

LIR.skrifter



Rikard Hoogland (red.)

## I AVANTGARDETS SKUGGA

Brytpunkter och kontinuitet  
i svensk teater kring 1900

Rikard Hoogland (red.)  
*I avantgardets skugga.*  
*Brytpunkter och kontinuitet i svensk teater kring 1900*

LIR.skrifter.8

© LIR.skrifter & författarna 2019

Tryck: BrandFactory AB, Kålleröd 2019

ISBN: 978-91-88348-92-0

## INNEHÅLL

*Rikard Hoogland*: Inledning – 7

### DEL 1

*Willmar Sauter*: Perioder och protagonister.  
Sekelskiftet 1900 i nyare forskning – 15

*Karin Helander*: Barn i dramatiken, på scenen och i publiken – 47

*Lovisa Näslund*: Teaterkungen och skådespelarrepubliken.  
Anställningsförhållanden i Stockholm, 1886–1926 – 75

*Lena Hammergren*: Fran balettkår till danspionjär.  
Dansarykets förändringar kring sekelskiftet – 91

*Mikael Strömberg*: Förflyttningar och förskjutningar.  
Den dynamiska operetten – 115

### DEL 2

*Birgitta Johansson Lindb*: Sanna kvinnor, Emil Hillbergs  
Pontus Bark och recensenterna. Receptionen av Anne-Charlotte  
Lefflers pjäs Sanna kvinnor (1883) i några nordiska uppsättningar  
via dagstidningarnas recensioner – 143

*Hélène Ohlsson*: När Dramatens diva smittade Helsingfors med feber.  
En undersökning av Ellen Hartmans gästspel i Finland 1889 – 169

*Astrid von Rosen*: Radikal empati i dansarkivet.  
Omsorg om den ryska dansaren Anna Robenne – 203

*Rikard Hoogland*: Attacken på Albert Ranfts teaterimperium.  
Fältstrider inom svensk teater 1921 – 243

Referenser – 271

Personregister – 283



## INLEDNING

GÅR DET ATT sätta ljus på avantgardets skugga?

Vad är det som kommer bestå i scenkonsthistorien och vilka processer är det som gör att majoriteten av scenkonsthändelserna och de uttryck som de representerar sorteras undan till förmån för en central och mer begränsad utvecklingsberättelse? Teaterhistorien gällande perioden omkring sekelskiftet 1900 är beskriven som perioden när teater blev teaterkonst och de stora (manliga) teaterregissörerna blev de centrala agenterna. Detta konstituerade teateravantgarde har förpassat den ordinarie teatern i skuggan. Detta val som en gång har etablerats tenderar att ärvas utan att i grunden ifrågasättas.

Att de utvalda regissörerna, exempelvis Per Lindberg, Alf Sjöberg, och Olof Molander har haft en stor inverkan på teaterutvecklingen i Sverige är inte ifrågasatt, men de framställs oftast som varande utan konkurrens. Sällan har det lyfts fram att de många gånger gjorde uppsättningar baserade på material från det populärkulturella området. Den dikotomi mellan populär- och finkulturell scenkonst som många teaterhistoriker försökt upprätthålla gällde förmodligen inte för majoriteten av dåtidens publik.

Historieskrivningen ger en bild av att teatern ständigt når nya nivåer, vilket kan ge intrycket av att 1900-talets teater är bättre än den under tidigare århundrandens. Ett exempel är Gösta M Bergman, professor i Teatervetenskap i Stockholm, som 1966 beskrev modernismens utveckling på teaterområdet som en trestegsraket, en bild som väl passade med den tidens utvecklingsoptimism.<sup>1</sup> Det här är också en historieskrivning som sätter individen framför kollektivet, det är de få geniförklarade

konstnärerna som är vägröjare och skriver historia. I inledningen till en antologi om det nordiska avantgardet hävdar Hubert van den Berg att denna utvecklingsoptimism (exemplifierat av Georg Brandes etablering av begreppet det moderna genombrottet) fortfarande dominerar historieskrivningen inom det estetiska området:

Brandes combines this with the notion of a linear, progressive, 'upward' cultural movement – a common feature of nineteenth-century cultural teleology echoed in the label "avant-garde" which endures to this day, despite all postmodern doubt.<sup>2</sup>

