Indledning til *Mascarade*

ved Ivan Z. Sørensen

Ludvig Holberg hævder at *Erasmus Montanus* er den komedie han selv har mest fornøjelse af, men at det er *Mascarade* der “meest slides paa”, dvs. den der opføres mest (Epistel 249). Den blev da også spillet igen og igen på Holbergs tid – og han kan ikke skjule at han er stolt over at stykket fra starten var populært både blandt høj og lav i datidens København: “Efter højere befaling blev komedien gentaget tre gange, hvilken lykke aldrig før er timedes nogen komedie her hos os” (Første Levnedsbrev, oversat af A. Kragelund, s. 241); trediegangs-opførelsen – på opfordring af “mangfoldige honette Folkes Begiering” – fremgår også af en endnu bevaret teaterplakat for fastelavns mandag 1724.[1](http://holberg.bccs.uib.no/xtf-prod/view?docId=skuespill/Mascarade/Mascarade_innl.page&doc.view=minimal" \l "footer1)

Også i vores tid gør maskerade-komedien lykke. Alene i begyndelsen af det 3. årtusinde er den spillet på Folketeatret i København 2001, Odense Teater 2005, Grønnegårdsteatret i København 2008, Rosenteatret i Aarhus 2008 og Aalborg Teater 2009. Tager man Carl Nielsens operaversion fra 1906 med, så kan yderligere tilføjes: Musikhuset i Aarhus 2002, festspillene i Bregenz og Covent Garden i London 2005, Operaen i København 2006. Nielsens *Maskarade*-opera er også medtaget i den danske kulturkanon fra 2006. Og endelig kunne man i 1984 få *Mascaraden*s Henrich som en Bing & Grøndahl-porcelænsfigur.

Hvad skyldes denne ekstraordinære popularitet?

Indholdet er “fuldt af sødme og kærlighed”, noterer Holberg i Første Levnedsbrev (s. 241); *Mascarade* handler om to unges forelskelsesrus, og denne rus udpensles med en sødme og indforståethed, der er usædvanlig for professor Holberg. De unges kærlighed krydser de gamles planer om et arrangeret ægteskab, og det giver anledning til et handlingsforløb der i et lystspil som dette naturligvis må give sig muntre udslag – og ende lykkeligt.

Ung kærlighed over for de gamles forestillinger og planer, det er aktuelt stof også i dag. Arrangerede ægteskaber hører man måske nu om stunder mest om i forbindelse med familier af fremmed herkomst, men det er bestemt ikke noget fremmedelement i gammel dansk kultur.

Der er imidlertid også en anden grund til stykkets popularitet, nemlig hele maskerade-rammen. Med maskemotivet borer stykket i en sprængfarlig identitetsproblematik, både historisk set og i vore dage.

Endelig har *Mascarade* i særlig grad det der skal til for at en komedie er rigtig god, nemlig det “som kaldes Festivitas, Gayete [munterhed] og Kunst at komme [få] Folk til at lee” (“Just Justesens Betenkning over Comoedier” i *Hans Mikkelsens Comoedier* I, 1723, a9r).

Historisk baggrund 1

Komediehuset i Lille Grønnegade

I foråret 1723 kunne man i København læse en bekendtgørelse om at der mandag den 5. april klokken 5 om eftermiddagen ville blive afholdt “en smuk og honnet Assemblee ... paa Comoedie-Huuset i lille Grønne-Gade”. Ved denne *assemblé* (dvs. selskabelige sammenkomst) bliver alle “opvartet med Thee, Caffe og fri Musique”, der vil være en strygekvintet af maskerede personer, udlodning af en snustobaksdåse af sølv, og enhver, “baade Fruentimmer og Mands-Personer”, kan være maskeret. Fruentimmere kommer gratis ind.[2](http://holberg.bccs.uib.no/xtf-prod/view?docId=skuespill/Mascarade/Mascarade_innl.page&doc.view=minimal" \l "footer2)

Étienne Capion hed han, den mand som i 1720 fik kongelig tilladelse og eneret til at opføre skuespil og dertil afholde assembleer, maskerader m.m. i København – til fornøjelse for alle og enhver, høj og lav. Og det skulle ske i det hus, som han lod opføre i Lille Grønnegade (det nuværende Ny Adelgade). Capion nævnes direkte i Holbergs *Mascarade* (III 9) som manden bag maskerade-løjerne.

Hvem var denne mand? Han kom fra Frankrig og havde i 1703 fået borgerskab i København som vinhandler. Senere blev han dekoratør og teatermester i den franske teatertrup der var knyttet til Kong Frederik 4.s hof. Det lykkedes ham at optage et lån, så han kunne opføre Grønnegadeteatret.

Huset i Lille Grønnegade stod færdigt med scene og sal og loger og plads til 500 tilskuere i løbet af efteråret 1721. I januar 1722 åbnedes teatret med opførelser to gange om ugen af franske og tyske stykker og dertil fester og maskerader. På scenen optrådte dels tyske skuespillere, som Capion havde hvervet, dels den franske skuespiltrup, der var blevet arbejdsløs da hofteatret blev nedlagt i 1720. De fleste af de franske skuespillere rejste imidlertid i begyndelsen af 1722 hjem til Frankrig. Kun lederen af truppen René Magnon de Montaigu og hans unge kone Maria Magdalene blev tilbage; de måtte så alliere sig med unge danskere, i vidt omfang studenter. Studenternes sceneoptræden var i øvrigt ildeset af universitetets ledelse, konsistorium – hvor også professor Holberg havde sæde; og som professor tog han ikke de studenter i forsvar der kom i knibe, fordi de optrådte på Grønnegadescenen i forfatter Holbergs stykker!3

Det var altså Montaigu som fik ideen til at opføre skuespil på dansk, da det viste sig at skuespillene på fremmede sprog ikke trak tilstrækkeligt med tilskuere. Snart dannedes en gruppe solide danske skuespillere, bl.a. Johan Nicolai Ulsøe, Frederik de Pilloy og Henrich Wegner; disse tre spillede ved førsteopførelsen af *Mascarade* i 1724 henholdsvis Jeronimus, Leander og Henrich, mens Madame Montaigu spillede Pernille.

Franskmændene Capion og Montaigu er således dem, der får den første danske skueplads på benene; Montaigu med kunstneriske ambitioner, Capion med profit for øje. Capion var imidlertid konstant i økonomiske problemer, og ovennævnte plakat fra april 1723 var underskrevet af skuespiller Ulsøe, fordi Capion på dette tidspunkt var på flugt for sine kreditorer – og senere måtte han en tur i gældsfængsel.4

Den 23. september 1722 kunne Montaigu og co. lægge ud med en dansk oversættelse af Molières *Gnieren*, og kort tid efter, den 25. september, var Ludvig Holbergs første komedie på repertoiret, *Den Politiske Kandstøber*. Herefter fortsætter Holberg med en stribe komedier der skrives og opføres i rask tempo. I sit Første Levnedsbrev nummererer og kommenterer han stykkerne. *Mascarade* står her som nr. 10.5

En vigtig forudsætning for at Grønnegadeteatret kunne løbe rundt økonomisk, var den festivitas der ud over komedierne udfoldedes i huset. Man spillede komedie fra kl. 17 til 19, og derefter var der selskabelige assembléer, baller, maskerader: “Klokken 8 skal vi paa Mascaraden igien,” siges det i *Mascarade* (I 2). På teatret blev der også spillet kort, hasardspil som fx basette, også kaldet farao.6

Netop hasardspillet var årsagen til den katastrofe der ramte Grønnegadeteatret i februar 1724. I avisen *Extraordinære Relationer* 10. februar 1724 berettes det “at Politimesteren ved Plakater har bekendtgjort, at det er Kongens Befaling, at ingen publiqve Maskerader maa holdes, undtagen naar høje Ministre og Folk af Distinktion ville have private Maskerader for sig selv. Ved samme Plakat forbydes Bank med a la Basette i The- og Skænkehuse”.7 Sandsynligvis var det for at komme hasardspillet til livs at maskeraderne blev forbudt. Tidligere var det sådan at man ved spillegevinster i værtshuse, vinkældre, the- og kaffehuse skulle give et bidrag af sin gevinst til fattigbøsserne. Men især fra 1720 oprettedes der offentlige lotterier i massevis med alskens formål, og hasardspillet der florerede i hele landet, var en konkurrent til lotterierne. Derfor blev spil forbudt – og dermed maskeraderne. Et alvorligt slag mod Capions etablissement.8

I *Mascarade* påstår tjeneren Henrich at han *ikke* spiller kort (II 3). Og Jeronimus beskylder sin søn, Leander, for at spille sine penge bort i forbindelse med maskerade-udskejelserne (I 4). Kortspil-diskussionen i stykket er en indikator for at det nok er skrevet lige før forbuddet mod spil og maskerader den 10. februar 1724, og så er det blevet førsteopført umiddelbart efter. Yderst aktuelt.

