



КУЛЬТУРА И КУЛЬТУРНЫЕ СВЯЗИ

UDC 008:316.42

Bent Holm

Københavns universitet, Denmark

MAGT OG MASKERADE: DANSK-RUSSISKE RELATIONER UNDER PETER DEN STORE I VISUEL OG LITTERÆR KONTEKST

For citation: Holm B. Magt og maskerade: Dansk-Russiske relationer under Peter Den Store i visuel og litterær kontekst. *Scandinavian Philology*, 2019, vol. 17, issue 1, pp. 186–201. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu21.2019.112>

I 1716 besøgte zar Peter I København i forbindelse med en planlagt dansk-russisk invasion af Sverige som led i Den Store Nordiske Krig. Selve operationen blev opgivet, men besøget indebar i sig selv en eksponering af forskelle i begreber om magtscenearrangement — i sidste ende mellem allegorisering og modernitet. Det danske hof var præget af en ritualiseret absolutistisk etikette i kontrast til zarens mere pragmatiske tilgang og adfærd. Dette leder over i en diskussion af et forsøg fra 2014 på at læse et loftsmaleri af en maskerade på Frederiksberg Slot som en allegori på den dansk-russiske alliance. Denne tolkning problematiseres, samtidig med at den anvendes som afsæt for en mere omfattende diskussion af allegori i kongelige billeduniverser, af betydningen af påklædning/udklædning i et politisk og kulturelt perspektiv, og af de forskellige danske kilder til viden om det russiske rige. En række kronologiske, tekniske og kulturelle omstændigheder synes at modsige den allegoriske fortolkning af maleriet, som på den anden side højst sandsynligt afspejler nogle af de kunstneriske aktiviteter, Peter blev mødt med i København. I et bredere perspektiv kan det læses som et udtryk for et moderne begreb om teatralitet, der først og fremmest kommer til udtryk i de komplekse ideer om kultur og rollespil, som blev udviklet af dramatikerne og forfatteren Ludvig Holberg. Til slut antydes en perspektivering af to hovedfokuseringer — de dansk-russiske relationer og de vekslende forståelser af maskerade og rollespil.

Keywords: Peter den Store, dansk-russiske relationer, Den Store Nordiske Krig, Benoît Le Coffre, Frederik IV, hofkultur.

TO FYRSTER

I 1716, under Den Store Nordiske Krig (1700–1720), besøgte zar Peter I (1672–1725) alliancepartneren kong Frederik IV af Danmark (1671–1730) i København i forbindelse med udfoldelsen af et gigantisk militært projekt — en invasion af Skåne ved en samlet russisk og dansk hær- og flådeindsats, der havde været under forberedelse gennem flere år; projektet endte med at løbe ud i sandet, da Peter efter et par måneder trak sig i mistillid til danskernes slagstyrke.

Det følgende samler sig om de to regenters møde, indfældet i en kontekstramme af tidens selvforståelse og selvscenesættelse udtrykt i de kunstneriske og litterære udtryk, der omgav mødet. Det skal kort sagt handle om Peter og Frederik; om Rusland og Danmark; om magt og iscenesættelse.

De to fyrster lever nogenlunde samtidig, og selv om der er en række parallelliteter i deres livsforløb — til den kuriøse afdeling hører, at begge i 1712 ægtede en elskerinde, Frederik dog, *qua* gift med dronningen, i første omgang 'til venstre hånd' — er det nok så meget forskellene i gemyt og stil, der springer i øjnene. Det forekom, at Frederiks interesse for teater og maskerade overskyggede hans fokus på krig og militær; for Peters vedkommende forholdt det sig absolut omvendt. Forskellene manifesterede sig ikke mindst ved de lejligheder, hvor de rent faktisk mødtes.

I det tidlige attende århundrede var begge fyrster, Peter og Frederik, optaget af større eller mindre moderniseringsprojekter: i årene 1697–1698 havde Peter gennemført en omfattende studietur til en række vesteuropæiske lande og her samlet viden og inspiration til reformer omkring rigets geopolitiske og kulturelle placering, som inddrog adskillige udenlandske kunstnere; han var nu engageret i udviklingen af den nye hovedstad Sankt Petersborg, grundlagt i 1703. Og samtidig var Frederik, inspireret af indtryk fra *hans* dannelsesrejse 1692–1693, optaget dels af sit projekt omkring en residens i nærheden af metropolen, Frederiksberg Slot, som stod færdigt i 1703; dels af etableringen af et avanceret operahus i Bredgade, åbnet i 1703, der skulle tilføre hovedstaden et internationalt kulturelt niveau under inddragelse af navnlig italienske og franske kunstnere. Tilsvarende gjorde kongen efter sin næste Italiensrejse 1708–1709 maskerade tilgængelig for både hof og by.

I 1716 ankom Peter som sagt til København og opholdt sig dér i tre måneder. Ved et par lejligheder fandt de to monarkers møder sted på

netop Frederiksberg Slot som en raffineret ramme om iscenesættelsen af kongemagten. En vis fokus vil i den forbindelse være på Benoît Le Coffres loftsmaleri på slottet af en maskerade, som er blevet knyttet direkte til zarens besøg med en konstatering af, at ”Frisen kan [...] tolkes [...] som en allegori over den dansk-russiske alliance mod Sverige” (Bregenhøj i [Adriansen, Bregenhøj, 2014, s. 100–101]).

