er til stede, og som bidrager til komediens uhyre kompleksitet, dens fravær af arkimedisk punkt, hvorfra analysen med sikker hånd kan gennemføres. Afhængig af hvor man lægger snittet,

har de hver på deres vis ret alle. Henrich er den totalt fluktuerende, han er komediens midtpunkt ved at være uden centrum, u håndgribelig som teatret eller maskeraden. »Han er Hjulet, som driver alting«, – ikke »det hele«, men »alting« – siger Jeronimus, III,7.²⁵

Under Holbergs sokratiske-aristoteliske idealer om moderation og middelvej ligger en yderst bitter erkendelse af vilkårlighed som vilkåret. Næppe nogetsteds har han formuleret det stærkere end i andet skæmtedigt fra 1722, »Apolo-gie for Sangeren Tigellio«, formet som en dialog, hvor titelpersonen, sange-ren Tigellius' absolutte ubestændighed, er til diskussion, med den overrasken-de argumentation, at eftersom mennesker, byer og hele nationer er gennemsy-ret af tilfældighed og uberegnelighed, er Tigellius billedet på verden, på men-nesket, når det er »uden Masque«, »thi i hvert Menneske en selsom Chaos er«. Jeg vil uden tøven karakterisere maskeraden hos Holberg som en sådan »sel-som Chaos«. Digtet løber ud i et morads af paradokser, en generel kapitulation i forhold til at skulle gribe og begribe mennesket: »Jeg Definition ey bedre kand formere/ End det er Dyr som man kan ikke definere«. I det foregående skæmtedigt om »Democritus og Heraclitus« sættes to filosoffer op over for hinanden, den første fyldt af sorg og rædsel over menneskenes vildskab og dyriskhed, den anden af latter over deres tåbelighed. På komplementær vis siges det, at mennesket på én gang er det ædleste og det hæsligste, måske i al hast skabt af guderne i sanseløs drukkenskab; da de vågnede af rusen, brød de ud i latter over deres skaberværk. Derfor er kun dén en sand filosof, »Der i hvert Øyeblik tungsindet er og kaad«, altså praktiserer en komplementær sar-kasme. Konklusionen mht. de to filosoffer er, at »den eene græd med Grund, den anden bedre loe«. En tilsvarende, nærmest Swiftsk misantropi råder i *Metamorphosis*²⁶ fra 1726, Holbergs anti-Ovid digt, hvor dyr og planter straf-fes ved at blive transformeret til – mennesker! Bag den menneskelige maske lurer en dyrisk sandhed. Maskeraden er et indblik, mere reel end realiteten. Derfor er den til nar, som fornægter maskeradens sandhed, hævder virkelighe-dens virkelighed.

Overlevelsestrategien i denne universelle relativitet, dette basale bestia-rium, er dobbelt: i positionen mellem fortvivlelse og latter et valg af maske, distancering, refleksion. Og en insisteren på at refleksionen åbner for en ind-sigt i relativiteten og dermed for et rationelt handlingspotentiale.²⁷

Vidnesbyrd om Holbergs relation til billeder i gængs forstand er næsten ikke-eksisterende. Der er dog et par undtagelser. Til sit segl valgte Holberg billedet af klippen, som står fast i brændingen og brandstormen, og med på-skriften »Bestændighed«. Det ligner en besværgelse af kaos. Det er klart, at det også spiller på kontrasten mellem det substantielle og det futile, behovet for at installere en disciplinerende instans. Og som sådan knyttet til Jeronimus.



Holbergs segl. Til højre en forstørret tegning heraf.



Holbergs spadserestok findes bevaret. Dens håndgreb udgøres af en svane, som napper i en narrenæse på sit eget bryst. Man har aldrig været i stand til at udlægge en mulig symbolik. Et 1600tals-maleri på Skokloster ved Stockholm viser imidlertid en tilsvarende emblematiske situation med påskriften »Nosce te ipsum«, kend dig selv (se næste side). Det var altså det allegoriske billede, Holberg støttede sig til på sin vandring. Men at kende sig selv, betød jo at kende kaos. Det er Henrichs erkendelse.



Henrich er professionel. Kun den illusionløse kan operere i illusionen. De øvrige er hildet i deres forestilling om at besidde en indsigt og agerer derfor i en komedie, de ikke opfatter.

*Holbergs stokkehåndtag.
Dansk Folkemuseum.*

Fiktionens tvetydighed

I 1728 brændte København, teaterdriften indstilledes, med helligdagsforordningen af 1730 indskærpedes snævre grænser for den slags fest-aktiviteter –



Nosce te ipsum. Maleri 1600-tallet. Skokloster.

komedie, maskerade m.v. – som havde været knyttet til skuespilhuset. Det er den næsten tyve år varende teaterløse tid. Året for byens brand udkom en oversættelse af den tyske kristelige moralist Chr. H. Amthors *De jure decori*.²⁸ Heri ivres mod maskeraden: »... at det hele Selskab løber mange Timer imellem hverandre masquerede omkring ... er en høyst-strafværdig Ting, og giver gandske u-feilbarligen Anledning til allehaande Skam og Lyst, fordi ingen veed til fulde, hvem der har gjort det... « Det undrer derfor forfatteren, at gejstlige ikke prædiker mere massivt mod denne misbrug. Det kom.

I sin *Everriculum* – dvs. »Fejekost til at udfejle den gamle Surdejg eller de i de danske Lande tiloverblevne og her for Dagen bragte Levninger af saavel Hedenskab som Papisme« – fra 1736, reformationsjubileumsåret, året for indførelsen af den almindelige konfirmation, dissekerer den toneangivende teolog Erik Pontoppidan bl.a. fastelavns mandag, hvor djævelen med alskens lokkemad søger at få sjælene på krogen, festen er som romernes bacchanalier, og kvinderne tær sig som de rene bacchantinder; vi cimbrer er af italerne blevet smittet »med denne Rustplet paa Sæderne«. ²⁹ Pontoppidan fortsætter nu:

»Hidhen hører ydermere *Maskespillet*, som gemenlig paa de Franskes alamodiske Sprog, der nu om Dage har den polerede Verden til Beundrere af sin Finhed, kaldes *Masquerade*; hvorved paa selve Tærskelen til den hellige Faste meget ofte Hoffernes Letfærdighed som det sletteste Forbillede kappes i Paatagelse af fremmed Skikkelse og forborgne Aasyn med *Comoedie-Gøglets lystige Paafund. Men, I Chamæleoner! lader Eders Øren staa vidtaabne for Theologernes Phoenix, den salige Doctor Hector Gothfred Masius, som med et sandt hectorisk Slag rammer Maskernes Bedragelighed og afleder den Art Polyp-Forvandlinger, som vi kalde Forklædelser og Mommerier, fra Djævelen selv, som var den første, der paatog sig en ny Skikkelse for Beboerne af Paradisets Dal, og fra Hedningernes Blindhed, hvilken man paa en Maade maa bære over med, saasom de ikke kendte det guddommelige Forbud, som møder os i 5. Mosebog, 22. Capitel, Vers 5: Der skal intet Mandstøj være paa en Kvinde, og en Mand skal ikke føre sig i Kvindeklæder; thi hver den, som gør disse Ting, er en Vederstyggelighed for Herren din Gud.*«