Om *Mascarade*

Karakter- og intrigekomedie, til øret og øjet

I *Mascarade* er indlagt en lille komedie i komedien: Leanders tjener, Henrich, laver et lystig falden på halen-indslag der skal vise hvor galt det kan gå, hvis Leander ikke opgiver sin forelskelse og accepterer det ægteskab hans far har arrangeret. Leander er ikke tilfreds med Henrichs udlægning: “Du giør Comoedier som en Slyngel, og forestiller ikke min Characteer ret, som er heller at døe end at forlade den Jomfrue, som jeg inderlig elsker” (II 4). En sådan replik er et af mange eksempler på komedien som metalitteratur, dvs. at teksten kommenterer eller peger på sig selv; der kan ræsonneres om både tema og stil, men også som her om selve genren.

Leanders replik peger på det ene af to meget karakteristiske træk ved Holbergs komedier: karaktertegningen. Med sin patetiske udmelding peger Leander på sig selv som *karakter*, dvs. en person med et enkelt dominerende karaktertræk – her: forelskelse, der så overdrives ud i naragtighed og galskab. En galskab svarende til den der udfoldes ekstremt i Holberg-stykker som *Den Stundesløse*, *Den Vægelsindede*, *Jacob von Tyboe*, *Jean de France* og *Erasmus Montanus*. Meningen med sådanne stykker er at gøre grin med og lave satire over fejl og laster hos alle mulige slags mennesker og fra næsten alle datidens samfundslag.

Det andet karakteristiske træk ved Holbergs komedier er intrigemageriet. Også her er der i *Mascarade* et selvkommenterende meta-aspekt. I slutningen af *Mascarade* falder Leonora på knæ for sin far og undskylder at hun “har syndet saa grovelig imod ham, og spillet saadan Intrigue.” (III 12). Det fremgår at betydningen af ordet intrige her er en list eller et rænkespil, der er sat i værk for at snyde og narre andre personer for at opnå et eller andet, i dette tilfælde selvfølgelig: at Leonora kan få sin elskede Leander. Men ordet intrige bruges også om selve *handlingsforløbet* i en komedie, et forløb der primært er karakteriseret ved en række forviklinger, som nogle personer iværksætter for at fremme bestemte interesser. I Holbergs komedier er tjenesteparret Henrich og Pernille de store intrigemagere, snedige, udspekulerede og sjove, og altid til de unge elskendes tjeneste. Og så får de sædvanligvis plejet deres egne elskovsinteresser i samme ombæring.

I opdelingen og typebestemmelsen af Holbergs komedier taler man i Holbergforskningen ligefrem om *karakterkomedier* og *intrigekomedier*; *Mascarade* placeres traditionelt i sidstnævnte kategori, da intrigen her er det bærende element. Holberg opdelte ikke selv sine komedier således, omend han skelnede mellem komedier ‘for øret’, hvis sigte overordnet var at få folk til at ræssonere, og komedier ‘for øjet’, hvor fokus lå på de mere kulørte, sceniske indslag. Begge dele skulle imidlertid helst være repræsenteret, “Thi Comœdier have 2de Sigter, som ere at forlyste og undervise tillige”, som han siger i Epistel 249. Men vægtningen kan være forskellig. Således kan Holbergs skelnen i grove træk hæftes på de nævnte komedietyper: karakterkomedien er typisk til øret, mens intrigekomedien er til øjet.

For Holberg befandt *Mascarade* sig i den lettere ende af skalaen. I sit Første Levedsbrev siger han om *Mascarade*, at den har samme karakter som komedien *Juele-Stue*, som han betegner som en “ren farce”. Videre siger han om *Mascarade*: “Det er usikkert, om denne komedie gjorde mest lykke hos det brede folk, som især lader sig lede af øjenlyst, eller hos de fornemme, der indfinder sig for at kildre deres øren. Indholdet er nemlig fuldt af sødme og kærlighed, men dialogen gang paa gang krydret med satirsk salt” (s. 241). Med andre ord: selvom komedien scorer høje point på underholdningsbarometeret, er der altså stadig et belærende aspekt til stede. Meningen med komedierne er nemlig overordnet set at få folk til “at raisonnere om Dyder og Lyder [laster]”, altså at tænke over hvordan man selv er som person – en mission som Holberg selv synes er lykkedes ganske godt for ham (Epistel 179).

En komedie som *Mascarade* betegnes også som en *lejligheds-* eller en *sædekomedie*. Den er, ligesom fx *Den 11. Junii* og *Kilde-Reysen*, skrevet til bestemte tidspunkter på året (eller i livet: *Barselstuen*), hvor godtfolk samles, og hvor folkelige sæder og skikke udspilles. *Juele-Stue* og *Mascarade* er således skrevet til opførelse ved årsskiftet 1723-24 – op til henholdsvis nytår og fastelavn; i fastetiden mellem fastelavn og påske er der teaterpause og i det hele taget stop for verdslige forlystelser.

Handlingsforløb og konflikt i *Mascarade*

*Mascarade* drejer sig om to unge mennesker af det bedre borgerskab, Leander og Leonora, der forelsker sig i hinanden; problemet er at de ikke må få hinanden for deres fædre, Jeronimus og Leonard, fordi de gamle har andre planer med dem. Man kan kalde det en konflikt mellem et kærlighedsægteskab, som de unge ønsker sig, og et kontraktægteskab, som de gamle fædre vil det.

Noget af det bemærkelsesværdige ved denne Holberg-komedie er, at selve problemstillingen først opstår og udfoldes langt inde i stykket, nemlig fra og med det mellemspil (kaldet *intermedium*) der er indlagt mellem første og anden akt: en maskerade-nat afholdt på Grønnegadeteatret.

I hele første akt er det en lidt anden, om end beslægtet problemstilling der er oppe at vende: konflikten mellem den forlystelsessyge Leander og hans tjener Henrich på den ene side, og den gnavne fader Jeronimus på den anden. Hele stykket begynder nemlig om eftermiddagen, hvor de unge herrer just er vågnet, dybt udmattede og konfuse i hovedet efter nattens maskerade-udskejelser. Da Jeronimus melder sig på scenen (I 4), har han netop været på besøg hos Leanders kommende svigerfader. Han ærgrer sig over sin søns syvsoveri og mener det er på tide at Leander bliver voksen – og ræsonnerer! – og lægger de barnagtige udsvævelser bag sig. Han benytter lejligheden til at holde en sur moralprædiken over nutidens fordærvede ungdom – hvis selskabsliv hans egen kone Magdelone i øvrigt hellere end gerne deltager i – og han modstiller tidens uskik med de meget bedre forhold i gamle dage: “Gaderne vare reene”, og i det hele taget “levede Folk ganske anderledes”. Et af glansnumrene i Carl Nielsens *Maskarade*-opera er netop dette sure opstød fra Jeronimus, der får udtryk i den vredladne arie “Fordum var der Fred paa Gaden”.