Inden diskussionen af denne læsning som anledning til afsøgninger i periodens gestaltninger af magten skal først maleriet og dernæst dets motiv, maskeraden, kort introduceres og forsøges indplaceret i et lidt større historisk perspektiv.

MALERI OG MASKERADE

Maleren Benoît Le Coffres familiebaggrund var fransk. Fra år 1700 arbejdede han som hofmaler hos Frederik IV. Han var på flere måder nært knyttet til det franske — og i øvrigt katolske, i et ellers luthersk-protestantisk land — teatermiljø i København: hans søster var gift med dansemesteren Frederic de Pilloy, far til danseren og aktøren Frederic Daniel de Pilloy, og han selv var morbror til Marie-Madeleine Montaigu — ægtefælle til lederen af den kongelige franske teatertrup René Montaigu, der var søn af en kollega til Molière. Da Le Coffre blev syg og døde i 1722, begyndte hans hustru Marie-Hélène, født La Croix, for at forsørge familien at agere på teatret som aktrice.

Le Coffres maskerade-loftsmaleri i dansesalen på Frederiksberg Slot er dateret 1704, som netop er året for slottets indvielse¹. Det udgøres af et vue opad, hvor der i flere niveauer udfoldes maskespil, musik, erotik, spil, udskænkning m.v. Der er i billedet ejendommelige over-

¹ Data om slottet jf. [Weilbach, 1936]. Den sal, billedet nu udsmykker, blev først indrettet i 1709, da slottet blev udvidet med en ekstra etage. Rammen om billedet er dateret netop 1709. Billedet har tidligere været dateret til 1711. Den datering stammer fra før 1858, da maleriet blev restaureret og påskriften ”Coffre 1704” dukkede op. Inden da formodedes det at forestille maskeraden på Koldinghus i 1711, da Frederik IV for første gang traf (den senere dronning) Anna Sophie Reventlow, jf. [Thrane, 1908, s. 431]. Dateringen placerer det på det gamle slot, hvor kun spisesalen har den tilstrækkelige størrelse. En egentlig festsal blev først indrettet ved slottets udvidelse. Formodentlig er maleriet flyttet derop fra etagen under. Imidlertid er der tilsyneladende dér i 1707 nedtaget og i 1709 genopsat et maleri. Hvis det er et loftsmaleri, er det ikke Le Coffres billede, der jo netop findes på den nye overetage. Årstallet 1704 står skarpt. Skulle det imidlertid være et forvansket ’1709’ — året for salens og rammens tilblivelse — vil det dog ikke berøre argumentationen i denne artikel.

ensstemmelser med malere som Giambattista Tiepolo og Antoine Watteau, som imidlertid først maler flere år senere! Det kan hænge sammen med Le Coffres læreår i Paris i 1690erne, hvor en form for præ-rokoko gjorde sig gældende blandt Antoine Coypel, Charles de la Fosse m.fl. Billedet er bemærkelsesværdigt nok aldrig blevet systematisk udforsket.

På maleriets ene langside ses flere *commedia dell'arte* figurer: Pulcinella, Pantalone, Harlekin — og på niveauet ovenover diverse 'tyrkerer' og andre fremmedartede figurer. Under sin Italiensrejse 1692–1693 havde Frederik IV fået en passion for maskerade, som han udlevede efter hjemkomsten. På Københavns Slot kunne man f.eks. i 1701 se "Hoffet forklædt udi adskillige Nationers Habit, saasom tyrkisk, moskovitisk, persiansk og polsk" (Jf. [Werlauff, 1858, s. 215]). Og fra 1710, da kongen var vendt tilbage fra sin anden Italiensrejse 1708–1709, afholdtes der endog ugentlige *offentlige* maskeradeer på slottet, i princippet med almindelig adgang. Frigørelsen fra den rene hofsammenhæng indebar en modernisering af genren, der åbnede for en udvikling i retning af den som et urbant civilt fænomen. Få år senere fik den da også sin egen uafhængige — professionelle — form.

Ud over at maskeraden i datidens forståelse stod som et letfærdigt frirum, var den også i en vis optik decideret kontroversiel. Frederik IVs bror, prins Carl, havde således religiøse skruper ved indførelsen af de offentlige maskeradeer på slottet. Hans skriftefader vurderede, at "Derved forføres og mange unge Mennesker paa onde Veie, til at forspilde deres Velfærd, ja evig Salighed" [Werlauff, 1858, s. 233]. Kongelige kunne dog frekventere maskeraden, blot det skete i embeds medfør og ikke af lyst. Bedre blev det ikke, da der efter afslutningen af Den Store Nordiske Krig blev etableret et selvstændigt forlystelsescenter for Københavns befolkning, et musik-, spille-, udskænkings-, maskerade- og komediehus, kort sagt den flerhed af aktiviteter, som afbildes på Le Coffres maleri. Den franske hoftrup var blevet afskediget, og Montaignu havde da involveret sig i etableringen af en professionel dansksproget scene med Ludvig Holbergs komedier som hovedattraktion. Både maskerade og teater var i denne ramme 'nye' urbane fænomener, som man skulle forholde sig til fra myndighedernes side. Dette forhold afstedkom modstand fra universitært og (især) teologisk hold.