Der skelnes altså ikke mellem den primitive almuebrug og de velstillede og oplystes mere raffinerede eller civiliserede udfoldelser: hofmænd, købmænd m.fl., »hvilke næppe kunne holde sig i deres gode Skind, medmindre de hver Dag finde Adspredelse blandt Masker, Comoedianter, Danseballer ... og andre Narrestreger af samme Surdejg, Forlystelser som ingenlunde ere sunderere end Almuens Jule- og Fastelavnsforskab! Thi de flyde af samme saare plumrede Kilde, nemlig et forfængeligt og af lutter Vellyster sammensat Hjerte, hvilket mærkeligt afviger fra Salomons Visdom, som siger: *Latter, du est galen, og: Glæde, hvorfor gør du det?*« Rester af hedenskab er det, og teater slås i hartkorn med maskeraden i en afskyelig kappestrid på falskhed og bedrag, »Paatagelse af fremmed Skikkelse og forborgne Aasyn«, udgæede som de begge er fra løgnens fader, som var den første, der ved maskens hjælp forledte til ur-synden i paradiset have. Pontoppidan havde den allerhøjeste bevågenhed, fra 1735 var han hofpræst.

I 1740 udkom Eg. G. Hellmunds *Teologiske Svar paa de to Spørsmåle: I. Om Dantz, som nu omstunder øves saa meget i Verden, er Synd? II. Om Spill er Synd?* oversat fra den tyske udgave af 1720. Her findes bl.a. anbefaling af at hugge brænde (eller rydde op), hvis man har trang til fysisk udfoldelse, svarende til disputationen mellem Henrich og Jeronimus, II,3: »Jeronimus: *Kand dit Beast ikke movere dig, uden det skal skee ved Dantz? Kandst du icke gjøre nyttigt Arbeyde og deraf bekomme sund Motion?* Henrich: *Jeg kand movere mig med at dantze, jeg kand ogsaa movere mig ved at hugge Brænde...* «.

Dans har i følge Hellmund sin oprindelse i hedenskab og djævel, den indebærer »hoffærdige, vellystige, ugudelige og farlige Geberder«, »Legemet bliver en Daarekiste og Syndehus«, som ikke kan huse helligånden. Dårekisten er et ofte genkommende tema. »Chorea est circulus, cuius centrum est Diabolus« dvs. at »Dantz er en Kreds, hvis Middel-Punct Dievelen er«,³⁰ hedder det med henvisning til den hellige Augustin. I *Mascarade* foretager Jeronimus sammenstillingen dans/maskerade-horehus, I,7. Og Leonard konstaterer at overdrivelsen fører til dårekisten, II,3. Centraltermen i hele den kirkelige argumentation, vellyst, anvender han II,2. Det fædrene sproglige leje har diskret taget farve af tidens gudelige stil; som også når Jeronimus I,6 påbyder hustruen »Poenitentze«.

Ligeledes 1740 kom en udgave af Erik Pontoppidans *Neue Erörtung der alten Frage: Ob Tantzen Sünde sey. Aus der Dänischen Sprache übersetzt*. Det er en dialog mellem Eusebius og Philocosmus, dvs. »verdenselskeren«, i princippet komponeret som den verbale pro-et-contra duel mellem Henrich og Jeronimus. »Dancesalen er forfængelighedens største skueplads«,³¹ hedder det, her findes alle laster samlet, utilbørlig elskov vækkes. I »Assembleer eller danseforsamlinger« – sådanne, som havde været på teatret i Lille Grønnegade – driver Satan sit rasende spil. På dydens smalle vej levnes ingen plads til »drejninger og luftspring«. Ufatteligt er det, at visse ikke undser sig for at bedrive dans som profession i offentlighed, da synd jo normalt foregår i det skjulte. »Der Teufel is der erste Tanzmeister gewesen«. Dårskab er i sig selv syndig. »Du skal ikke gøre dig til Harlekin eller til en lystig person i selskab, ikke sværte ansigtet, tage narrekappe på, spille fastelavn«, erklæres det med skriften. Kirkefædrene mobiliseres mod dans, komedie o.l. hedenske relikter. Her er ingen pragmatisk sprækker som i dr. Jespersens responsum, som blev citeret i indledningen.

Den kirkeligt-fundamentalistiske holdning går igen i et antal afhandlinger fra den sene pietismetid, som foreligger i håndskrift, stort set upublicerede, og som omhandler dans, teater og maskerade, der jo opvækker de onde lyster: er forbundet med vellyst. Heri opmales bl. a. skræmmebilledet: hvad nu om jeg døde i teatret, til komedie eller maskerade, hvad allerede dr. Jespersen og Pontoppidan var inde på, den første relativt liberalt, den anden nådesløst. Heller ikke her er der nogen slinger: det er den lige vej til helvede. Skrækeksemplet er den forfærdelige operabrand i 1689,³² da en stor del af Københavns bedste borgerskab omkom under reprisen af en kongelig hyldestforestilling. Det er klart, at det er truslen fra en genoprettelse af skuepladsen efter den pietistiske Christian 6.s død, der huserer; og man maner altså til eftertænksomhed ved at fremhæve en tidligere lejlighed, da majestæten lagde hus og navn til sådanne udfoldelser. Det er at gå forbløffende tæt på suverænen. En vis reaktion kom

der ved tronskiftet. Erik Pontoppidan modtog en forfremmelse, han ikke kunne afslå: han blev udnævnt til biskop i Bergen. »Dér er der ingen teatre«, skal kongen have udtalt.

Ikke desto mindre hed det i teatrets fornyede privilegier af 29. december 1747 som nævnt udtrykkeligt, at »Masquerader... aldeles skal være forbudne«. Hvis det kun var hasard, der var problemet, kunne dét vel blot have været forbudt. Det er ikke desto mindre den gængse forklaring på maskerade-forbudet. Først i 1768 blev der som sagt atter givet tilladelse. Men da kun på komediehuset. Ikke før i 1803 gives maskeraden totalt fri.