I den klassiske plan for et skuespil lægges stykkets problemstilling frem i første akt – i den såkaldte ekspositionsdel. Det sker altså kun antydningsvis og indirekte i *Mascarade* i og med at vi hører om det arrangerede ægteskab, der skal til at realiseres: dels har Jeronimus været på besøg hos Leonard, dels udspørger Henrich Leander om dennes kommende brud; men Leander tænker mere på fest og ballade end på den ukendte brud.

Og så har vi balladen – på maskeraden. I Holbergs regibemærkning til intermediet hedder det: på maskeraden “præsenteres Leander at blive forliebt i en Maske, som er Leonora Leonards Datter. De demaskerer sig begge, tales ved, og gir hinanden sine Ringe”.

De giver altså kærlighedspantet, ringen, til en helt fremmed, uden at vide at den fremmede just er den de er kontraktligt bestemt til. Denne uvidenhed er grundlaget for hele konflikten. Problemet formuleres imidlertid først da Leander melder sig i desperation i anden akts fjerde scene: “Jeg er bleven dødelig forliebt”.

Konflikten tilspidses da Jeronimus får det at vide. Leander håber at hans far ikke er “saa haard at tvinge mig til at elske mod min Villie”. Men det er lige præcis hvad han er, og han er klar til at demonstrere sin myndighed og gennemtvinge ægteskabet: “Jeg skal vise jer hvad faderlig Myndighed formaar”. “Det skal aldrig i Ævighed skee”, genreplicerer Leander. Og Jeronimus kan da atter en gang forbande maskeraderne (II 7-8).

Konflikten når sit klimaks i tredje akt da Leander og Leonora mødes og bedyrer hinanden at de hellere vil ofre “Liv og Blod” end lade sig tvinge til nogen anden. Her ser og hører vi en Leonora der er mere lysten og ustyrlig end ellers i Holbergs stykker; hun kundgør os, med en hentydning til Paulus og Ovid, om sin konflikt mellem ånd (som vil det gode, dvs. følge faders vilje) og kødets lyst.

Selve intrigen sættes nu i værk: Henrich informerer i en monolog publikum om hvordan Leander har måttet flygte til “et Huus ved Nørre-Port”, og planen er at han og Pernille skal hjælpe også Leonora til flugt, så de unge kan blive gift “paa Landet” (III 5).

Efter adskillige grinagtige optrin, forklædningsnumre, løgnehistorier, vold og fortrædeligheder ender det hele i et lykkeligt paradoks, da de unge mødes og bliver klar over hvem de er: hver især får de den de ville have af kærlighed, og som netop er den de skulle påtvinges. Som Leander siger: “Er det Leonora, som jeg skyed af Kierlighed til Leonora?” (III 12).

Stykkets handlingsforløb kan opsummeres sådan: i begyndelsen er situationen den at hovedpersonerne Leander og (hører vi) Leonora er unge, forlystelsessyge og ansvarsløse mennesker med udsigt til et påtvunget ægteskab; de forvandles til ægtefolk i et ægteskab der er økonomisk velfunderet og i øvrigt baseret på “reen Kierlighed” – med Leonoras ord (III 3). Ændringen er foranlediget dels af en tilfældighed (de møder den eneste ene), dels af den derpå følgende intrige – med de gode tjenestefolk som hjælpere.

”Det er kun fornemme Folks Kierlighed, man kand udføre i Comoedier,” konkluderer Henrich (III 13). Man kunne også sige: det er kun i komedier at fornemme folks (rene) kærlighed kan fuldbyrdes. For Holberg er helt på det rene med at virkeligheden ser anderledes ud. Sådan en intrigekomedie kan imidlertid være god for publikum at ræsonnere over, og ikke mindst god til at “komme Folk til at lee”.

Myndighed – ægteskab

Hvad er det så der kan ræsonneres over og grines af?

Begrebet *myndighed* ligger lige for. Alle de grinagtige optrin såvel som hele intrigens forløb handler om at den patriarkalske myndighed latterliggøres, problematiseres og direkte undergraves.

Således ser vi fx en bifigur som Jeronimus’ kone Magdelone, der påtænker at bryde den gode ægteskabelige orden ved at gå bag om ryggen på sin mand og tage med de unge til dans og maskerade. Jeronimus ved imidlertid nok at straffe og udskælde hende og forlange “Poenitentze [anger]” (I 3-6). Hos det andet forældrepar er det åbenbart konen, der har bukserne på, for som Leonard siger: “hvis Partiet gaaer ikke for sig, tør jeg ikke komme hiem til min Kone igien”, for det er hende der har “smiddet dette Parti” (III 4).

Leonard er åben over for at hans datter morer sig i det københavnske natteliv, mens Jeronimus’ autoritet undergraves da Leander og Henrich spiller ham et puds, så de kan komme i byen igen, på trods af hans forbud.

Også den grundlæggende intrige er et decideret oprør mod forældrenes myndighed. Planen er, som Henrich formulerer det, at de unge vil “tage Flugten af Byen, og lade sig vie sammen paa Landet, og ... naar han først er gift med en anden, saa falder alle andre Prætentioner [fordringer] af sig self” (III 5), dvs. at så kan de gamle intet stille op.

Myndighedsproblematikken formuleres også direkte: “faderlig Myndighed” insisterer Jeronimus på, men må dog besinde sig og moderere sig lidt (II 7-8). Leonard er i udgangspunktet mere moderat, men skruer bissen på da det bliver alvor: “Jeg har i Sinde at tvinge min Datter” (III 4). Det er imidlertid Leonards moderate standpunkt der basalt forbinder kærlighedsproblematikken med maskerade-temaet: “lader os gaa Middel-Vejen”, siger Leonard, som mener at maskerader fremviser for menneskene “den naturlige Liighed hvorudi de vare i Begyndelsen, forend Hofmod tog overhand og et Menniske holdt sig for god at omgaaes med et andet” (II 3).

Dette lighedsstandpunkt er hele stykkets filosofiske grundlag, og det moderate i anskuelsen glider ind i den moderat-patriarkalske morale, som de givne hændelser leder ud i, og som (måske nødtvungent) tager kærligheden for gode varer. Jeronimus formulerer det med følgende ord: “disse Fortrædeligheder, disse hendelser skal opmuntre jer til at elske hinanden desmere” (III 12), og Henrich kan (snusfornuftigt) tilslutte sig: “denne Vildfarelse har formeered de forlovede Personers Kierlighed” (III 13).

Men den kløgtige Henrich får sagt mange andre sandheder undervejs. Og med dem får han antydet at det moderate standpunkt har nogle ganske bestemte grænser.

Henrich formoder at Jeronimus nok vil slå sig til tåls med Leanders kærlighedseventyr, når han erfarer “at denne nye Kieriste er ogsaa kommen af got Folk” (III 3), dvs. af god familie. Og han opridser forskellen på herrer og tjenestefolk i stykkets afsluttende replik: tjenestefolk er heldigere stillet, for deres kærlighedsforhold er af en mere enkel karakter. Den udfoldes – som vi også ser det mellem Henrich og Pernille i stykket – i “to smaa Tempo ... nemlig: Schlaget an og gibt Füür”, læg an og fyr! Derimod er det, som nævnt, “kun fornemme Folks Kierlighed, man kand udføre i Comoedier” (III 13); den er nemlig tilpas besværlig til at en historie kan spindes herover.

Men problemstillingen kunne jo nemt have været formet som en tragedie. Det er komedie*genren* der redder kærligheden. Komediedigteren konstruerer sin historie sådan at de unge forliebte er af samme stand, af “got Folk”, som Henrich siger. Kontraktægteskabet bliver et kærlighedsægteskab og omvendt; fortrædeligheder og genvordigheder kan tjene til, hævdes det, yderligere at øge den “reene” men i øvrigt urentable kærlighed.