Teater og masker var tæt forbundet. Teatret rådede over en stor fond af masker, hvilket kan ses i lyset af, at det blev skabt i forlængelse af Montaignus franske hoftrup, der trak visse inspirationstråde til den italienske maskekomedie. Bestræbelserne på at få lukket komediehuset lykkedes

ikke. Men i februar 1724 blev der nedlagt forbud mod maskeradeerne. Der ligger bag alt dette en modvilje mod maskering i det hele taget — dette, at man spiller en rolle, påtager sig en falsk eller fiktiv identitet, der i specielt kirkelig optik blev set som noget suspekt.

Det er i den situation, Holberg skriver komedien *Mascarade*, hvor han forsvarer nytten af det umiddelbart unyttige. Midt i komedien lader han moderationen talerør, hr. Leonard, plædere for, at:

U-nyttig Tidsfordrif og Børne-Leeg ere undertiden saa fornødne [...] som Mad og Drikke, og Mascarader [...] 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 [Holberg, 1724, s. Q8v–Q9v].

To temaer er i spil her: 1. leg og rollespil er en basal livsnødvendighed; og 2. maskespillet udvisker kunstige skel og genskaber den basale lighed. Som Le Coffres maleri 'foregår' komedien det samme sted, som den afbilder. Selve scenerummet blev inddraget, når huset blev brugt til maskerade; *Mascarade* udspillede sig i selve komediehusets dansesal og er derved teater på én gang om og på teatret. Maskeraden på scenen bliver derved mere 'virkelig' end komediens anden lokalitet, borgerhjemmet, som jo er scenografi, illusion. Dette manifesterer på sæt og vis komediens grundparadoks: hverdagslivet som et maskespil, maskeraden demaskerer. Her reflekteres så det moderne begreb om maskeraden, der allerede blev antydet i Le Coffres værk.

Flere slægtninge til Le Coffre var direkte involveret i førsteopførelsen af *Mascarade*. Hans enke Marie-Hélène spillede rollen som Magdelone, mens Marie-Madeleine Montaigu og Frederic Daniel de Pillooy var hhv. Pernille og Leander.

Vender vi os nu atter mod maleriet, er det tydeligt at Le Coffre her monterer reale komponenter fra sin samtid til en poetisk helhed, en vision af menneskeligt maskespil udtrykt i personer og situationer. For at spørge tættere ind til billedets virkelighedsrelation — er dets enkeltkomponenter ikke blot reale, men også specifikke? — er det nærliggende at se på dets tilblivelsestidspunkt. Det fremgår da, at det ligger i en periode med massiv kunstnerisk aktivitet, hvor kongen netop havde åbnet sit opera- og skuespilhus i Bredgade. Antallet af musikere på billedet stemmer med antallet af de kongelige hofvioloner, og sandsynligvis er det faktisk det kongelige kapel — hofviolonerne — under bologneseren

Bartolomeo Bernardis ledelse, der afbildes. Flere af de afbildede musikere kan med rimelig sandsynlighed identificeres (jf. [Thrane, 1908, s. 45–46; Roepstorff, 1970, s. 70–72]). Bernardi selv, som var elev af Arcangelo Corelli, havde i 1703 brilleret med to operakompositioner for kongehuset og er da formentlig den centrale figur i musikergruppen, som holder et nodeblad i hånden. Om det samme gælder den kongelige trup, ledet af Montaigu, er det ikke til at sige noget sikkert om; udelukkes kan det heller ikke. Står billedet da som en slags visuelt ekko af galante fornøjelser fra by-operahuset i Bredgade til det nye landslot på Frederiksberg? Skulle maleriet — jf. note 1 — mod forventning reelt datere sig til 1709, vil det være endnu tættere knyttet til en kongelig Italiensrejse og stadig rumme de nævnte kunstnere som muligt motiv.

Men kan man gå videre end det? Er det muligt at relatere maleriet endnu mere specifikt til den virkelighed, der udspillede sig undet det?

I 2014 fremlagde arkivar Carsten Bregenhøj den læsning, at den ene langside fortæller om den danske konges storpolitik, centreret om 'tyrken' til venstre med hånden på en skaldet mands hoved og den kraftige mand med kalot og skærf i højre side: "Den frygtsomme mand kan tolkes som den svenske konge Karl XII, tyrken er Frederik IV og manden til højre den russiske zar Peter den Store." Forfatteren anfører i sin argumentation, at figurerne rent malerisk skiller sig ud, og uddyber, at "Den afvigende penselføring er måske en opfriskning udført 1716 før den russiske zars besøg i Danmark." Ræsonnementet om den nye tilmaling på loftsbilledet udvikles således: "Men hvorfor står da Ruslands fyrste med ryggen til tyrken, dvs. Frederik IV. Måske fordi Peter den Store på mange kobberstik fra datiden vender sig mod venstre. Le Coffre har sikkert ikke haft andet forlæg at gå ud fra." I konklusionen kan det herefter konstateres, at: "Frisen kan således tolkes ikke blot som en maskeradescene, men også som en allegori over den dansk-russiske alliance mod Sverige" (C. Bregenhøj i [Adriansen, Bregenhøj, 2014, s. 101]). Maleriet har kort sagt gennemgået en ny-versionering med specifikt henblik på zarens besøg og med et budskab om ham og til ham.