Det moderne begreb om maskeraden, aldeles løsrevet fra magisk-rituelle implikationer, den som afbildes på *Le Coffres* billede, har Holberg udviklet i filosofisk retning i den centrale Epistel 347, trykt 1749 og udgivet 1750. Epistlen er givetvis en replik til den Pontoppidanske opfattelse. Da vi jo er i forbudstiden, er det atter lidt bemærkelsesværdigt, at professor Holberg behandler det, som forbindes med uro og unytte. Epistlen er et forsvar for maskeraderne; Holberg sætter sig altså for så vidt i Henrichs sted. Ordet maskerade synes mere at støde end tingen selv, siger Holberg. Tåbelig og uanstændig går den for at være, da den dog er nyttig og sindrig, al den stund den fremstiller menneskets naturlige tilstand, ligheden før opdelingerne blev indført, og som sådan er »en Imitation af de gamle Saturnalier«, jf. den kritisk-anklagende påvisning af den hedenske oprindelse hos bl.a. dr. Jespersen og Pontoppidan, men her altså fremført positivt. Maskeraden er en »*philosophisk Leeg*«, da »alle derved erindres om den Tilstand, Mennesket ved første Skabning af GUD er sat udi, og fra hvilken det formedelst Synden er faldet.« Lighedstemaet, som hos Jespersen var en vederstyggelighed, fremstår her positivt.

Det er hr. Leonards definition, der her gentages, men med den vigtige tilføjelse, at naturtilstanden refererer til situationen før syndefaldet – også Pontoppidan relaterede masken til paradiset, men da direkte til demonien og syndefaldet, ligesom han henviste til menneskets »naturlige« afsmag for excesser som dans. I Holbergs begrebsverden er det, som følger efter naturtilstanden, dikteret af moder og konventioner og er altså i en vis forstand illusorisk, roller.³³

Derfor er, hedder det videre i epistlen, det normale liv »en bestandig *Mascarade*«, som »paalægger os Masker, hvilke vi ved saadan *Leeg* ligesom nedlegge, og at vi egentligen ikke ere ret maskerede, uden naar vi gaae med blotte Ansigter.« *Nøgne masker kaldte Pirandello sine skuespil...*

Appliceret på komedien er Henrich og maskerade-metaforen eksponenter for naturtilstanden, som altså demaskerer alt andet som rollespil. Holberg af-færdiger uden videre det teologiske argument om, at det er uanstændigt at for-

klæde sig, herunder at »Mænd iføre sig Qvinde- og Qvinder igien Mænds-Dragt«, som er blandt klassikerne i kirkens antiteater kampagner, og som vi jo også mødte hos fx. Pontoppidan; »adskillige haarde Domme, som af Prædikantere fældes over indifferente Ting, kunde udkradses af vore Postiller«, følger han til.

Men dette indebærer atter en komplet dobbelthed. Just naturtilstanden er det potentielle kaos, som faderautoriteten skal disciplinere, og omvendt er just naturtilstanden tilstanden før syndefaldet og altså lig det tabte paradys – og dermed en utopi?³⁴ Maskeraden er naturtilstanden.

Kunstens sakramente

Den Holberg-forståelse, der præger de følgende århundreder farves i høj grad af realismen/naturalismen. Og den er i høj grad under indflydelse af billedkunsten. I 1833 lancerer Adam Oehlenschläger den sammenligning, som herefter bliver klassisk: Holbergs kunstneriske udtryk er beslægtet med de store nederlandske mestre, den kraftfulde, jordnære (hverdags)realisme.³⁵ Den poetiske realisme i romantismetiden, vaudevillernes nationale kleinkunst, koblet med

Vilh. Marstrand: Frands og Jeronimus (bagest Jean de France). Tegning.



grundtvigske undertoner i billedkunstens fascination af folkelivet, ligger bag maleren Vilhelm Marstrands ganske store produktion af Holberg-tegninger og malerier, som fik en nærmest grænseløs indflydelse på den sceniske læsning af Holberg – og måske også på den tekstanalytiske? Marstrands tegninger og malerier er genrebilleder, en lun lilleverden bogstavelig talt befolket med små mennesker; Marstrand har en forkærlighed for at arbejde med lavstammede staturer –

som en omvendt *El Greco*, kunne man sige.

Forfatteren til librettoen til Carl Nielsens opera *Maskerade*, premiere 1906, professor Vilhelm Andersen, stod som litteraturforsker for kontinuiteten i dansk litteratur(forskning), i modsætning til Brandesskolens radikale markering af det moderne gennembrud; hans udgangspunkt er grundtvigsk præget; han beskæftigede sig med en særlig forkærlighed med dansk guldalder, altså



Vilh. Marstrand: Erasmus Montanus. Maleri, 1844. Statens Museum for Kunst.

Marstrandtiden, og med Holberg – bl.a. i syntetiserende læsninger; en af hans samlede Holberglæsninger lægges frem i bogen *Holbergs Billedbog* fra 1922, som er en bog om Holbergs billedunivers og om Holberg og Marstrand; endelig er det af betydning, at bacchanalet, nært beslægtet som det er med saturnalie- og maskerademotivet, har hans særlige bevågenhed, således i hans *Bacchustoget i Norden* fra 1904.

Vilhelm Andersen fremhæver i *Holbergs Billedbog* Holbergs plasticitet, hans humor og rundhed, som særlige nordiske træk, i modsætning til den sydlandske kølige intellektualisme. Allerede i indledningen hedder det i en sam-læsning af H.C. Andersens eventyr og »Holbergs Billedbog«, altså inklusive Marstrands illustrationer, at: »Til fælles har de et Præg af nordisk eller »gothisk« Aand, der volder, at man hos dem finder hvad man forgæves leder efter hos Lafontaine og Molière«. ³⁶ Hertil hører en særligt folkelig tone og vinkel

hos Holberg, en egen inderlighed og hjertelighed,³⁷ som er humorens kendetegn. Der er her klare ekkoer af en særlig grundtvigsk nord-syd antago-



Erasmus Montanus. *Det kgl. Teater, 1939.*

nisme.³⁸ Vilhelm Andersen bliver selv en intuitiv billedmager, som når han fremhæver, at Holbergs politiske kandestøber »Mester Herman er tyk og rund, varm i Kødet og med en Lugt af sit Haandværk...«. Der står ikke et ord om Hermans udseende hos Holberg, men skildringen svarer til Marstrand og til fremstilleren af rollen fra 1907 i William Blochs naturalistiske opsætning, den af Andersen højt beundrede Olaf Poulsen.³⁹