Holberg er ikke den store fortaler for at man skal ofre liv og blod for hinanden. Jeronimus udtrykker datidens almindelige syn på kærligheds-galskab: “Sygdommen” skal nok fortage sig! (II 8). I *Mascarade* er det sygelige bare lidt mere “fuldt af sødme og kærlighed” end Holberg plejer at fremstille det (Første Levnedsbrev, s. 241).

Den egentlige tematiske problemstilling synes derfor at ligge et andet sted. Man kan drage en parallel til *Den Stundesløse*; her forhindres et ungt par (der også hedder Leander og Leonora) i at få hinanden, fordi pigens far, Hr. Vielgeschrey, har sine egne planer: han vil bortgifte sin datter til en kedsommelig bogholder, en person som er hende standsmæssigt underlegen. Ved intrigens hjælp får de elskende hinanden, hvad der også socialt set passer bedst.

Problemstillingen i *Den Stundesløse* har Jens Hougaard formuleret sådan: “At have myndighed vil sige at have magt til at træffe og gennemføre beslutninger ... Holberg diskuterer da i komedien, hvad der er betingelsen for, at myndighed kan eksistere, og kommer til det i 1700-tallet overaskende moderne resultat, at myndighed kun kan eksistere, hvis den udfolder sig i fornuftige beslutninger”.9 Næste spørgsmål er så: hvad er fornuftigt, og hvad er ufornuftigt?

I Hr. Vielgeschreys tilfælde er det tydeligvis tåbeligt at han pga. en lidenskab for bogholderi ikke har øje for et socialt set fornuftigt ægteskab. Det er magt- og myndighedsmisbrug.

Med hensyn til Jeronimus i *Mascarade* er sagen en anden: han vil bruge sin myndighed til at gennemtrumfe et yderst fornuftigt parti. Når han alligevel latterliggøres, skyldes det at han mere generelt er en fordomsfuld person, der reagerer mekanisk og forudsigeligt, både i forhold til sit hadeobjekt: ungdommens forlystelser – specielt maskerader – og i forhold til sin søn. En enkelt gang kommer han dog til en slags fornuft, nemlig da han for sig selv opsummerer sit dilemma: på den ene side ordholdenhed og social fornuft i forhold til det arrangerede ægteskab, og på den anden side hans søns “Desperation”, som vil give ham endnu større “Hierte-Sorg”, og som er forårsaget af hans egen ukontrollerede fremfærd. “Jeg maa tvinge mig til lidt meer Lemfeldighed, og ikke giøre for stor Allarm”, tænker han meget fornuftigt (II 8).

En sådan afbalanceret holdning svarer helt til den Leonard hele stykket igennem repræsenterer, fx i spørgsmålet om maskerader: “Jeg er aldrig for at negte unge Mennisker uskyldig Lystighed, som jeg self i min Ungdom har øvet” (II 2). Samme indstilling har han med hensyn tjenestefolk som hellere skal “pardoneres [tilgives]” end prygles (II 2). I det hele taget vil han helst, ligesom Holberg, “gaa Middel-Vejen”, som han siger i sin store forsvarstale for maskerader og forlystelser i øvrigt (II 3).

Men den sprælske skuespilforfatter Holberg kan ikke nære sig: selv den fornuftige Leonard, som stort set kan betragtes som forfatterens talerør, må lide under den satiriske pen (samtalerne er jo overalt krydret med “satiriske salt”), idet han vises i affekt og ude af balance: Da det går op for ham at hans datter er løbet fra det arrangerede ægteskab og nærer en “reen Kierlighed” til en anden, ser han for sig at hun i sin løsagtighed tager sig “saa mange Kierister, som der bliver Mascarader i Aaret til.” En social deroute står for døren, for på den måde kan hun “med Tiden paa en Comoedie blive en perfect Actrice; hvis Maade er at gifte sig engang hver Aften” (III 3).

Dette er den snusfornuftige og snæversynede ræsonneren omkring fænomenet “reen Kierlighed”. Godt for myndighedens repræsentanter – og for Holberg! – at han kan fixe det sådan at myndigheden kan holdes i hævd ved et paradoksalt slumpetræf, nemlig at de unge blev forelsket i ‘den rette’; for myndighedspersonernes morale er et utroværdigt konstrueret postulat: “disse hendelser skal opmuntre jer til at elske hinanden desmere” (III 12). Sådan en hul morale kan kun holde på scenen efter at lattermusklerne har været rørt grundigt. Og Holberg har rimeligt nok afholdt sig fra at sætte sådan en morale på afsluttende vers, hvilket han ellers har for vane. I stedet lader han Henrich sige til de myndigheds-lakajer der har pryglet ham: gå hen og hæng jer! (III 13).10

Inspirationskilder

*Mascarade* – af Paulli og af Holberg

*Mascarade* er som nævnt ovenfor et lejlighedsspil. Det er også et bestillingsværk fra teatret, og bestillingen lød på et lystspil. Forhistorien er denne: Holberg havde en konkurrerende skuespilforfatter ved navn Joachim Richard Paulli. Han var som Holberg embedsmand, sekretær i hofretten, og havde i 1723 fået opført et skuespil på Grønnegadeteatret, *Den seende Blinde*. Samme år fik han af Montaigu og co. en bestilling på endnu et skuespil; det skulle være lystigt, så det kunne lokke godtfolk til teatret, og det skulle være et lejlighedsspil, dvs. skrevet op til en folkelig begivenhed. Jul og fastelavn nærmere sig, og Paulli satte de to fester sammen i et stykke med titlen *Jule-Stuen og Masqueraden*.

Paullis stykke faldt imidlertid ikke i skuespillernes smag. En eller anden viste det til Holberg, som straks gav sig til at bearbejde det; i første omgang ved at adskille de to stykker og omforme det til henholdsvis en-akteren *Juele-Stue* og *Mascarade* i 3 akter. *Juele-Stue* er sikkert blevet opført allerede i januar 1724, *Mascarade* måneden efter; derefter er stykkerne som oftest blevet opført sådan at *Juele-Stue* har været et efterspil til *Mascarade*.11

Litteraturprofessor Hans Brix har i en stor artikel med titlen “Julestue og Macarade” omhyggeligt sammenlignet Paullis og Holbergs stykker og oplistet Holbergs ‘lån’. Et eksempel blandt mange er selve indledningsscenen hvor Leander og Henrich vågner sent på dagen efter nattens udskejelser, og Henrich går og snakker i søvne og kommer i håndgemæng med Jeronimus. Den originale scene er Paullis. Det samme gælder selve stoffet i forbindelse med jul og fastelavn, såvel som hele intrigens forløb.12 Hertil føjer Jens Kr. Andersen “anslaget mod husfaderens autoritet og herredømme” som et fremtrædende træk Holberg har overtaget fra Paulli.13

Paulli er i eftertiden især blevet kendt som en ringere skuespilforfatter end Holberg, og de to var da også i løbende karambolage med hinanden. Paulli udgav i 1724 et forslag til en ‘forbedret’ udgave af Holbergs *Den politiske Kandstøber*, til Holbergs store fortrydelse og vrede. Inden da havde Paulli på tryk udgivet sin *Jule-Stuen og Masqueraden* med et forord der spydigt fastslog at Holbergs to stykker bestemt *ikke* var skrevet over Paullis. Naturligvis for at gøre opmærksom på, at det netop forholdt sig sådan. Og Paulli havde helt ret: Holberg har lånt mange ting fra Paulli, men han stykker skuespillene sammen meget morsommere og meget mere elegant end Paulli.