HISTORISK BAGTÆPPE

Spørgsmålet er nu, hvordan denne læsning reagerer, når den bringes i spil med konkrete detaljer omkring billedet. Det kan handle om teknik, kronologi og ikonografi. Da maleriet ikke ses at være taget ned efter

indsætningen i rammen i 1709, har det skullet foregå fra en liggende position på et opstillet stillads, hvis der efterpå er tilføjet nye personer. En opmaling af et oliemaleri nedefra på en vandret flade er ingen helt simpel affære, der formentlig ikke har kunnet udføres på under et par uger og vel ville have sat sig spor i form af regninger.

Zarens ankomst til Danmark var zarens eget initiativ (jf. [Bagger, 2003, s. 131–132; Lyngby, 2013, s. 52]). Den kom tilsyneladende som lidt af en overraskelse; pludselig stod han der — på Falster! — og man måtte så sætte det officielle velkomstapparat i gang til at modtage ham i København. Men selv hvis en opmaling har været forberedt på forhånd, hvordan forholder det sig da helt konkret med eksempelvis den kraftige figur i den ene side som gengivelse af zar Peter? Le Coffre var ikke fortrolig med hans udseende, hedder det, eller rettere, han var afhængig af f.eks. kobberstukne afbildninger, der så gengav ham med ryggen vendt mod venstre. Men for det første ses Peter gengivet i flere forskellige positioner i samtiden; og hvis det endelig var, havde Le Coffre så ikke som professionel billedkunstner evnet at spejlvende figuren? For det andet var Peters udseende på ingen måde ukendt i datidens Danmark.

Zar Peter var gennem flere år en tæt allieret. Så tæt, at han i 1718 tilbød, at hans datter skulle vies til kronprinsen — og altså være kommende dansk dronning — hvad man til hans misnøje takkede høfligt nej til. Allerede i 1713 havde Frederik IV mødtes med ham i Husum som alliancepartner i krigen mod Sverige, ved hvilken lejlighed kongen tildelte ham den højeste danske udmærkelse, elefantordenen. Han blev efterpå portrætteret i fuld figur og med sin orden af hofmaleren — Benoît Le Coffre! (jf. [Lyngby, 2013, s. 71–75]) Le Coffre afbilder ham her som feltherre i hermelinskåbe og rustning og førende en marskalstav. Portrættet (i dag på Peterhof) er vellignende med kroppen let venstredrejet og hovedet næsten en face mod højre. Zaren står rank og mandig, med store udtryksfulde øjne, der ser direkte på beskueren, og en let opad-snoet moustache, modsat loftsmaleriets tætte, noget ludende, skulende figur med nedadvendt blik i de små, sammenknebne øjne og et 'asiatisk' overskæg trukket ned over mundvigene. Hvor paradeportrættet af Peter altså er orienteret opad og udad, er maskeradefiguren vendt nedad og til siden.

Omkring de øvrige evt. allegoriske figurer bemærkes det, at Le Coffre siden 1700 i flere omgange havde portrætteret Frederik IV. Portrætlighed med 'tyrken' på maskerademaleriet kan ikke afvises; det er dog

ikke det samme som at figuren 'er' Frederik². De to figurer, 'Peter' og 'Frederik', på billedet er stort set lige høje. Hvor Peter nærmest var en kæmpe med sine godt to meter, var Frederik også efter datidens standarder forholdsvis lille og spinkel. Ikke at dette nødvendigvis skulle afspejles i maleriets mulige allegoriske funktion. Men ville man stemme zaren velvilligt ved afbilde ham med en kropsfylde primært i form af *embonpoint*? Hvad angår den 'slave', 'tyrken' lægger hånd på, må det til gengæld siges, at der ikke er portrætlighed overhovedet med svenskekongens langstrakte ansigt og fremtrædende kæbeparti, der var særdeles velkendt i samtiden.

I henseende til de ikonografisk-kronologiske aspekter gør der sig her den omstændighed gældende, at der på Statens Museum for Kunst i København findes to forarbejder til maleriet. Det drejer sig om en malet skitse, hvor netop den 'russiske' figur poserer ganske som på det færdige værk. Og om en tegning, der i detaljer — inklusive de tre angiveligt allegoriske figurer — stemmer overens med den pågældende side af loftsmaleriet. Da forarbejderne nødvendigvis er blevet til før det færdige værk, skrider alene af den grund muligheden af, at de tre figurer grundlæggende er blevet udformet til ære for zaren i 1716.

Ser vi nu igen på de 'agerendes' positur og kostumering, er det som allerede strejft en usædvanlig alliancepartner, der vender ryggen til sin allierede — som 'Peter' gør på maleriet; men det er da vel også en underlig allieret, der — som 'Frederik' — klæder sig ud som alliancepartnerens arvefjende siden hans første krig i 1697: tyrken. Emnet var ikke uproblematisk. Den nylige russisk-tyrkiske krig 1710–1711 blev indledt på foranledning af Karl XII, som efter sit knusende nederlag ved Poltava havde søgt tilflugt hos tyrkerne og her havde bevæget Konstantinopel til at erklære Rusland en krig, der var endt med at falde ganske uheldigt ud for Peter. Faktisk blev han ydmyget i en grad, der tangerede katastrofen. Alt det var velkendt i København. Danskerne havde indsat kommandør Just Juel som *envoyé extraordinaire* ved zarhoffet i årene 1709–1711. Juel førte en minutøs journal over sine iagttagelser. Både han og hans sekretær, Rasmus Æreboe, der ligeledes nedskrev sine indtryk, havde oplevet zaren på nært hold. De fulgte zarhoffet under tyrkerkrigen, hvori også deltog svenskere, og Juel fik beskrevet