Det folkelige og nationale er centralt. Komedier som *Den Stundesløse*, *Barrelstuen*, *Juele-Stue*, *Mascarade* og *Kilde-Reysen* har »Bund i nationale Skikke og folkelige Lege, som Molières Komedier savner«. ⁴⁰ Andersen underspiller Holbergs kritik af den præ-urbane folkelighed, som han så som farlig irrationalitet, men romantikerne sidenhen fremhævede som uvurderlige »folkeminder«. Det nationale er billeddannelsens grundstof, som når det om *Juele-Stue* hedder at, den »foregår »i Ebeltoft«, men naar Holberg siger *Æbeltoft*, mener han Bergen ... eller Christianssand. »Provinsen« var for Holberg Norge, kun »Landet« var Sjælland. Kampen mellem det gamle og det nye, der er Sjælen i saa mange af Holbergs Komedier, kunde aldrig blive en blot »Idé« for ham, det var hans Billedbog fra Barndommen«. ⁴¹ Denne kamp mellem

gammelt og nyt er central i Andersens og Niensens opera. Om oprettelsen af et komediehus i 1722 skriver Andersen, at den kunstneriske realisme alene havde hjemlige forudsætninger: »det norske Anlæg for Karikatur, den danske Sans for Karakteristik, det sekstende Aarhundredes Træsnit, og det syttendes Genrebilleder. Anledningen til den danske Skueplads var den franske Skuespiller Montaigus Privilegium, men Aarsagen dertil laa i Folket selv og i Københavnernes Komediehumør«⁴² – hvor man så kan spørge sig, hvordan det gik til, at teatret idelig måtte kæmpe på randen af ruinen på grund af slet publikumssøgning; og bl.a. derfor måtte satse på maskerader som indtægtskilde.

Det er som antydet i høj grad Holberg som billedmager, Andersen forfølger, med »hollandsk« som grundprædikat – *Don Ranudo* forklares at forholde sig »til de andre i den hollandske Stil som Velasquez til Jan Steen«.⁴³ Andersen fremkalder de billeder, Holberg angiveligt har set for sit indre øje, ser dem i billedkunsten realiseret af Vilhelm Marstrand og relaterer dem i øvrigt til William Blochs iscenesættelser.⁴⁴

Progressionen er altså denne: Marstrands visuelle Holberg-læsning er bl.a. i sit udgangspunkt grundtvigsk influeret og bliver eksemplarisk udgangspunkt



Maskerade (opera) 1. akt, hos Jeronimus. Det kgl. Teater, 1906.

for først de historistisk-realistiske, siden de naturalistiske opsætninger, som hos en William Bloch får model-karakter. Vilhelm Andersens udgangspunkt



Maskerade (opera) 3. akt, i dansesalen. Det kgl. Teater 1906.

er beslægtet med Marstrands, og påstanden er altså, at det farver først hans literære Holberglæsning, siden hans artistiske i operaen.



Vilh. Marstrand: Den store Nadver. Maleri, 1869. Statens Museum for Kunst.

Marstrand maler 1869 billedet af *Den store Nadver*, Jesu gæstebud, som Andersen analyserer i *Holbergs Billedbog*. Kunst er ikke bare ironi og humor, siger han her, ikke blot sandhed og retfærdighed, men også kærlighed.⁴⁵ Holberg er inde i billedet: »Ogsaa Jeppe er med. Han sidder ved Bordet yderst til venstre med sølvhvidt Haar i en gyldengul Kaabe, og ingen Jacob Skomager, men en Engel i menneskelig Skikkelse skænker for ham«, mens den himmelske musik klinger. »Det er jo Jeppe's Drøm, som det var Aladdins ... Maaske det ogsaa var eller blev Holbergs«. Det er i hvert fald nok Vilhelm Andersens drøm, at det var Holbergs drøm, han minder om komponisten Johann Adolph Scheibes beretning om Holbergs grebethed ved kirkemusik ved en bestemt lejlighed; der lyser ud af teksten et håb om eksistensen af en dyb religiøs følelse hos Holberg, en syntese af Holberg og Grundtvig. Vi er under alle omstændigheder ganske langt fra det Holbergske bacchanal: de afsindige guder der skaber mennesket i fuldskab. Slutordene i *Holbergs Billedbog* siger bl.a.: »Man kommer til at holde endnu mere af Holberg, naar man ser ham med Marstrands Øjne ... [Holberg] drev aldrig Spot med dem, der havde Aand og Hjerte. Holbergs Komedier er som Marstrands Billeder en Fest. Men

de er som den Højtid, alle Nordboer elsker mest, en Fest for Lyset og i Mørket«.46 Hvad det er for et begreb om fest skal vi herefter se på.

Den universelle livsfylde, som beskrives i *Bacchustøget i Norden* (skrevet 1903, året før librettoen til *Maskerade*), er sat op på rusens kreative ladethed, det dionysiske, kunsten i en religiøs dimension, bacchanalets sakramente så at sige – i Norden med et særligt forgængelighedstema, en dødsbevidsthed, som givetvis reflekteres i *Marstrandsbogens* slutord: »... en Fest for Lyset og i Mørket«. Det dionysiske udfolder sig i Norden paradigmatisk med Holbergs *Jeppe*, læst ind i et meget vidt perspektiv:

»Jeppe er den nordiske Kunsts første og fuldkommen originale Side-stykke til Michel Angelos Bacchus. Det er unægtelig en anden Stil, men det er endnu en Statue-Stil ... Og denne Statue er det første Menneskebillede i den nordiske Kunst. Man plejer at sige, at Renæssancen først »opdagede Mennesket«. I det Bacchustog til Barbarerne, som man kalder »Renæssance«, udfoldede sig paa ny det oprindelige Hedenskab, den uvilkaarlige Blomstring af Menneskenaturen, der havde lukket sig sammen af Angst i den middelalderlige Kristendom. Her i Norden er det da den holbergske Komædie, vort eneste Renæssanceværk, der gør denne Opdagelse, og især Jeppe. Og hertil har som i Syden Dionysos givet sin Bistand. Jeppe er et Dyr, som, løftet af Rusen, udlader alle Menneskenaturens oprindelige Kræfter ... Som man husker bliver Jeppe to Gange beruset ... Først under denne dobbelte Ild aabenbarer han alt, hvad han indeholder. Men under denne dobbelte Ildprøve fødtes netop den frodige og ubændige Menneskerace, man kalder »Renæssancemennesket« her i Norden«.47

Dette billede af rusens universelt forløsende kraft, festen som livets og kærlighedens kerne og kilde, bacchanalet som sakramente – jf. Andersens tale om, at »den moderne Dionysos er her som overalt Kunsten, der er ved at blive Religion«,48 og jf. lignelsen om Den store Nadver – dette billede spiller med i udlægningen af maskerademotivet i Vilhelm Andersens libretto til *Maskerade*. Som når det i Henriks arie »Vi fødes i Armod, vi svøbes i Sult«, i vers 3 og 4 hedder:

»Da hvirvler det brogede Masketog,
med Frihed og Lighed af Sted,
med den rigeste Drot og det fattigste Drog –
hvad Under, om vi vil med?