Holbergs øvrige lån – de franske mestre og commedia dell’arte

Foruden lånene fra Paulli påviser Brix i sin artikel hvordan Holberg har fundet mange replikker, scener og motiver hos de store franske komediedigtere Jean-Baptiste Molière (1622-73) og Jean-François Regnard (1655-1709). Holberg fabulerede ifølge Brix “frit over Stadens Ungdom som de franske Mestre [dvs. Molière og Regnard] havde gjort over de franske. ... [De franske stykkers] livsglade Dialoger gled ind i hans Spil, og de letsindige Figurer fulgte med.”14 De franske stykker blev opført på Grønnegadeteatret i dansk oversættelse, og blandt de mange impulser Holberg har fået herfra, er scenen hvor Jeronimus og Leonard snakker oven i hinanden (III 4).

Hvordan skal man nu forklare, eller måske ligefrem forsvare, Holbergs lån? Er det ikke uhæderligt plagiat og skinbarligt tyveri af andres arbejde og overtrædelse af alt, hvad der siden er benævnt copyright? Paulli mener jo at netop det er tilfældet, når han ironisk tilbageviser at Holbergs to stykker “maatte være tagen af dette Stycke”, altså hans eget.

Hertil må det konstateres, at det var almindelig praksis dengang at overtage stof fra andre; først med romantikken i 1800-tallet blev originalitet et afgørende varemærke. Man kan tilmed sige at det var en dyd at gå de klassiske forbilleder i bedene, både de antikke og de nyere franske mestre.

Hans Brix forsvarer Holbergs lån ved at fremhæve hans belæsthed og indlevelsesevne: “Han improviserede sit Skuespil ud af et Hoved overfyldt med Replikker og Situationer, som han lod fylde Papiret i et muntert Mylder uden nogen som helst Bekymring for, hvor de kom fra.”15

En af de sjoveste og mest forrygende scener i *Mascarade* er den, der er nævnt ovenfor: Henrichs komedie i komedien i 1. akts 4. scene, hvor han fremstiller hele Leanders kærlighedshistorie som om den kom for tamperretten, den retsinstans der bl.a. behandlede ægteskabssager. Henrich drøner frem og tilbage over scenen og agerer i hurtige skift både Leanders og Leonoras advokat, de kommer bogstaveligt talt i totterne på hinanden, og regibemærkningen til Henrich lyder: “Trækker sig self i Haaret, og skriger ved den ene Side, giør ligesaa ved den anden Side”. Til sidst er han også selve tamperretten, dvs. universitetets rektor og professorer: “Sætter sig ned og læser med Gravitet”.

Et optrin som dette har sit forbillede i den italienske teaterform *commedia dell’arte*. Dette er nemlig endnu en vigtig inspirationskilde for Holberg. I *Mascarade* ser man for første gang på scenen hele forsamlingen af det man kan kalde den holbergske familie. Den ser i sin grundstruktur sådan ud: gnavpotten Jeronimus, den godmodige kone Magdelone, den fornuftige Leonard, de unge forelskede borgerbørn Leonora og Leander, den naragtige tjener Arv og de sprælske tjenestefolk Henrich og Pernille.

Holberg har selv overværet commedia dell’arte på sin rejse i Italien i 1715-16, hvilket han omtaler i sit Første Levnedsbrev (s. 178-181). Men italienske teatertrupper optrådte også i bl.a. Paris, hvor deres stykker og teaterstil blev kopieret. *Théâtre Italien* er et fransk bogværk i seks bind med skuespiltekster nedskrevet fra franske commedia dell’arte-opførelser; det udkom i begyndelsen af 1700-tallet, Holberg ejede et eksemplar – og brugte det flittigt som inspirationskilde. Det samme gjorde Molière, hvorfor det undertiden har været svært at afgøre, hvor et givent lån stammer fra – om Holbergs primære kilde er *Théâtre Italien* eller Molière.16

Betegnelsen commedia dell’arte betyder egentlig ‘håndværkerkomedie’, forstået på den måde at skuespillerne ikke er dilettanter, men derimod professionelle. De var organiseret i trupper (ligesom håndværkerne i lav (ital. *arte*)), som optrådte på markedspladser og ved fyrstehoffer. Skuespillerne blev gennem en slags mesterlære oplært i bestemte roller, og de spillede altid den samme rolle, fx som tjeneren *Zanni* – forbilledet for Henrich.

Commedia dell’arte er som teaterform især kendetegnet ved 1) at trække på folkelig komik med brug af masker og lystige indslag af såkaldte *lazzi*, dvs. løjer, dans, sang, akrobatik, groteske gags og falden på halen-komik; 2) en ret fast gruppe figurer, først og fremmest med borgermanden Pantalone, tjenestefolkene Harlekin, Columbina, Zanni og Pulcinella, og så de unge elskende; 3) at der oprindeligt ikke er en nedskrevet tekst, men derimod kun et handlingsskelet, som skuespillerne selv fylder ud med mere eller mindre improviseret tale.

Hvordan Holberg lægger op til et sådant improviseret spil ses i scenen hvor Leander og Leonora udveksler kærlighedsfraser: “Medens de taler giør Henrich ligeledes Cour til Pernille” (III 2). Her kan Henrich/Henrich Wegner improvisere, men også gøre brug af stereotype fraser som de kendes fra commedia dell’artes *repertorio* eller *zibaldone*, dvs. en samling af anvendelige tirader, beskrivelser, elskovsudtryk, forbandelser, åndfuldheder osv.17

Endelig kan nævnes et folkeligt aspekt som hverken mangler i commedia dell’arte eller i Holbergs stykker, nemlig den seksuelle fyndighed. Vi har set hvordan Henrich er hurtig på aftrækkeren (III 13), og Arv tvinges til at bekende at han har stjålet “Kokke-Pigens Jomfruedom bort” (I 11). Bryster (navnlig tjenestepigernes) beføles for et godt ord – og pigerne indvilliger pligtskyldigt: fx når Harleqvin i komedien *De u-synlige* beder: “Lad mig føle dine Bryster,” og Colombine svarer: “Gierne min Engel! Du har at befale” (I 4) eller Bogholderen i den *Den Stundesløse*, der på sit spørgsmål “maae jeg tage paa hendes Bryst” får følgende svar fra Magdelone: “Jeg siger tusind Tak” (II 8).

Da den danske skueplads efter at have været lukket i årevis genåbner i 1747, har pænheden holdt sit indtog i hovedstaden. Holberg besværer sig i forordet til sine *Epistler* over at han har måttet ændre i teksten: Komedierne “blive nu igien paa vor fornyede Skue-Plads forestillede mestendeels uforandrede. Jeg siger mestendeels uforandrede, efterdi man haver fundet fornødent, for at rette sig efter visse Folks Peenhed, at udelade alle frie og naturlige Talemaader, hvorved Comoedierne tabe meget af deres Fynd”; man er kommet så vidt at “vore Fruentimmer ... ikke kand høre det Ord Jomfruedom at nævnes paa Skue-Pladsen”. Holberg pointerer: “Dette siger jeg ikke for at plaidere for grove Tale-Maader, hvoraf jeg selv er en Hader, men alleene for at vise, at man ligesaa vel ved all formegen Peenhed som ved Grovhed kand underkastes Critiqve.” (“Fortale til Læseren” i *Epistler*, 1748, jf. også Epistel 249).

Historisk baggrund 2

Teatret genåbnes 1747

Holberg lægger ikke skjul på at han i det gamle italienske teater finder scener fulde af saft og kraft, eller med hans egne ord “Salt og Geist” (Epistel 495). Et yndet indslag var forklædningsnumre med anvendelse af fremmedartet volapyksprog. Sådan et indslag lader Holberg også Henrich udføre, nemlig som “Jøde-Præst” (III 5-7) med et tysk-hebræisk uforståeligt sprog: “Abi Kala Spinther, meriflan ...”.18

Man kan tænke sig at publikum i særlig grad har moret sig over denne scene, da *Mascarade* blev genopført i det nyåbnede teater i Bergs hus i Læderstræde i 1747. Den nye teatersal havde nemlig nogle år tidligere været anvendt som synagoge i København.