² Om det så i givet fald er kongen i 1704 som 33-årig eller i 1716 som 45-årig, er svært at sige. Rosalba Carriera malede ham i 1709 i Venezia (i dag på Frederiksborg Slot) som en ganske mager mand, ikke ulig 'tyrken' på loftsbilledet.

begivenhederne af zaren selv. Hans redegørelse for denne konfrontation fylder atten sider³. Denne russisk-danske forbindelse var som før nævnt ikke ny. I 1709 havde der været forhandlere til stede i begge lande. Juel havde tæt relation til vicekansler Pjotr Shafirov, der spillede en vigtig rolle i de dansk-russiske forhandlinger og siden fulgte Peter til København i 1716 (jf. [Juel, 1893, s. 98, 106]). Relationerne udfoldede sig på flere niveauer: ud over de diplomatiske forbindelser var der danske håndværkere, militære — bl.a. Tordenskjolds bror — m.fl. i russisk tjeneste.

Sammen med svenskerne stod tyrkerne på det tidspunkt som en markant fjende for Rusland. Hvis en politisk allegori skal fremstå nogenlunde umiddelbart aflæselig for at virke, må der nok sættes spørgsmålstegn ved, om Frederik IV ville eksponere den broderlige entente ved at klæde sig ud som lige præcis tyrk.

PÅKLÆDNING OG UDKLÆDNING

Forfølges nu maskeradesporet i et lidt bredere perspektiv, vil det naturligt involvere begreber som påklædning og udklædning, og altså i videre betydning — i tilfældet udklædning — temaer som 'leg', 'spil' eller for den sags skyld 'teater' og 'iscenesættelse'.

Figuren på maleriet, der angives at repræsentere zaren, bærer kalot og en klædning, der ligner en kaftan med et skærf om maven — kort sagt en eksotisk, gammeldags dragt, som dybest set er stik imod den reform, som handlede om at europæisere og modernisere klædedragten, der var en mærkesag for Peter. I sin journal, der jo skulle oplyse det danske styre om alliancepartneren, skriver Juel om dette tema:

Efttersom udj heele Rysland ald den ganske Rysszke klædedragt er afskaffet, og Franske klæder igien indbragt [...] loed hand [: zar Peter] opslaae aabne breve [...] med befalning at, dersom nogen gick ind eller ud af Stædernis porte i deris lange Rüssiske dragt, skulde saadanne [...] strax angribes, sættis ned paa knæe, og da klæderne afskiæres, saa de stumpede liige med Knæene. [Juel, 1893, s. 59]

³ Det danske informationsniveau var ikke ringe. Juels journal blev indleveret i 1714. Yderligere kan nævnes Poul Vendelboe, der opholdt sig i Rusland fra 1707 og i 1711 blev adlet som Løvenørn for sin diplomatiske indsats. Han deltog i forhandlinger med zaren om den fælles krig mod svenskerne.

Maskerade handler i sagens natur om udklædning. Men at lade Peter fremstå i demonstrativt ikke-occidental påklædning virker ikke nødvendigvis helt gennemtænkt.

Peter gik, helt atypisk for tidens potentater, med 'eget hår', dvs. uden paryk — og minder derved ejendommeligt nok mere om Karl XII, der netop fremstår som en enkelt klædt soldaterkonge, end om Frederik IV iklædt senbarok kongerobe eller elegant maskeradedragt. Klædedragt var som sådan ikke noget, Peter gik op i — det var mere en sag for kvinder. I de danske kilder understreges gang på gang, hvor ligefrem og jævn han var i væsen i påklædning, og hvor ringe betydning, han tillagde ceremoniel iscenesættelse⁴. I Peters optik fremstod det komplicerede ceremoniel, han blev mødt med ved sin ankomst til København, som stærkt irriterende — en frustration, han gav luft for i et brev til zarinaen dagen efter sin ankomst [Lyngby, 2013, s. 54].

Hans syn på rollespil i diverse betydninger skildres som decideret kritisk eller negativt. Leg og lighed blev tidligere nævnt som potentielle temaer i maskeraden. I Peters optik stod det første som (umandig?) tidsspil, mens han praktiserede det andet ved en jævnhed i fremtoning og manérer, der undertiden chokerede samtiden. Maskeradens mere subtile aspekter var ikke hans sag. Hans begreb om løjer og morskab var håndfast i en grad, der i den danske optik forekom bizart.

Før bruddet — Peters afblæsning af invasionen — havde Frederik IV søgt at divertere ham med karrusel, komedie og opera. De medvirkende kunstnere har været Bernardi, Montaigne m. fl, der som nævnt i et vist omfang kan være afbildet på Le Coffres maleri. Men alt sammen forgæves. Peter følte, man spildte hans tid⁵.