Skulle en annan teaterhistoria vara möjlig? Att presentera en allomfattande teaterhistoria är naturligtvis en omöjlighet men om det var möjligt skulle det i så fall vara tvunget att ha vägvisare genom landskapet. Urvalet kommer vi inte undan, men urvalet borde kunna ske efter andra premisser. Jag kan villigt erkänna att jag själv ofta riskerar att hamna i den traditionella historieskrivningen när jag stöter på kända namn eller pjäser när jag går igenom arkivmaterial och ska organisera det. Risker är också uppenbar att försöken slutar i ett antal kompletteringar till det stora narrativet istället för att visa på alternativa sätt att skriva historia med utgångspunkt i ett omfattande arkivmaterial.

Vad som sparas i arkiven är en bråkdel av de material som en teaterforskare skulle önska. I en del fall har lagar reglerat vad som måste arkiveras och de institutioner som fortlever idag har en arkivtradition; nedlagda nöjesetablissemang kan riskera att aldrig ha hamnat i något arkiv. Scenkonst är ett flyktigt medium och arkivet står knappast i centrum. Som forskare ställs man både inför materialluckor men också svårigheten att förstå hur en dåtida publik upplevde det som skedde på scenen. Bilder är exempelvis ett viktigt arkivmaterial men merparten av teaterfotografierna från den här tidsperioden är skådespelare i scenkostym, tagna i ateljé. Skälet är inte enbart att det var stora svårigheter att ta scenfoton utan att den privata marknaden efterfrågade visitkortsbilder på skådespelarna som samlarobjekt och de kunde även användas av skådespelarna som tackkort.<sup>3</sup>

Det handlar också om vår uppfattning av uttryck, en skådespelare som i sin samtid betraktades som modern och naturlig, skulle idag förmodligen uppfattas som konstlad och ålderdomlig (lyssna exempelvis på inspelningar av Anders de Wahl). Genom recensioner och privata berättelser kan vi komma lite närmare själva upplevelsen. Den tidsperiod som behandlas rymmer en stor förändring inom den visuella kulturens fält, (stum)filmens genombrott, från experiment och korta filmsnuttar till helaf tonsfilmer med flera framstående skådespelare och



regissörer som arbetar både med film och teater (exv. Mauritz Stiller, Gustaf Muck Lindén, Anna Hofmann-Uddgren, Per Lindberg, Johan V. Brunius, Victor Sjöström). Detta både förändrade publikens vanor och skådespelarnas arbetsmöjligheter. Dock var teatrarnas inställning till skådespelarnas medverkan i film till en början mycket restriktiv och dryga böter hotade den som spelade in film under teatersäsongen.

Här finns en av orsakerna till att teatern fick subventioner och att dessa teatrar blev mer specialiserade på en ”finkulturell” teaterform. Trots det var de fortfarande starkt beroende av höga publiksiffror och konkurrerade delvis om samma publik som den privat drivna teatern. En ytterligare inverkan på publikens förändrade besöksvanor var det sk. varietéförbudet 1896, ett förbud mot att servera alkohol under sceniska framträdanden. 1919 infördes en nöjesskatt som beskattade framträdanden av nöjeskaraktär (dit räknades även dansföreställningar) medan teaterföreställningar (förutom revy) var skattebefriade. Samma år infördes det s.k. brattssystemet som innebar stora restriktioner gällande servering och försäljning av alkohol. Här blir det tydligt hur samhället genom lagar lade en åtskillnad mellan opera och drama å ena sidan och övriga sceniska framträdanden.

Tidsperioden slutar med att Svenska teatern i Stockholm brinner ner 1925. Ett symboliskt exempel på den sk. teaterkungen Albert Ranfts fall. I tre decennier hade han varit den dominerande svenska teaterproducenten och hade genom att ekonomiskt framgångsrikt driva sina teatrar varit ett argument mot statliga subventioner. Den påbörjade åtskillnaden mellan nöjesteater och ”konstnärlig”teater stämde inte överens med Ranfts teatersyn (trots att han gärna talade om det högre dramat).