Grønnegadeteatret havde efter åbningen i 1722 et par succesfulde år, men så gik det ned ad bakke, og efter den store brand i København i 1728 var det helt slut. Selve teatret brændte ikke, men ulykken blev af den strenge kristne retning, pietismen, set som en straf fra Gud. Enevoldskongen Frederik 4., som ellers i årtier var gået forrest i lystigheder, sank hen i mismod og indadvendt meditation, præsterne prækede bod og bedring – og teatret måtte lukke. Holberg havde allerede set skriften på væggen og i 1727 forfattet komedien *De Danske Comoediers Lig-begiængelse*.

I 1730 døde Frederik 4., og hans søn Christian 6. kom på tronen. Christian blev snart dybt indfanget af pietismen – med tung syndsbevidsthed, og med fromhed, alvor, indadvendthed og afholdenhed i enhver henseende på programmet. Teatret med al dets væsen blev forbandet som djævelens værk.

Folkene fra Grønnegadeteatret måtte søge nye græsgange eller de sank, som Montaigu, ned i fattigdom. Skuespillerne Ulsøe og Wegner blev henholdsvis byfoged i Grenaa og postmester i Aarhus, Pilloy fik efterhånden oparbejdet en næring som vinhandler. Holberg kastede sig over historiske studier og koncentrerede sig om sin professorgerning.

I 1746 døde Christian 6., og hans søn Frederik 5. kom på tronen. Han var af en anderledes lystig og letsindig natur, og et totalt stemningsskifte i landet førte til at den danske skueplads kunne vækkes til live igen.

Den 30. december 1746 havde organisten ved Kastelskirken C.A. Thielo fået privilegium på at genoprette en dansk skueplads. Han allierede sig bl.a. med vinhandler Pilloy, der jo 20 år tidligere havde været på rollelisten som Leander i *Mascarade*, og de to fik skrabet en skuespillertrup sammen. Hvad de mandlige skuespillere angik, så var de alle studenter, og de var ikke dårlige. Holberg var selv aktiv i genetableringen af skuepladsen, og han opsummerer situationen: “denne nye Skue-Plads [er] bleven forsyned med ligesaa gode *Acteurs*, som den forrige, og dømme adskillige, som have seet dem begge, den sidste at være bedre” (Epistel 447).

Thielo og Pilloys næste problem var at finde et egnet lokale. Valget faldt på Bergs hus i Læderstræde.

Christian Berg var en kendt “Øltapper, Theskænker og Billardholder” i København.19 I 1740’erne var der opstået en musikinteresse i byen, og både i Bergs hus i Lille Kongensgade og hos vinhandler Pilloy i Pilestræde blev der givet koncerter. Men rigtig stort blev Bergs traktørsted først da han købte huset i Læderstræde (nuværende nr. 13).

Dette hus var blevet opført i 1733 som et baghus til Justitsråd Jacobis fornemme hus ved Gammel Strand. Baghuset var bemærkelsesværdigt ved at der i tredje stokværk, øverst oppe, lå en ganske stor og højloftet sal, som oprindelig var blevet indrettet til synagoge for byens jøder, men senere havde været anvendt til koncerter. Da huset i 1745 blev sat til salg, spottede øltapper Berg det: her var der mulighed for et storslået forlystelsescenter. “Bergs Hus var et yndet Tilflugtssted for Levemænd, Spillefugle og muntre Piger”.20

Og så kom professor Holberg der altså. For at være med til at genetablere den danske skueplads.

Den nye skuespiltrup lagde 14. april 1747 ud med nogle ‘prøvestykker’, først *Den Politiske Kandstøber*, derefter *Mascarade* – som skulle blive det mest spillede. Og det var her i Læderstræde at *Erasmus Montanus* havde Danmarkspremiere i efteråret 1747. I det hele taget var det Holbergs stykker der dominerede repertoiret.

Forholdene i baghuset var ikke optimale, og da slet ikke til de store *intermedier* som det i *Mascarade*.21 Og om sommeren var der ulidelig varmt. Men skuespillerne havde stor succes i Bergs hus. Det var en flok kløgtige og selvbevidste studerende, de krævede og fik ‘medejerskab’ af Thielos teater-privilegium, men de nægtede at opføre de stykker som Thielo selv havde forfattet. I august 1747 ansøgte de magistraten i København om et bedre lokale.

Kong Frederik ville gerne først danne sig et indtryk af skuespilgruppen. Så han overværede et par Holberg-stykker ved en fest hos Grev Reventlow på Holtegaard 16. august. Det var *Mascarade* og *Diderich Menschen-Skræk*. Kongen var tilfreds, og så gik sagen sin gang. Den 15. december 1747 spillede gruppen for sidste gang i Læderstræde: *Jean de France*. Samme måned fik de kongeligt privilegium, hvori det bl.a. hedder at “der til Komediernes Fremtarv for det første behøves et anseligt Teatrum og et bekvemt og med behørige Loger samt diverse Op- og Nedgange indrettet Hus”.22 Grundstenen til Det Kongelige Teater, vi kender i dag, var hermed blevet lagt.

Der skulle gå et års tid før det nye Komediehus stod færdigt, og som en midlertidig løsning fik skuespillerne stillet Tjærehuset eller ‘Det lille Gjethus’ på Kongens Nytorv til rådighed af Københavns magistrat. Gjethuset, der tidligere havde været anvendt til teater, blev taget i anvendelse allerede 19. december, og igen blev der lagt ud med *Den Politiske Kandstøber* – i kongens nærværelse. Han kunne ikke, uden at støde hofetiketten, nedværdige sig til at besøge et simpelt, privat forlystelsesetablissement som Bergs, men Tjærehuset på Kongens Nytorv, byens fineste plads, var passende.23 Da Tjærehusets nedbrydning stod for døren for på samme grund at gøre plads til det nye Komediehus, flyttede man i forsommeren scenen til Store Kongensgade, som 7. juni åbnede med Holbergs tragikomedie *Melampe*. Ved juletid stod Nicolai Eigtveds Komediehus så færdigt på Kongens Nytorv, og man åbnede her 18. december 1748 med et par franske komedier. Og selvfølgelig kom også Holbergs stykker på programmet.

Konkurrenterne

Efter kongeskiftet i 1746 blev der lukket op for forlystelseslivet. Og det var ikke bare Thielos danske skuespiltrup der nød godt af stemningsskiftet. Flere udenlandske skuespillere og kunstnere kom til landet og fik tilladelse til at optræde. Et italiensk operaselskab spillede på Charlottenborg, og et fransk skuespillerselskab åbnede et teater i Nørregade. I Store Kongensgade lod Julius von Qvoten opføre et teater, hvor han opsatte såvel tyske som danske komedier. Også Holbergs. Det var von Qvotens scene i Store Kongensgade, som Tjærehuskomedianterne senere overtog inden Komediehusets åbning i 1748.

Med de mange om skuespilbrødet opstod der brødnid og konkurrence, kævl og diskussioner. Det man leflede for hos publikum, berørte det gamle holbergske spørgsmål om spil for øjnene eller for øret, for fornøjelsen eller opbyggelsen. Spektakler skulle der til, hvis etablissementerne skulle kunne løbe rundt.

Holberg holdt sig ikke tilbage i diskussionen. Han havde i 1745 købt Tersløsegård i nærheden af Sorø og var i 1747 blevet adlet som baron. Så det var mere æren og smagen han kæmpede for, end liv og brød. Han kom både på kant med skuespillerne og Komediehusets direktion. Grundlæggende var han utilfreds med den ændring i smagen, som han registrerede hos den fornemme og frankofile del af publikum. Konsekvensen af smagsændringen gik ud over interessen for Holbergs gode gamle stykker.