⁴ Juel bemærker s. 175 om en audiens hos Peter på danskekongens vegne, at der ikke "ved hans heele Hoff [var] enten *Marschalk*, *Ceremonie-Mester* eller kammer Junckere, saa denne *Audience* var ligere en besøgelse end en *Audience*." Frederik må imidlertid ikke opfattes som en reaktionær monark. Modernitet og reformer udfoldedes jævnsides med det formaliserede hofapparat. Det var i hans tid, oplysning og skoleuddannelse for almuen nød fremme. I dedikationen i sin *Dannemarks og Norges Beskrivelse* karakteriserer Holberg med et moderne, ikke-metafysisk begreb om herskerfunktionen kongen som "den ældste og flittigste Høye Embeds-mand udi Landet" [Holberg, 1729, s. 4r].

⁵ Den gensidige forståelse var problematisk. Da kongen på et tidspunkt indbød Peter til komedie, erklærede denne sig uinteressert, hvorfor forestillingen aflystes. Da Peter så alligevel dukkede op, opstod en ganske pinlig situation. Om divertissementerne og hofkulturen i København se [Bagger, 2003, s. 132, 153–154; Lyngby, 2013, s. 54, 58].

I Holbergs panegyriske fremstilling af Peter⁶ nævnes blandt de ganske få forbehold, han tager, zarens mangel på sans for teater. Man kunne, hedder det, aldrig: ”faae ham paa noget Skuespill, saasom han holdt for, at saadant var til ingen Nytte, alleene til Tidsfordriv” [Holberg, 1739, s. 277]. Peter havde dog nok værdsat teater, føjer han udglattende til, ifald nogen blot havde forklaret ham kunstartens væsen og nytte ordentligt. Samme pointe omkring ulysten ved teatralitet genlyder hos Ruslandsfareren Peter von Haven, der opholdt sig i Sankt Petersborg i 1736. Holberg havde tilskyndet ham til at gennemskrive sine indtryk og skrev forord til hans bog. I sin omtale af operahuset i Sankt Petersborg bemærker von Haven, at ”Keyser Peter den Første har nogle Aar for hans Død [i 1725] gjort Begyndelsen til denne Indretning saavel som til ald anden Hoff-Pragt, alene af tilstrækkelige Stats-Raisons; thi hand var for sin Person en stor Hadere af alleslags Pragt, Leeg og Lystigheder” [Haven von, 1743, s. 51].

Der er dog nuancer i billedet: efter bruddet forblev zaren i over en måned i København, hvor han bl.a. bivåned en maskerade ved kongens fødselsdag og her tilsyneladende har moret sig over maskerne. Der er imidlertid forskel på at overvære et divertissement, evt. af hensyn til etiketten, og så selv at indgå i det.

Det er tydeligt, at man fra dansk side har modtaget zaren med al den ceremonialitet og festivitet, der tilkom en så høj potentat. Andet ville være unaturligt. Under besøget opstod så nogle kulturfriktioner, som ikke nødvendigvis var til at foregribe uden brud på eget regelsæt. Alligevel er det svært ikke at spørge, hvor oplagt eller nødvendigt det virker at opdatere et gigantomaleri i anledning af den høje alliancepartners besøg ved at placere ham i en sammenhæng, der bød ham imod? At han har befundet sig i salen, er nok givet, al den stund han jo ved et par lejligheder besøgte slottet. Spørgsmålet er imidlertid — hvis den foreslåede læsning af maleriet holder — om han også har befundet sig vel.

⁶ Holberg gav i flere tekster sit billede af zar Peter, udfoldet i stort format i *Sammenlignede Heltehistorier*, hvor netop moderniteten — den konkret-jordnære tilgang til magtudøvelsen — kvalificerer ham som hersker. Om udgangen på besøget i København siges ikke et ord. I *Erasmus Montanus* fra 1723 er der en lille hentydning, da bonden Jeppe får en forkvaklet oversættelse af ”profecturus” i sønnens latinske brev og lidt bekymret spørger, om russerne nu er vendt tilbage. ”Det er ikke Moscoviter,” forklarer degnen absurd vankundigt, ”det er unge Studenterne, som man kalder Russer” [Holberg, 1731, s. A4r].

MODERNITET OG ALLEGORI

Kulturkonfrontationen handler til dels om zar Peters ubehag ved danskehoffets ritualiserede selviscenesættelse, der måtte minde ham om det foregående århundredes 'byzantinske' moskovitiske hof, som han havde opponeret markant imod. Hvad angår etikette som autoritetsmarkering var han i sammenligning med Frederik IV nærmest modernist.

Brydning mellem allegori og modernitet ligger i tiden — på det litterært-teatrale felt i Ludvig Holbergs modernisme, som bl.a. indebar en opfattelse af symbolisering, mytologisering og antikisering af virkeligheden som en meningsløs illusion, et indholdstomt teaterspil. Intet under altså, at Peter den Store indgik i den mikroskopiske gruppe af personer, Holberg omtalte med respekt. Tilsvarende brydninger ses i billedkunsten. Loftsudsmykningerne på Frederiksberg Slot var i klassisk forstand allegoriske: formuleret i mytologiske, symbolske, personificerende registre. Eneste undtagelse er maskeradebilledet, der afmalte samtidens nære realitet.