I forskningsprojektet *Brytningspunkter och kontinuitet. Scenkonsternas förändrade roller i samhället 1880–1925* har vi inte fokuserat på den brytpunkt som tidigare forskning har satt i centrum, regissörernas intåg.<sup>4</sup> Istället har vi kunnat upptäcka andra brytpunkter och också se en kontinuitet i historien, att inte allt förändrades genom regissörens tilltagande makt. Forskningsprojektet avslutas genom publiceringen av två volymer, dels den du håller i handen (eller ser på skärmen) och dels ett specialnummer av peer-review tidskriften *Nordic Theatre Studies* 29:1 *Turning Points and Continuity. Reformulating Questions to the Archives* (<https://tidsskrift.dk/nts/issue/view/7154/showToc>). Tidsskriftsnumret utgår ifrån teori och utifrån erfarenheterna av arkivforskningen analyseras och utvecklas de teoretiska angreppssätten. *I avantgardets skugga* utgår forskarna från arkiven och lyfter fram de frågor som arkiven ställer och hittar exempel på sådant som har varit dolt i teaterhistorien. Denna bok är inte en alternativ teaterhistoria,

men exemplen visar på andra historier som kan hämtas ur arkiven. Förhoppningsvis kan vi också smitta läsaren med den upptäckarglädje som arkivforskning kan ge (och samtidigt besvikelse över försvunnet eller aldrig insamlat material). Kapitlen är uppdelade i två sektioner, varav den första skildrar längre tidssekvenser, medan den andra delen tar sin utgångspunkt i specifika händelser, verk eller konstnärskap.

En utgångspunkt för forskningsprojektet är den hittillsvarande publicerade forskningen om svensk teaterhistoria. Willmar Sauter analyserar i sitt kapitel – ”Perioder och protagonister: Sekelskiftet 1900 i nyare forskning” – hur tre av de senaste utgivna teaterhistorierna har skildrat sekelskiftet. Han identifierar en rad generella problem i historieskrivningen såsom period- och genreindelningar, exponeringen av enskilda artister och verk och den frånvarande publiken Sauter diskuterar tre möjliga positioner för teaterforskaren, bakom kulisserna, vid rampen och mitt bland den historiska publiken. Han analyserar vilken teatersyn och teateruppfattning som blir synlig genom de olika perspektiven.

Det som sällan uppmärksammas i historieforskningen är teater för och med barn under denna tidsperiod. Karin Helander ger en bild av hur tidens barnsyn gestaltas på barnscenen och visar hur de vuxna sätter ramarna för barn på teatern, såväl på scenen som i salongen. Men påfallande ofta spelar barnen en ansvarstagande roll i pjäserna. Mikael Strömberg lyfter fram operetten, en genre som oftast förbises inom historieskrivningen, trots att den hade en stor publik. Fokus i artikeln ligger på en av de mest populära operetterna *Geishan* och dess reception i Sverige under tidsperioden. Strömberg diskuterar hur operetten genom en intertextuell analys skulle kunna inkorporeras i teaterhistorien. Lovisa Näslund har studerat anställningsförhållandena på två konkurrerande teaterföretag i Stockholm, den sk. teaterkungen Albert Ranfts teatrar och Dramaten både som privatdriven och statlig institution. Genom materialet kan hon se hur en stjärnkult växer fram och hur de publikt mest framstående skådespelarna kan diktera villkoren. Lena Hamnergren följer en familj av dansare och dess medlemmars olika karriärer och anställningsförhållanden över genre- och generationsgränser. De tillhör den betydande grupp av artister som inte utmärkte sig speciellt konstnärligt men ändå utgör en del av scenkonstens bas och visar på dansarprofessionens förutsättningar och förändringar.