Allerede i Grønnegadeteatret havde man ganske vist – ved opførelsen af Molieres *Amphitrion* i 1726 – annonceret med at teatret “bliver forandret, saa at det ved Torden og Lynild bliver ganske illumineret, hvilket er meget fornøyeligt at see”.24 I det nye Komediehus gik man videre og installerede “flyvemaskiner”, så personerne kunne hejses op og ned, og lignende spektakulære ting og sager.25 Alt sammen for at kunne spille de nye franske teaterstykker – og for at lokke folk til teatret. Holberg harcelerer:

Om ellers den gode naturlige Smag, som vore Tilskuere hidindtil have havt, vil holde længe ved, derom kand jeg ingen Forsikkring give. Thi det synes, at visse Folk arbejde paa at fordærve den, ved at recommendere Spectacler, som ere meere for Øjne end Ørene; At en Deel af vore fornemme Damer finde ingen Smag udi vore Originaler og indenlandske Skue-Spill, kand fornemmeligen tilskrives Franske Gouvernanters Catechisation og Optugtelse: Thi de holdes fra Barendommen til Franske Bøgers Læsning, og hører stedse tale om Parisiske Moder og Noder, saa at det derfor er ingen Under, at de ingen Smag finde udi et Skue-Spill, med mindre de see en Fransk galonnered Marqvis forestilled paa Skue-Pladsen. ... Middel-Stands Folk derimod, hvis Smag er ikke bleven fordærved, finde meest Smag udi de Stykker, som criticere Landets Skikke og Sæder, og meener jeg, at den Smag er bedre og naturligere. (Epistel 190).26

Faktisk prøvede Holberg selv at komme skuespillere og publikum i møde ved i 1751 at skrive et stykke efter den nye smag, *Plutus*. Her stiger Jupiter ned på scenen og “Opløftes med Tordenskrald igien” (V 11-12). Med Holbergs egne ord: “intet Stykke er med meere Succes bleven spilled” (Epistel 447). Successen var dog tidsbestemt – det er ikke et af Holbergs mest levedygtige stykker!

Hvorom alting er: Komediehusets skuespillere og teaterledelse holdt fast i Holbergs ‘gamle’ skuespil. Også *Mascarade*.

Masker og maskerader i historisk perspektiv

Befriende maskerader og masker

På Frederiksberg Slot findes der et loftsmaleri af den københavnskfødte maler Benoit le Coffre. Det er fra 1711 og forestiller en hofmaskerade fra Frederik 4.s tid. Maskerader var på dette tidspunkt den største forlystelse, både ved hoffet og i mere jævne, borgerlige lag. Undertiden deltog mange tusinde mennesker. Samtidig med at maskeraderne udbredtes, blev de med mellemrum også indskrænket eller helt forbudt; sådan som vi har set at de bliver det store tilløbsstykke i Grønnegadeteatret fra 1722, for så at blive forbudt efter få år. Selv da skuespillene blev genoptaget i 1740’erne var det med indskærpelse af at der ikke blev afholdt maskerader. Først med Christian 7. bliver de igen tilladt i 1768, men under kontrolleret opsyn.

Når Holberg tager maskeraderne i forsvar, så skyldes det at han tolker dem som udtryk for sin egen basale livsfilosofi.

”Ach Hr. Jeronimus vi ere alle Mennisker,” jamrer Henrich, da Jeronimus i sin magt- og myndighedsbrynde truer ham med prygl (II 1). Men ligeværdige mennesker, det er lige præcis det man ikke var i datidens standsopdelte samfund; det som Jeronimus repræsenterer og holder i hævd.

Leonard er i princippet mere på Henrichs linje i sin betænkning om maskerader: “de forestiller Menniskene den naturlige Liighed hvorudi de vare i Begyndelsen, forend Hofmod tog overhand og et Menniske holdt sig for god at omgaaes med et andet” (II 3).

For at forstå dette synspunkt, som også er Holbergs eget, må man forestille sig menneskeheden i en slags urtilstand. I den sammenhæng er masken en metafor for en positiv, oprindelig naturtilstand, hvor der ingen sociale skel var: vi er alle (lige) mennesker.

Synspunktet hviler på den såkaldte naturret, som blev kendt i Danmark-Norge med Holbergs *Introduction til Naturens og Folke-Rettens Kundskab* fra 1716. Den handler i korthed om at alle mennesker fra naturens hånd er udstyret med visse fundamentale rettigheder og “at mennesket, såfremt det står i dets magt, over for andre skal fremelske og bevare en social indstilling, som er fredelig og til enhver tid gunstig for den menneskelige natur.”27 Holberg formulerer det selv i værket med følgende ord: “... enhver bør at agte et Menneske, som det, der af Naturen er ham liig. ... saadan Liighed bestaar meest derudi, at ethvert Menneske maa rette sig efter den Naturlige Lov, hvilken tilsteder ingen at giøre en anden Uret, fordi hand haver dis-fleere Sindets og Legemets Gaver, og at vi ere alle Mennesker, og de menneskelige Vilkor og Skrøbelighed undergiven.” (s. 85f.).

Denne forestilling om en oprindelig naturtilstand er baggrunden for det forsvar for maskerader, som Holberg i 1749 fremfører i Epistel 347, altså da skuespillene, men ikke maskeraderne, er blevet tilladte. Han betegner her maskeraden som en sund “philosophisk Leeg”, idet den giver “Anledning til philosophiske Betragtninger, efterdi alle derved erindres om den Tilstand, Mennesket ved første Skabning af GUD er satt udi, og fra hvilken det formedelst Synden er faldet: Man kand i saa Maade sige, at den sædvanlige Stand, som vi leve udi, er en bestandig Mascarade, efterdi Regiering, Moder og Sædvaner paalegge os Masker, hvilke vi ved saadan Leeg ligesom nedlegge, og at vi egentligen ikke ere ret maskerede, uden naar vi gaae med blotte Ansigter.”

På maskeraden skjules altså de sociale masker, og dermed ophæves uligheden og ufordrageligheden mellem mennesker af forskellig rang og stand. Og selv om det kun er for en stund, så ‘forestilles’ den oprindelige tilstand – til overvejelse. Og det er ikke ufarligt. Man kan sige at Holberg hermed sætter fokus på samfundsopbygningen som en konstruktion; og at vi netop har at gøre med en konstruktion, kan være sundt at holde sig i erindring.

Holberg havde imidlertid ‘den gyldne middelvej’ som sit basale standpunkt – overfor maskerader som overfor så meget andet. En fornuftig frihed var hans ideal – men alt med måde. Han lader Leonard formulere det med følgende ord: “At dantze nogle gange om Aaret enten med bedekt eller blot Ansigt er intet ont, men at dantze heele Aaret igiennem kand giøre den beste Stad til en stor Daare-Kiste” (II 3).

Problematiske maskerader og masker

Som nævnt registrerer Holberg omkring 1750 en pænhed og en unaturlig smag hos de københavnske damer, en ny forstyrrende tendens hos publikum. Den skulle blive endnu mere udbredt, og den stak langt dybere end til at damerne faldt i svime over “fri og naturlige Talemaader” (Epistel 249). Skiftet i mentaliteten – og det inkluderer hele opfattelsen af hvad et menneske er – kan bl.a. ses i holdningen til masker og maskerader. Selvom skredet er sket over generationer, så kan man stipulere skelsåret til 1800.

De første år af 1800-tallet skulle blive maskeradernes glansperiode – men også den tid hvor de blev diskuteret og kritiseret flittigst. Senere i 1800-tallet mistede danskerne tilsyneladende interessen for den slags forlystelser.

Den kritik der fremsættes i maskeradevintrene 1804-05, er sigende. For det første påpeges det usædelige ved dem: al form for usømmelighed kan finde sted; her kommer “liderlige og frække Bolersker,” som det hedder i bladet *Politivennen* 28. januar 1804, og “Maskeraderne kunne give Vellystningen Frihed til at besmitte det kydskeste Øre med sin Givt [gift]” (*Politivennen*, 12. marts 1803). Dertil blev maskerade-udskejelser set som en katolsk smitte.