Du, som fryser derude kom ind og vær Gæst!
Her er glemsel for Nød og Fortræd.
Ak, kunde jeg køre Alverden paa Fest
og ta Kusken og Hestene med!«⁴⁹

Henriks defensorat er i operaen flyttet til første akt, fra Holbergs II. akt, sc. 3, og de citerede vers udhæves i et markant skift i musikken. Forlægget i Holbergs tekst lyder: »... Jeg ville ønske vi kunde tage Kudsken og Hestene med ind paa Mascaraden, at de stakkels Beester ogsaa kunde have nogen Tiidsfordriv og nogle gode Timer blant saa mange sure Dage«, altså en robust vittighed, som slår kusk og heste i hartkorn som »Beester«, ingen antydning af det billede som hos Andersen uvægerligt genkalder den marstrandske vision af Den store Nadver: »Du som fryser derude, kom ind og vær Gæst« har klare Jesus-genklange, og da især netop fra Lukas 14. kapitel, vers 15-24, lignelsen om de fattige og udstødte som bydes ind til det store gæstebud (samt Matth. 11,28 om de trætte som inviteres til Frelseren).⁵⁰ I selve maskerade-akten forekommer en række henvisninger til Bacchustøget i Norden, fra Broder Rus til Jeronimus kostumeret som Bacchus. Om sammenhængen mellem Bacchustøget i Norden og Maskerade kan i øvrigt henvises til analysen i Jørgen I. Jensens Carl Nielsen-bog. Der er ikke meget at føje til den fremstilling – bortset fra måske, at Jensen gør en pointe ud af, at operaens tredieakt synliggør maskeradens univers, til forskel fra komedien, hvor den kun figurerer som symbol i omtale.⁵¹ Det er faktisk ikke rigtigt; Holberg giver omhyggeligt anvisning på, at maskeraden, herunder Leanders og Leonoras møde, skal opføres på scenen. »Naar samme Præsentation har varet et Quarteer, lader man Dækket falde«, slutter han af. Et kvarter er temmelig længe på teatret.

Vilhelm Andersen har i en artikel fra 1906 beskrevet Henrich-figuren i Holbergs *Mascarade* som »Uroen i Samfundet der er ved at falde i Staver af lutter Ærbarhed«, han er musikalsk, »Den nordiske Litteraturs første Kunstner«, og Carl Nielsen har siden udtalt, at der er noget revolutionært ved Henrich – »han siger ligefrem socialistiske Ting«. ⁵² Jeg mener, der langt hen er tale om projektioner og indlæsninger. Henrich som kunstneren er imidlertid ganske præcist. Dog mener jeg ikke, musikken er hans element (som det selvkært er tilfældet i Andersens Henrik) – men teatret: han særdes hjemmevant i fiktitiviteten, utvungent improviserende, da han netop ikke er bundet af illusion om konstans og sammenhæng.

Fra maskeraden som relativitetens univers er den hos Andersen rykket over til at bære livsfyldens glædelige budskab, konkret hæftet op på en læsning af det 18. århundrede som frihedens, kunstens, musikens tid, scenisk-visuelt materialiseret i anden akt i det gamle fædrene hus over for det nye komedie- og maskeradehus; Leander synger til de to huse:

»Se, Henrik! hvor Nat og Mørke knuger
den gamle Gaard, hvor mine Fædre gik
til Morgenbøn og Aften-Sang og -Drik!
Se, hvor de sorte Skodder Søvnens suger.

Vend dig saa om og se, med aabne Luger
det nye Hus med Glans i sine Blik!
Hør, hvor dets Vægge toner af Musik!
Se, Lyset vælder ud af alle Fuger!

Sov trygt, du gamle Gaard, sov sødt og rolig,
Luk for vor Tid kun dine Øjne til,
du gamle Sæculum, du Søvnens Bolig!

Hil dig, du nye Hus, hvor Folk forundred'
slog Øjet op til Fest, til Skuespil
du klare frie attende Aarhundred,
Dig vælger jeg, thi dig jeg hører til.
Dig vælger vi, thi dig vi hører til.«⁵³

Som det vil være fremgået af den historiske gennemgang, er det en romaniserende projektion: komediehuset var ingen succes, aktørerne var ganske bastant forfulgt fra Universitetets side for den dubiøse profession, de bedrev, en forfølgelse, som tilmed blev genoptaget 1748 i relation til det genoprettede komediehus, maskerader på komediehuset forblev forbudt indtil 14 år efter Holbergs død... Ikke at der er noget diskutabelt i opera-operationen: i kunst og kærlighed gælder alle kneb! Men den Holberglæsning, Vilhelm Andersen lægger til grund, og som altså er analytisk, ikke kunstnerisk, peger i retning af, at han rent faktisk mener at forløse den »sande« Holberg. Den læsning er ganske stærk, bl.a. på teatret, og kan i polemisk forkortning beskrives som en humaniserende nostalgisering. Dette er altså ikke blot, endsige primært, en diskussion med en død forsker, men tillige med en levende tradition.

Jeg mener, disse betragtninger bekræftes af argumentationen i den bastante afvisning fra 1923 af Harald Nielsens Holberg-disputats, et værk, som især netop baseres på en indlæsning af de sorte skæmte digte i komedierne. Den klare afvisning, som er forfattet af Vilhelm Andersen, siger bl.a., at »Det klassiske i Komedien (: Jeppe paa Bierget) ikke ligger i ... Ideen ... men som hidtil antaget i det psykologiske« – hvorved man altså får en læsning af Jeppe paa Bierget som citeret fra Bacchustøget i Norden, stik imod forfatterens er-



Mascarade (komedie, med genbrug fra operaen), intermediet, dansesalen. Det kgl. Teater, 1914.

klærede hensigt; og videre at »Forfatteren ved at søge det konstante eller klassiske i Holbergs Menneskeopfattelse i det første af hans *Fire Skæmte digte* med det satirisk-pessimistiske *Syn paa Livet (Mennesket er et farligt og ynkværdigt Dyr)* i Stedet for det andet med det kunstnerisk-humoristiske *Syn (Mennesket er et Dyr, som man ikke kan definere)* har fortolket Holberg ud fra en *Synsmaade*, som Holberg selv, da han skrev dem, havde afvist«. ⁵⁴ Andersens læsning af andet skæmte digt, om den ustadige Tigellius, er yderst diskutabel; det centrale er imidlertid, at Holberg partout skal være enten-eller, og dog er både-og, komplementær, og derfor klassiker og ekstremt scenisk, dvs. dialektisk-dialogisk i forhold til sit publikum. Det »kunstnerisk-humoristiske«, som Harald Nielsen problematiserer, er jo det dionysisk-kærlige, bacchanalet, *Den store Nadver*. Er det Andersens kronjuveler, Nielsen er inde at pille ved?