Da maleriet er blevet læst som en allegori, kunne der være grund til at se på, hvordan fyrsterepræsentation med allegorisk overtone ofte ville tage sig ud i perioden. Et par nedslag med reference til Den Store Nordiske Krig skal her antydes. Ser vi først specifikt på motivet kongelige alliancer, kan f.eks. inddrages visualiseringen af tre majestæters møde i Potsdam og Berlin 1709, det såkaldte *Dreikönigstreffen* til etablering af en alliance mod Sverige mellem Frederik I af Preussen, Frederik August ("den Stærke") af Sachsen og Polen og Frederik IV af Danmark, da sidstnævnte var på vej tilbage fra sin Italiensrejse. På et samtidigt stik poserer monarkerne favnende hinanden i broderlig samdrægtighed, kronede, klædte i kåbe og rustning og ombølget af hele barokkens mylder af svævende, stående og liggende personifikationer og symboliseringer — Fama, der udbasunerer de høje fyrsters ry etc. Det heroiserede rollespil udfoldes og indfældes i en storslået symbolsk scenografi, som danner det allegoriserende bagtæppe⁷.

Samtidig med de tre kongers konference slog den militære balance afgørende om i kraft af zar Peters knusende sejr over svenskerne ved

⁷ Kobberstikket gengives i [Juel, 1893, s. 27]. Majestæterne står på et andet billede, malet af Samuel Theodor Gericke (på Schloss Caputh), iført kroner, ordener og hermelineskåber og på en baggrund af søjler og draperier. Det afbilder nok så meget ententen, som det er en allegori over den.

Poltava og Karl XII's efterfølgende flugt til Tyrkiet. Da zarens triumftog året efter fandt sted i Moskva, var adskillige æresporte rejst "med smukke sindbilleder og malninger" med den russiske ørn og den svenske løve som bærende komponenter til forhånelse af svenskerne. Efter triumfen afbrændtes et storstilet fyrværkeri, som bl.a. viste en løve i angreb mod en kronet søjle, "hvorpaa af én, ligesom i luften hængende [...] Ørn en *raquette* blev skudt paa samme Løve, som derved antændtis, og sprang gandske i stykker, splittedes ad og blev til intet." Den kronede søjle genrejstes herefter. Pointen er, at Peter her giver pyroteknisk svar på tiltale til en medalje, Karl XII tidligere havde ladet slå: en løve, som vælter en kronet søjle, "hvormed de svenske betegnede, at Kongen af Sverrig hafde [...] bragt *Tsaren* paa knæ" [Juel, 1893, s. 141, 157–158, inkl. afbildning af Karl XII's medalje]. Allegorien er altså her knyttet til personifikationer — i form af objekter og dyr — og ikke til personer.

Selv lod zaren i 1716 slå en medalje til markering af en maritim manøvre ved Bornholm, hvor tilstedeværelsen af fire nationers flåder under hans kommando havde holdt svenskerne borte⁸. Her viste bagsiden på klassisk allegorisk vis Neptun, som fører de fire flåders flag. Medaljens forside var imidlertid Peters portrætbuste. Hovedpersonen var zaren i egen ret, prunkløs og parykløs, og ikke en symbolsk identitet eller rolle.

Omvendt er der ikke rigtig noget, der peger i retning af, at begrebet 'allegori' på fyrsteniveau naturligt ville formulere sig i samtidsrealistiske termer — eller skrive sig ind i en sammenhæng, der konnoterede letfærdig løssluppenhed, som maskeradens univers jo stod for. Der er i sidste instans tale om kongelig rumudsmykning og ikke om efimer ikonografi i genren stik, pamflet, fyrværkeri. En festdekoration "med smukke sindbilleder" havde givetvis været mere nærliggende og overkommelig som velkomst frem for en kompliceret ommaling af et eksisterende værk.

Er der imidlertid tale om en allegori, må den have været aflæselig — eller i det ringeste forklarlig — for datidens beskuer. Men var der så ikke et problem, da russerne i 1718 skiftede side og nu faktisk svingede over mod svenskerne? Herefter lurede frygten for en russisk invasion frem til Katerina I. s død i 1727. Ville en malet markering af forbrødring da ikke fremstå malplaceret?

⁸ [Lyngby, 2013, s. 79–80]. S. 61 gengives en buste af zaren fra 1723, som blev sendt til København. Her ses antydningen af et 'romersk' kyrad, som var brugeligt i afbildning af vestlige potentater. Typisk bærer han i øvrigt på afbildninger ikke krone og ikke scepter, men gerne marskalstav.

Vil man endelig tænke sig, at maskeradetyrken er allegorisk og gestalter Frederik IV, kunne det i givet fald indebære et udsagn om majestædens suverænitet: han bemestrer antagonistens ved at inkarnere ham. Meget længere kan en mulig politisk allegori næppe strækkes.

PERSPEKTIV

To motiver har været i fokus her: magt og maskerade. Med hensyn til det første — magt og politik — kan det nævnes, at efter Den store Nordiske Krig fulgte en lang periode af ”florissant” fred for dobbeltmonarkiet Danmark-Norge. Landet indgik en forsvarsalliance med Rusland i 1773, som blev aktualiseret, da den svenske konge Gustav III i 1788 — på mange måder som en gentagelse af Karl XIIIs strategi — angreb Rusland, efter at tyrkerne i forståelse med svenskerne havde åbnet krig fra den anden flanke. Lidt teatralisk bar Gustav endog forgængerens og forbilledet Karls sværd under angrebet på Rusland. Heller ikke denne gang med nogen militær succes. Begivenhederne satte sig i dansk kunstliv visse spor, bl.a. på scenen⁹.