Bokens andra del inleds med Birgitta Johansson Lindhs genomgång av hur Anne-Charlotte Lefflers *Sanna kvinnor* framfördes och mottogs i Stockholm, Helsingfors och Oslo. Hon undersöker om den genusradikalitet som finns i pjästexten även fanns i uppsättningarna eller om bearbetningar och rolltolkningar gjorde den ofarlig. Hélène Ohlsson studerar skådespelerskan Ellen Hartmans gästspel på Svenska

teatern i Helsingfors 1889. Hennes position som diva förstärktes genom gästspelet och visar hur central skådespelaren var för teaterpublikens upplevelse. Ohlsson anser att teaterhistorien måste lägga större vikt vid skådespelarna även i senare tiders teater. Astrid von Rosen sätter fokus på den ryska dansaren Anna Robenne som bland annat var verksam i Sverige, Finland, Norge och USA. Robenne arbetade i flera olika genrer och vi får en bild av hur en dansares yrkeskarriär (förvisso exceptionell) kan frammanas ur arkiven. Studien blir ett bidrag till en mer ”blandad”, transnationell och reflexiv danshistoria. Rikard Hooglands bidrag som avslutar antologin belyser hur Albert Ranfts påbörjade fall som teaterkung påskyndades genom att representanter för teateravantgardet utnyttjande en moralistisk kritik.

#### NÅGRA SLUTSATSER OM TEATERHISTORIEFORSKNING GÄLLANDE PERIODEN OMKRING 1900

Scenaktörerna har en betydande roll i teaterupplevelsen för publiken och de behöver tydligare lyftas fram i historieskrivningen. Deras ekonomiska villkor och karriärvägar är något som bättre behöver tydliggöras och även teatrarernas ekonomiska villkor som har stor betydelse vid repertoarläggning. Genom att studera yrkeskarriärerna blir det också tydligare hur många genregränser och kvalitetskriterier inte var avgörande för den tidens publik, skådespelare, dansare och regissörer. Teaterhistorieskrivandet behöver ha ett bredare perspektiv där genreblandningen lyfts in. Att en av Anders de Wahls stora genombrott var i farsen *Charlys tant* och att Naima Wifstrand hade en lång karriär som operettprimadona är två sådana exempel som inte syns i teaterhistorien. Det spelar naturligtvis roll för publiken när de såg Anders de Wahl som *Mäster Olof* att de hade sett honom i helt andra roller och genrer. Teaterforskningen behöver vidga perspektivet till flera scener och inte utgå ifrån att de nationella scenerna självklart ska stå i centrum för historieskrivandet, inte minst för att skådespelare, dansare, regissörer och dramatiker inte byggde sina karriärer på det sättet. En lärdom är behovet att vidga arkivsökandet och hitta alternativa arkivkällor. Svårigheterna är ofta att arkiven är olika organiserade (eller oorganiserade), urval av vilket material som har sparats är olika etc. Förhoppningsvis har vi visat vägen dit genom att använda ”nytt” och sällan använt arkivmaterial. Låt nu ljuset spridas över teaterhistorien!

*Rikard Hoogland*

## NOTER: INLEDNING

- 1 Gösta M Bergman, *Den moderna teaterns genombrott 1890–1925* (Stockholm: Bonniers, 1966), s.9.
- 2 Hubert van den Berg, ”The Early Twentieth Century Avant-Garde and the Nordic Countries: An introductory tour d’horizon”, *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900-1925*, red. Marianne Ølholm & Hubert van den Berg (Amsterdam & New York: Rodopi, 2012)
- 3 Rolf Söderberg and Pär Rittsel, *Den svenska fotografins historia 1840–1940* (Stockholm: Bonnier Fakta, 1983), 44–45.
- 4 Projektet finansierades av Vetenskapsrådet 2013–2017, VR 2013-1941

DEL 1



Willmar Sauter

## PERIODER OCH PROTAGONISTER

Sekelskiftet 1900 i nyare forskning

I SLUTORDET TILL sitt översiktverk över *Svensk teater och svenska skådespelare från Gustav III till våra dagar* från år 1918 konstaterar Georg Nordensvan följande på tal om de senaste decenniernas teaterförhållanden:

Inga av våra dramatiska scener intager för närvarande en ledande ställning, och ingen representerar idealet av hög teaterkultur. Intresse saknas ej, och teatrarna äro eftersökta nöjeslokaler. Men allt fortfarande gäller Bournonvilles iakttagelse, att den svenska teatern 'som nationellt konstinstitut ej förmått tillvinna sig någon högre betydenhet'.<sup>1</sup>

Nittio år senare beskriver Sverker Ek samma period i *Ny svensk teaterhistoria* utifrån den industriella revolutionen så som den hade manifesterat sig på Stockholmsutställningen 1897 och påverkat decennierna efter sekelskiftet:

Allt detta medförde att förändringens vind blåste även inom kultursektorn. En betydande konstnärlig aktivitet utvecklades under samma tidsperiod inom litteratur, konst och musik under vad som ibland kallats 'Sveriges kulturella storhetstid'.<sup>2</sup>

Den svenska teatern före och efter sekelskiftet 1900 framstår i den samtida krönikörens ögon som en tämligen betydelslös epok, medan den ett sekel senare lyfts fram som en 'storhetstid'. Eftersom det är samma

teaterförhållanden som beskrivs på så olika sätt måste skillnaderna sökas i författarnas attityder och värderingar. Nordensvan har som teaterkritiker själv upplevt och ofta recenserat de föreställningar som han skriver om; som krönikör gör han ingen skillnad mellan skådespel och komedier, nationalteatern och privata scener eller mellan klassiker och ny svensk dramatik. För Nordensvan kan allt vara värt att anteckna. Eks kapitel har titeln ”Brytningstid” och ägnas i huvudsak åt Strindberg, *Ett drömspel* och Intima Teatern. I det historiska hundraårsperspektivet vill Ek lyfta fram det nya, det unika, det som i hans ögon har haft betydelse för framtiden och som det är värt att berätta om idag. Ek gör ett urval då Nordensvan ger hela bredden.

Historieskrivning handlar således om urval och värderingar. Givetvis hade också Nordensvan sina värderande omdömen som allt som oftast skymtar fram bakom hans ganska torra referat av teatersäsongerna. Men han avstod från att bedöma vad som skulle stå sig i framtiden. För historikern Ek är förhållandet snarast det omvända: han intresserar sig för det som har blivit betydelsefullt under senare epoker. Detta teleologiska perspektiv förutsätter ett snävt urval där författaren själv representerar den framtid som bestämmer det historiskt sett värdefulla. Vilka är då de värderingar som styr de nutida berättelserna om teater i Sverige kring sekelskiftet 1900?

Genom olika omständigheter, som det finns anledning att återkomma till, har det under 2000-talets första decennium utkommit tre verk som vill ge en överblick över den svenska teaterns historia. I korthet handlar det om följande böcker: Lars Löfgren, under 12 år chef för Kungliga Dramatiska teatern, publicerade 2003 *Svensk Teater*.<sup>3</sup> En grupp av fyra professorer vid dåvarande Teatervetenskapliga institutionen i Stockholm gav 2004 ut *Teater i Sverige*.<sup>4</sup> År 2007 följde ett trebandsverk med titeln *Ny svensk teaterhistoria*, skrivet av ett antal litteraturvetenskapligt utbildade professorer, forskare och kritiker.<sup>5</sup> Samtliga arbeten omfattar teaterns historia från dess tidigaste spår till idag, men i detta sammanhang intresserar främst den epok som Gösta M. Bergman 1966 har benämnt *Den moderna teaterns genombrott 1890–1925*.<sup>6</sup> Innan de nämnda böckerna presenteras närmare är det på sin plats att ringa in frågor kring värdegrund och vetenskapliga paradigmen som styr varje historiografiskt arbete.

I det följande ska först de grundläggande frågor behandlas som analysen av historiografiska arbeten om teater bör ställa. Därefter presenteras ovannämnda bokverk i kronologisk ordning, inklusive en beskrivning av deras tillkomst, mål, omfång och metodik. Slutligen lyfts några tematiska aspekter fram – *perioderna*, *genrerna*, *protagonisterna*, *strindbergianerna*, *åskådarna* – för att visa på skillnader gällande



synen på epoken kring 1900 som den föreliggande antologin fokuserar på. Det bör kanske påpekas att det är frågan om en jämförande studie av i tiden mycket närliggande historiografiska arbeten och inte en värdering av de enskilda böckerna. Således handlar det inte om senkomna recensioner utan om en vetenskaplig analys i Jacques Derridas anda: att undersöka de värderingar som en viss historiesyn bygger på.<sup>7</sup>

## FRÅGORNA

Teaterhistoria är ett sammansatt begrepp. Såväl teater som historia är komplexa koncept och varje försök att definiera dem på ett kort och pregnant sätt misslyckas. Detta innebär emellertid inte att diverse definitioner av exempelvis teater inte kan vara värda att beaktas eftersom de ofta återspeglar mer eller mindre etablerade synsätt på vad teater bör vara. Även historia och historisk tid kan betraktas på många sätt och det är därför viktigt att klargöra några grundläggande uppfattningar. Varje forskare och varje teaterhistoriker följer i viss utsträckning de paradigmatiska grundantaganden som förekommer vid en viss tidpunkt. Det ligger i begreppet paradigm att ett tankesystem har en viss dominans i sin samtid, men som det kommer att visa sig kan flera paradigm förekomma sida vid sida.