Der er altså tale om, at et egentligt litteratur/kunstvidenskabeligt værk afsætter sig tematisk-kunstnerisk i librettoen, som i høj grad kommer til at forme musikken. ⁵⁵ Den nydelsesfulde gammelkøbenhavnske fortrolighed, som gennewsyrer operaen – herunder især librettoen og opsætningskonventionen – er overtaget fra naturalismens Holberg ⁵⁶ med model og inspiration i Marstrand, den forsonlige humor, ikke den illusionsløse komik. Med denne insisteren på glædesfesten/bacchanalet, den ensidige tagen parti for ungdom og letsind med tilhørende kontant latterliggørelse af forældre generationen, bliver der ikke meget tilbage af Holbergs kompleksitet, det grundlæggende kaos disciplineres i kærligt humoristisk retning. Hvor Le Coffres maleri mytologiserer en realitet, og Holbergs komedie i kraft af sin ekstremt intime bundethed til en omgivende virkelighed gør det samme i en uendelig mangetydighed, da forekommer det mig, at der i operaen er tale om en mytologisering af et bestemt

lyst Holbergsyn og en teatertradition, den naturalistiske; at der for så vidt ikke er nogen spænding mellem værkets ydre realitet (som altså udgøres af teaterbilleder) og dets indre univers, at de tværtimod stemmer perfekt overens.

At operaen *Maskerade* som tekst- og musikværk ikke nødvendigvis kun hænger sammen med denne national-museale ballast, som præger dens position i Danmark,⁵⁷ fremgår måske af den karriere, den i disse år er ved at gøre i Tyskland, altså i en sammenhæng, som er løsrevet fra en særligt følelsesengageret tradition og placeret i en radikalt anderledes kontekst. Det hedder i en anmeldelse fra af en opsætning i Stralsund i foråret 1997 bl.a.: »Københavns topografi har fået Schwamm dariüber, Leanders serenade til gadens gamle hus synges til en lille håndholdt bymodel, mens et kimærefyldt virvar tårner sig over ham med akvæduktagtige løbebroer. Basilisker og enhjørninger dvæler på afsatserne, stormomsuste bagtæpper med karaveller sænker sig i baggrunden, og et opspilet helvedesgab danner elevator for de feststemte maskerade-gæster. I en så drastisk allegorisk tolkning viser det sig, hvor megen fremragende teatermusik, *Maskerade* rummer, langt slidstærkere end den substanssvage operasmægten, der falder tilbage på den danske nynnen. Det virker som om Nino Rotas isluft fra Fellinis *Casanova* blæser gennem *Maskerade*... «⁵⁸

Noter

1. Om datering m.v. se Chr. Elling: »De dekorative Malerier paa Frederiksberg Slot« i Frederik Weilbach (red.): *Frederiksberg Slot*, Kbh. 1936, p. 88ff. Ofte peges på 1704 som tilblivelsesåret. Der er i maleriet bemærkelsesværdige overensstemmelser med såvel Giambattista Tiepolo som Watteau, der maler flere år senere! Det kan hænge sammen med Le Coffres læreår i Paris, hvor en form for præ-rokoko gjorde sig gældende blandt Antoine Coypel, Charles de la Fosse m.fl., jf. Birgitte Bøggild og Hugo Johannsen: *Kongens kunst* (:Ny dansk kunsthistorie, II), Kbh. 1993, p. 220.
2. Louis Bobé: *Bogen om Frederiksberg Slot*, Kbh. 1922, p. 62. I så fald er cembalo-spilleren nederst til højre Paul Chr. Schindler, forfatteren til *Der vereinigte Götterstreit*, hofoperaen, som i 1689 havde voldt den katastrofale teaterbrand, se Bent Holm: »Fra pomp til pædagogik« i Kela Kvam et al. (red.): *Dansk teaterhistorie*, I, Kbh. 1992, p. 59ff.
3. Bircherods dagbog efter Erich Chr. Werlauff: *Historiske Antegnelser til Ludvig Holbergs atten første Lystspil*, Kbh. 1858, p. 215.
4. Som i Palladius' ord i 1556 om fastelavnsdjevelen, som han havde prædiket imod i tyve år og som nu endelig var »bortjaget, så at vi have siden haft fred for hannem, des være Gud lovet«, citeret efter *Dansk litteraturhistorie*, II, Kbh. 1984, p. 214.
5. *Nyt Archiv for Psychologi, Historie etc.*, 11, Kbh. 1829, p. 113ff.
6. Se Bent Holm: »'De talte om Comoedi-Spil som Dievlens Strik og Snare'. Teater og teologi under pietismen« i *Fønix*, 14. årg., 2, Kbh. 1990, p. 111 om bl.a. Caspar Brochmand.