Hvad angår det andet hovedfokus, maskeraden, skete der videre det, at under Frederik IVs efterfølger blev *både* teater og maskerade bandlyst af religiøse årsager. Da der i 1747 blev åbnet for teaterdriften igen, var maskerader fortsat udtrykkeligt forbudt. Først i 1768 blev der atter givet tilladelse til maskerader, men da kun på komediehuset. Ikke før i 1803 gives maskeraden totalt fri (Jf. [Holm, 2018, s. 98]). Så området var i sig selv følsomt — dog ikke i den forstand, at det var bærer af egentlige politiske eller allegoriske udsagn. Hvad angår det royale rollespil fandt den sidste danske kongesalving sted i 1840, hvorved en afgørende brik i den absolutistiske magtscenesættelse faldt bort.

REFERENCES

- Adriansen I. og Bregenhøj C. (eds). *Maske og forklædning i Danmark*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2014. 410 s.
Bagger H. ”En begivenhed der ikke fandt sted”. *Historisk tidsskrift*, vol. 103, hæfte 1, 2003. S. 118–160.

⁹ Jf. [Holm, 2014, s. 157–194]. På allegoriske satirestik blev Gustav i skikkelse af en ræv hånet for sin alliance med sultanen. Rusland figurerede personificeret ved ørnen.

- Haven von P. *Reise udi Rusland*. København, 1743. 530 s.
- Holberg L. *Comoedier. Sammenskrefne for Den Danske Skue-Plads*, vol. II. København, 1724. 434 s.
- Holberg L. *Dannemarks og Norges Beskrivelse*, København, 1729. 756 s.
- Holberg L. *Den Danske Skue-Plads*, vol. V. København, 1731. 204 s.
- Holberg L. *Sammenlignede Heltehistorier*, vol. I. København, 1739. 576 s.
- Holm B. *The Taming of the Turk*. Wien: Hollitzer, 2014. 345 s.
- Holm B. *Ludvig Holberg: A Danish Playwright on the European Stage*. Wien: Hollitzer, 2018. 265 s.
- Juel J. *En Rejse til Rusland under Tsar Peter*. København: Gyldendal, 1893. 481 s.
- Lyngby Ths. (ed.) *Danmark og zarernes Rusland 1600–1900*. Hillerød: Frederiksborg Slot, 2013. 315 s.
- Roepstorff Th. *Operahuset i København*. København: Nyt Nordisk Forlag, 1970. 136 s.
- Thrane C. *Fra Hofviolonernes Tid*. København: Schönbergske Forlag, 1908. 459 s.
- Weillbach F. (ed.) *Frederiksberg Slot og Frederiksberg Have*, vol. I. København: Nyt Nordisk Forlag, 1936. 124 s.
- Werlauff. E. Chr. *Historiske Antegnelser til Ludvig Holbergs første atten Lystspil*. København: Samfundet til den danske Litteraturs Fremme, 1858. 526 s.

Bent Holm

Copenhagen University, Denmark

POWER AND MASQUERADE: DANISH-RUSSIAN RELATIONS UNDER PETER THE GREAT IN VISUAL AND LITERARY CONTEXT

For citation: Holm B. Power and masquerade: Danish-Russian relations under Peter the Great in visual and literary context. *Scandinavian Philology*, 2019, vol. 17, issue 1, pp. 186–201. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu21.2019.112>

In 1716, Tsar Peter I visited Copenhagen in connection with a planned Danish-Russian invasion of Sweden as part of the Great Nordic War. Even though the maneuver was abandoned, the visit in itself implied a demonstration of differences in conceptions of stagings of power, ultimately between allegorization and modernity. The Danish court was ruled by a ritualized absolutist protocol contrasting the Tsar's more pragmatic approach and behaviour. This leads to the discussion of an attempt in 2014 to read a ceiling painting at Frederiksberg Castle representing a masquerade as an allegory of the Danish-Russian alliance. The interpretation is problematized and at the same time utilized as an opportunity to go deeper into the discussions of allegory in royal imagery, of the significance of clothing/disguise in a political and cultural perspective, and of the various Danish information sources concerning the Russian realm. A number of chronological, technical and cultural circumstances appear to contradict the allegorical interpretation of the painting, which, on the other hand, most probably reflects some of the artistic activities Peter was met with in Copenhagen. In a wider perspective, it can be read as an expression of a modern conception of theatricality, represented first and

foremost in the complex ideas about culture and roleplaying coined by the playwright and author Ludvig Holberg. Finally, a perspectivation is suggested, concerning the two main focuses — the Danish-Russian relations and the shifting conceptions of masquerade and roleplaying.

Keywords: Peter the Great, Danish-Russian relations, The Great Nordic War, Benoit Le Coffre, Frederik IV, court culture.

Bent Holm

dr. phil., tidligere lektor

Københavns Universitet, Institut for Kunst og Kulturvidenskab,

Primulavej 11a, 2720 Vanløse, Denmark

E-mail: dr.bent.holm@gmail.com

Received: March, 2

Accepted: April, 22