For det andet truer maskeraderne den sociale stabilitet; ganske vist opstilles der efterhånden stadigt strammere regler for maskeraderne, regler for hvor de må finde sted, og regler for udklædning (fx forbud mod dyrekostumer!); og vist går det an at klæde sig ud som almuefolk – men der er kedelige eksempler på at “virkelige Skomagerdrenge have indfundet sig i deres egne Klæder paa vore Masquerader og spillet deres naturlige Roller” (*Nyeste Skilderie*, nr. 18, 1804).

Endelig ligger der bag anfægtelserne et nyt *individualistisk* menneskesyn: “Hvad er Masquerade i Grunden andet end at synes det, som man ikke virkelig er?” (*Nyeste Skilderie*, nr. 3, 1804).28

Det som man virkelig er. Det er et nyt fokuspunkt: en forestilling om at individet besidder en indre kerne – den som mange mennesker nu om stunder anstrenger sig ihærdigt på at finde, kende, være eller realisere. I den sammenhæng er masken en metafor for uvederhæftigt overfladespil, en facade.

Et ganske anderledes og indsnævrende syn på masker og maskerade end Holbergs.

Carl Nielsens *Maskarade*, 1906

Carl Nielsens opera *Maskarade* – med libretto af litteraturprofessor Vilhelm Andersen – havde premiere 11. november 1906, og denne version har måske sidenhen overskygget Holbergs skuespil i berømmelse.

Holberg brød sig ikke om operaen der som musikgenre blev populær i hans sidste leveår og truede hans skuespil; han kommer ikke til disse “fremmede Spectacler, hvor Folk af de første *Classer* lade sig indfinde, for ogsaa at synes fornem”, og han mindes med afsky hvordan han engang har set en historisk person “forestilled af en pibende *Operatrice*” (Epistel 373). Måske ville han heller ikke have bifaldet Nielsens værk, selv om det på sine egne præmisser er ganske loyalt over for forlægget, Holbergs skuespil.

I operaens første akt udsynges konflikten mellem den ungdommelige, lystfyldte holdning til maskeradefestivitas over for den gammelsure, henholdsvis i Henrichs og Jeronimus’ sange. Dobbeltheden udtrykkes særligt raffineret i Jeronimus’ sang “Fordum var der Fred paa Gaden ”. “Han synger al sin galde ud over et aggressivt strygerakkompagnement, langt fra sangens ro og fordragelighed”, noterer Finn Gravesen i sin præsentation af operaen i Kulturkanonen.29

Litteraturliste

Albjerg, Asger: *Ludvig Holbergs poetiske masker*. København 1978.

Andersen, Jens Kr.: *Professor Holbergs komedier. En strukturel og historisk undersøgelse*. København 1993.

Brix, Hans: “Julestue og Mascarade” i *Analyser og Problemer. Undersøgelser i den ældre danske Litteratur*, bd. 5. København 1940, s. 134-179.

Brix, Hans: *Ludvig Holbergs Komedier. Den danske Skueplads*. København 1942, s. 286-296.

Bruun, Carl: *Kjøbenhavn. En illustreret Skildring af dens Historie, Mindesmærker og Institutioner*, bd. 1-3. København 1887-1901. ([http://eremit.dk/ebog/bkh/](javascript:openExternal('http://eremit.dk/ebog/bkh/')) [22.2.2011]).

Clausen, Julius: “Omkring Grønnegade-Teatret” i Julius Clausen og Torben Krogh (red.): *Danmark i Fest og Glæde*, bd. 2. København 1935.

Clausen, Julius: “Borgerliv og københavnske Forlystelser” i Julius Clausen og Torben Krogh (red.): *Danmark i Fest og Glæde*, bd. 4. København 1935.

Clausen, Jørgen Stender: *Holberg og Le Nouveau Theatre Italien*. København 1970.

Elling, Christian: *Maskespil. Fire Afhandlinger*. København 1945.

Habermas, Jürgen: *Borgerlig offentlighed*. København 2009 (oversat fra tysk efter 1. udg. 1962).

Hougaard, Jens: “Efterskrift” i Ludvig Holberg: *Den Stundesløse*. Dansklærerforeningen. København 1985.

Jensen, Anne E.: *Teatret i Lille Grønnegade 1722-1728*. København 1972.

Kragelund, Aage: *Ludvig Holbergs Tre Levnedsbreve 1728-1743*. Ved Aage Kragelund. København 1965.

Krogh, Torben: “Maskarade” i *Nationaltidende* 30.12.1929.

Krogh, Torben: *Fra Bergs Hus i Læderstræde til Komediehuset paa Kongens Nytorv*. København 1949.

Martensen, Julius: “Om Holberg og den efter Kong Frederik den Femtes Tronbestigelse genoprettede Skueplads” i *Museum. Tidsskrift for Historie og Geografi*. København 1894.

Nielsen, Carl: *Maskarade*. 1906, http://kulturkanon.kum.dk/musik/maskarade/ [26.6.2012].

Nielsen, Oluf: *Kjøbenhavns Historie og Beskrivelse indtil 1730*, bd. 1-6. København 1877-92; bd. 6: *Kjøbenhavn under Kong Frederik den Fjerde (1699-1730)*. København 1892. ([http://www.eremit.dk/ebog/khb/6/index.html](javascript:openExternal('http://www.eremit.dk/ebog/khb/6/index.html')) [5.2.2011]).

Nielsen, Oluf: “Aarets Festdage. Musik. Dans. Maskerade. Spil. Beværtninger. Skuespil. Landlige Forlystelser” i *Kjøbenhavn paa Holbergs Tid*. København 1884. ([http://www.eremit.dk/ebog/kht/kht\_4.html](javascript:openExternal('http://www.eremit.dk/ebog/kht/kht_4.html')) [21.2.2011]).

Nystrøm, Eiler: *Holbergs egenhændige vota som universitetsprofessor*. København 1928.

Pedersen, Sune Christian: “Maskeradens historie – en historie om menneskesyn i forandring” i *Folk og kultur*. Årbog for Dansk Etnologi og Folkemindevidenskab. København 1998, s. 57-71.

Rasmussen, Alan Hjorth: “Lægedom” i Axel Steensberg (red.): *Dagligliv i Danmark i det syttende og attende århundrede*. København 1971.

Sandstrøm, Bjarne: “Den kritiske fornuft – Ludvig Holberg” i Klaus P. Mortensen og May Schack (red.): *Dansk litteraturs historie*, bd. 1. København 2007, s. 436-474.

Schivelbusch, Wolfgang: *Paradiset, smagen og fornuften. Nydelsesmidlernes historie*. København 1980 (oversat fra tysk efter 1. udg. 1980).

Skovholm, Jens; Ivan Z. Sørensen og Jørgen Vogelius: *Samlerens antologi af nordisk litteratur*, bd. 4. København 1984.

Vammen, Hans: “Guldalderens danske samfund – en syntetisk karakteristik” i *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*. København 1994, s. 9-19.

Werlauff, E.C.: *Historiske Antegnelser til Ludvig Holbergs atten første Lystspil*. København 1858 (1. udg. 1838).

Zachariae, Francis: *Den Danske Skueplads’ Historie fra dens Oprindelse i 1722 til 1900*. Særtryk af det historisk-topografiske tidsskrift *Før og Nu*. København 1917. ([http://www.archive.org/stream/dendanskeskuepla00zachuoft/dendanskeskuepla00zachuoft\_djvu.txt](javascript:openExternal('http://www.archive.org/stream/dendanskeskuepla00zachuoft/dendanskeskuepla00zachuoft_djvu.txt')) [13.3.2011]).

Øhlenschläger, Jørgen: “Om Den Stundesløse” i Ludvig Holberg: *Den Stundesløse*. Dansklærerforeningen. København 1962.