7. Werlauff, p. 196ff og p. 217 (se note 3).
8. *Op. cit.*, p. 198.
9. Bevilling af 12.5.1721, jf. *op. cit.*, p. 220f og Eiler Nystrøm: *Den danske Komedies Oprindelse*, Kbh. 1918, p. 71f, som taler om ugentlige assembleer for hoffolk, kavallerer og ellers hvem der vil og må, blot alt går sømmeligt for sig. En perspektivering af kombinationen af forlystelser giver Chr. Elling: *Operahus og Casino*, Kbh. 1942; det skal herudover nævnes, at Joh. C. v. Eckenberg, »Den stærke Mand« kaldet, som en tid opererede i København, i 1730erne fik en position i Berlin dels som kgl. hofkomediant, dels som »Unternehmer der Assembleen, die in dem Fürstenhause wöchentlich zweimal stattfinden«, jf. Werlauff, p. 223. Privilegiet dækkede nogenlunde de samme områder som det tilsvarende københavnske.
10. Werlauff, p. 235f om privilegiet. Conseil-beslutning jf. Harald Langberg: *Kongens teater. Komediets hus på Kongens Nytorv 1748-1774*, Kbh. 1974, p. 73 og p. 96.
11. Inventarfortegnelsen gengivet i Torben Krogh: *Studier over Harlekinaden paa den danske Skueplads*, Kbh. 1931, p. 48.
12. I Epistel 374 taler han om »at forestille de forrige Tidens Overtro og Simplicitet udi Festens Helligholdelse« som hensigten med komedien. I Epistel 226 kalder Holberg julestuer »christelige Saturnalia« og foretager altså en hedensk jævnføring. Epistlen bygger muligvis på indtryk fra helligdagsforordningen af 1730; Holberg beklager, hvis »Socialitet, som er Sielen udi en Stad, ophører; Misanthropie og Tungtsindighed befordres...« og røber vel altså dog sympati for det robuste samvær, omend formen er det ironiske paradoks. I *Juele-Stue*, sc. 12, er argumentet for festens afholdelse skolemesterens henvisning til Aristoteles' begreb om »zoon politikon, id est: homo est animal sociabile«, som også indgår i Holbergs menneskesyn. Et interessant supplement til Epistel 226 er Kristen Sørensen Testrups optegnelser fra 1740 fra Rinds Herred, hvori han beklager, at »Folks Humør og Lystighed« i bl.a. julelege, sømmelige såvel som mindre sømmelige, er nu »saa ganske aflagt«, se *Samlinger til jydsk Historie og Topografi*, II, Aalborg 1868-69, p. 72. Alle Holberg-henvisninger refererer til Carl S. Petersens udg. af *Samlede Skrifter*, I-XVIII, Kbh. 1913-63.
13. Peter Burke: *Popular Culture in Early Modern Europe*, London 1978, p. 60f.
14. Hans Brix: *Ludvig Holbergs Komedier*, Kbh. 1942, p. 286: Holberg »har afleveret sit Manuskript omtrent paa Dato for Afslutningen af det Capion'ske Karneval, lige før Fasten. Som Finale paa Festen fulgte de tre Opførelser af »Mascarade«, hvoraf den sidste faldt paa selve Fastelavns-Mandag...«. Blandt en række dokumentariske træk kan fremhæves III,9: »Jeg har alt haft Bud i Dag til Capion. Der blir ingen Mascarade i Aften«. Capion var som nævnt bevillingshaveren i huset, maskeradearrangøren. I II,4 refereres til »Ane Hattemagers Bataillon«. Ane var en faktisk eksisterende, berygtet bordelmutter, som 1723 blev kagstrøget og stod i halsjern på Nytorv, jf. Werlauff, p. 246f (se note 3). Henriks forhold til luderne, professionelle spillere på deres felt som de er, er ganske organisk. Holbergs syn på prostituerede var såre pragmatisk, som når han i sin natur- og folkeret, 1716, i kapitlet om øvrighedens ret bemærker, »at Venedig engang fordrev alle Skiøger, men siden maatte forskrive hele Skibsladninger igien«. For Jeronimus derimod rangerer maskeraden I,7 på linje med »Horehuus«. Da komedien kom op igen 1747 efter den teaterløse tid, på interimscenen i Bergs Hus, var det atter et blandet og blakket etablissement, der dannede rammen, på et tidspunkt omtalt som »Hoerhuus«, jf. Bent Holm: »De talte om Comoedi-Spil« (se note 6), p. 106f.

15. Således Leonards to timers middagssøvn, som muliggør hyrdetimen III,1. Men man er ikke sikker på, om han i sin ophidselse kan sove, og i sc. 3 dukker han da også ubelejligt op...
16. Erik A. Nielsen: *Holbergs komik*, Kbh. 1984, p. 236ff.
17. I kapitlet »Om Naturens Lov«. De følgende citater er fra kapitlerne »Om Ægteskab« og »Om Forældrenes og Børnenes Pligt«.
18. Jf. Kåre Foss: *Ludvig Holbergs naturret*, Oslo 1934, p. 410f; i 1734 udg. indføjedes i slutningen af kapitlet om forældres og børns pligt, at barnet tilsyneladende kan vægre sig ved en ægtefælle, hvis dets sind ikke er dertil, da ægteskabets bånd bør være kærlighed og det er svært at elske efter ordre.
19. Jf. Hans Brix: *Ludvig Holbergs Komedier*, p.288f, som opstiller Regnards *Dobleren* som mulig model. Heri er den unge mand ved at ødelægge sin eksistens ved sin spillelidenskab.
20. Se fremstillingen heraf hos Foss (se note 18). I værket annonceres flere steder, at Foss ville gå videre med at applicere sine resultater på egentlige tekstlæsninger. Desværre blev projektet ikke gennemført. Edvard Holm har ligeledes fremlagt Holbergs statsretslige synsmåder, jf. *Ludvig Holbergs statsretlige og politiske Synsmaade*, Kbh. 1879. Den dobbelthed, han registrerer, er mærkeligt overset; se fx op. cit., p. 64: »Jo mere Holberg paa mange Punkter har fastholdt Statsmagtens Ret og Kald til at regulere alt, jo mere han i andre Henseender har vist Mistillid til den frie Rørelse, desto stærkere bliver man slaaet af at se ham paa saa vigtige Omraader kræve Frihedens Ret uden at han ændser, hvorledes han derved banede Vej for en Kritik, der let kunde komme til at vende sig mod den enevældige Kongemagt«. Om magttemaet se også Bent Holm: »Kongen og narren. Symbol, teatralitet, spektakularitet i barokkens teater« i *K & K* 73 (1993).
21. Jf. Torben Krogh: *Holberg i Det kongelige Teaters ældste Regiejournaler*, Kbh. 1943, p. 46. Det var, hvad han havde på til maskeraden; de unge derimod hvide dominoer, uskyldens farve. Dette er senere, men måske konvention.
22. Sml. *Apelone i Hexerie eller Blind Allarm*, IV,1: »... det er en Hazard ved at forlove sig med en Acteur, som er vant til hver Aften at gjøre ny Elskov og gifte sig saa tit, som en Autor behager at gjøre mange Comoedier til«.
23. Gengangeren, som viser sig ved karnevalstide og bringer sandheden for en dag, peger hen på karnevallet som et (hedensk) lag under maskeraden, som Henrich repræsenterer – inklusive de dybere lag.
24. Således I, 4; beklagelserne over gadernes urenhed og uviljen ved at gå til fods genfindes i Epistel 189. Hans anti-sentimentale syn på »Tragoedier og Romaner«, III, 4, er ganske holbergsk, som i det hele taget hans nytte- og arbejdssomhedsmoral.
25. Set i sammenhæng med *Juele-Stue* er det interessant, at Henrich hedder Æbeltoft til efternavn, og altså repræsenterer festens oprindelige vanvid. At Arv til gengæld er fra Chr. Bernikowsstræde tegner et bovlamt billede af den gammeldags hovedstad, Jeronimus' univers.
26. Jf. Hans Brix: *Analyser og Problemer*, V, Kbh. 1940, p. 202f.
27. Sml. bevægelsen fra Tigellius-satirens afbildning af ubestandighedens konstans til komedien om *Den Vægelsindede*, som forskyder accenten fra grundvilkår til karakterbrist.
28. Chr. H. Amthor: *De jure decori*, Kbh. 1728; relevante passager p. 173ff. Amthor er langthen moderat som en hr. Leonard. Det er excessen, der er diskutabel. Mod maskeraden er han dog absolut kritisk.
29. Erik Pontoppidan: *Fejekost til at udfejje den gamle Surdejg eller de i de danske*

- Lande tiloversblevne og her for Dagen bragte Levninger af saavel Hedenskab som Papisme* (: Danmarks Folkeminder, 27, v. Jørgen Olrik), Kbh. 1923 (org. *Everriculum fermenti veteris*, Kbh. 1736), p. 28ff.
30. Egid. Günth. Hellmund: *Teologiske Svar paa de to Spørsmåale: I. Om Dantz, som nu omstunder øves saa meget i Verden, er Synd? II. Om Spill er Synd?*, Kbh. 1740, p. 31.
 31. Erik Pontoppidan: *Neue Erörterung der alten Frage: Ob Tantzen Sünde sey?* 1740, p. 21ff. Da Holberg 1751 skrev sin *Tartuffe*, sit portræt af en en pietist med henvisning til Zinzendorff-retningen, *Philosophus udi egen Indbildning*, kaldte han sin hovedperson *Cosmoligorius*, »verdenschaderen« – sml. Pontoppidans »verdenselsker« – der dog blot er døbt *Cosmus Holgersen*; der er i stykket formuleringer, der ligger forbløffende tæt op ad Pontoppidan. Jf. også Bent Holm: »De talte om *Comoedi-Spil*«, p. 109f (se note 6).
 32. Jf. note 2.
 33. Jf. også Kaare Foss, p. 372 (se note 18), om bl.a. Pufendorffs fremstilling af urtilstanden.
 34. Tilsvarende er maskeradene som metafor ganske futtil: den er futiliteten selv, usentimental seksualitet, drøm etc. etc.
 35. I *Prometheus*, 2, Kbh. 1833, p. 174ff.
 36. Vilhelm Andersen: *Holbergs Billedbog*, Kbh. 1922, p. 9.
 37. Se fx op. cit., p. 66 om den stundesløses angivelige rørende ømhed over for den lille sorte høne.
 38. Den er pudsigt sammenlignet med Erik A. Niensens grundtvigsk farvede refleksioner om »lys uden varme« hos Holberg, op. cit., p. 392ff (se note 16).
 39. Beskrivelsen af mester Herman står i Vilhelm Andersen: *Holbergs Billedbog*, p. 47. Olaf Poulsen var Blochs, og sin tids, førende Holberg-skuespiller. Andersen havde optrådt med Holberg-oplæsninger sammen med Poulsen. I Vilhelm Østergaard (red.): *Olaf Poulsen*, Kbh. 1917, giver Andersen en karakteristik af Poulsens kunst, fx p. 100, p. 112 og p. 120, der kredser om »Renæssance«, »hollandsk« og det nationale/københavnanske, plus-prædikater, der genfindes i hans analyser af Holberg og Marstrand. 1926 blev Andersen i øvrigt gift med en datter af Olaf Poulsen.
 40. Vilhelm Andersen: *Holbergs Billedbog*, p. 48.
 41. Op. cit., p. 60.
 42. Op. cit., p. 22. Sml. også det norske felttog: Holberg er alt dansk-fransk-tysks antipode og martyr, ridder for den sande, dvs. engelske, norskhed, i fx Viljam Olsvig: *Holberg og England*, Kristiania 1913.
 43. Vilhelm Andersen: *Holbergs Billedbog*, p. 54.
 44. Op. cit., p. 50.
 45. Op. cit., p. 130f.
 46. Op. cit., p. 131f.
 47. Vilhelm Andersen: *Bacchustoget i Norden*, Kbh. 1904, p. 65, her citeret fra udg. 1956. Det bemærkes, at Jeppe er billedet på en unyttig, uproduktiv samfundsborger, hengiven til druk og fantasterier som han er, hvorfor han da også trækkes gennem intrigens pædagogisk afrettende maskine, som de andre narre der straffes for kapitalsynden: virkelighedstabet. Hernæst uddrager baronen moralen, at slippes irrationaliteten løs, slippes kaos fri er det universelle blodbad konsekvensen. At Holberg samtidig tegner en klassisk narrefigur, som i kraft af identifikationseffekten i høj grad slår benene væk under moralen, gør blot kompleksiteten uopslidelig. Se også Bent Holm: »Ludvig Holberg and his Double« i Sven H. Rossel (ed.): *Ludvig*

- Holberg. A European Writer, Amsterdam-Atlanta 1994.*
48. Vilhelm Andersen: *Bacchustoget i Norden*, p. 296.
 49. Vilhelm Andersen: *Maskerade*, Kbh. 1928, p. 14f. *Det er klart at friheds- og lighedstemaerne er inspireret af Holbergs Epistel 347.*
 50. *Det er karakteristisk, at Leonards filosofiske maskeradeforsvar helt er udeladt; her er ingen uklarhed eller tvetydighed i tematikken og karaktertegningen.*
 51. Jørgen I. Jensen: *Carl Nielsen – danskeren*, Kbh. 1991, p. 236 og p. 250. *Der peges på døds- og forgængelighedstemaets nærvær i bacchanalet som det særligt nordiske. Opfattelsen af maskeradens symbolbetydning forekommer at understøtte Nadver-læsningen: bacchanalets sakramentale karakter, jf. op. cit. p. 249.*
 52. Vilhelm Andersen: »Holbergs Henrik« i *Tilskueren*, Kbh. 1906; her ligesom Carl Nielsen udtalelsen citeret fra Jørgen I. Jensen, p. 242f.
 53. Vilhelm Andersen: *Maskerade*, p. 26. I Jørgen I. Jensens gengivelse er der et par tekstvarianter, bl. a. efter l. 10, hvor der står »du kan ej se den om du ogsaa vil«.
 54. Aftrykt i Nina Bjørneboe: *Manden, der overlevede sin skæbne*, Kbh. 1981, p. 298f. Sml. Harald Nielsen: *Holberg i Nutidsbelysning*, Kbh. 1923.
 55. Jørgen I. Jensen, p. 236 (se note 51).
 56. *Operaen blev uopført i en ny (naturalistisk) stuedekoration, med enkelte elementer fra den forrige opsætning af komedien, Emil Poulsens fra 1897; et gadesceneri med bl.a. en bindingsværksgård fra den foregående sæsons William Bloch-iscesættelse af *Hexerie eller Blind Allarm*; og endelig en stort set nyproduceret dansesal. Kostumerne omfattede bl.a. Olaf Poulsens Henrich-liberi fra komedien, 1897. Da komedien igen kom op i 1914 blev maskeradesalen fra operaen overført, jf. maskinmesterprotokoller m.v. i Det kgl. Teaters Arkiv og Bibliotek. Det sceniske univers var fortroligt, uden skelnen mellem Thisted og København, mellem opera og komedie – fællesnævneren var et på forhånd givet billede af Holberg.*
 57. *I sæson 1997-98 sattes operaen op på Det kgl. Teater i Ove-Chr. Petersens scenografi fra 1965.*
 58. *Peter Johannes Erichsen i Weekendavisen 18.4. 1997.*