### *Definitionerna*

En ofta förekommande definition av teater lyder ungefär så: ”professionella aktörer uppför dramatiska verk med dialog.”<sup>8</sup> Givetvis kan det resas invändningar mot en sådan beskrivning, eftersom den knappast omfattar dans, performancekonst och en mängd andra genrer som räknas som teater. Samtidigt avslöjar denna korta formel en etablerad uppfattning om teater som en produktion av dramatiska texter att framföras inför en publik. ”I början var ordet,” proklamerade August Strindberg i sitt *Memorandum* till Intima Teaterns skådespelare.<sup>9</sup> I hans perspektiv är dramatikers text alltid utgångspunkten för en produktion. Den tas hand om av en regissör som tolkar denna text. Regissören tar sedan hjälp av scenografen, kostymskaparen, i vissa fall även en kompositör och en dramaturg. Tillsammans utarbetar de föreställningens konception och först därefter involveras aktörerna som ska utföra rollerna i enlighet med regissörens önskningar. Denna beskrivning stämmer väl överens med den produktionspraktik som under stora delar av 1900-talet har dominerat svensk och utländsk teater. Till premiären kommer sedan en publik som får avnjuta den färdiga produkten. För forskaren är det tacknämligt att några av åskådarna, i första hand kritiker, även

beskriver och värderar teaterföreställningen – en dokumentation som trycks och därmed blir allmänt tillgänglig.

I teoretiska termer innebär en sådan beskrivning att teater likställs med den linjära produktionsprocessen som dominerar den samtida teaterpraktiken. Detta innebär bland annat att de i denna praktik viktigaste yrkeskategorierna lyfts fram. De – t.ex. just regissören – blir teaterns väsentligaste hörnsten, även om detta inte alls kan överföras till historiska förhållanden. På 1700-talet fanns det inga regissörer, men då kunde dramatikern själv ha en snarlik funktion. Under barockens tidevarv var det scenografen som hade det avgörande inflytandet på iscensättningen av drama och opera. I alla tider fanns det givetvis också framstående skådespelare, sångare och dansare, men deras privata biografier är ofta mera kända än deras offentliga konstnärliga arbete.

Mot detta synsätt kan en annan definition anföras. För att teater ska bli till behövs enligt Ingmar Bergman ”en idé, en aktör och en åskådare.”<sup>10</sup> Här är det alltså två faktorer som bildar grundstommen för teatern: skådespelaren och publiken. Det är mötet mellan dem och den idén som därigenom förmedlas som definierar den teatrala händelsen. Här står alltså inte längre processen i centrum, utan den gemensamt upplevda föreställningen. Betydelsen av skådespelarnas insatser som den främsta värderingsgrunden för åskådarens bedömning av en föreställning har även påvisats av empirisk forskning. Det är skådespelarens person och skicklighet snarare än dramatext eller visuella element som är grunden till teaterupplevelsen.<sup>11</sup> Relationen mellan aktören och betraktaren är ömsesidig: aktören förkroppsligar en roll som betraktaren väljer att uppfatta som roll, varför aktören alls gestaltar rollen och som är skälet till varför betraktaren ser på, etc. Detta förhållande mellan aktör och betraktare kan beskrivas som en cirkel där rollen uppstår som snittpunkt mellan gestaltning och reception. Den teatrala kommunikationen fortgår tills någondera part bryter detta samspel eller ridån sätter punkt för den teatrala händelsen.

Strängt taget består teaterns historia av enskilda teatrala händelser. Visserligen är de oräkneliga, men likväl ses händelsen som den ofrånkomliga enheten som teaterhistoria handlar om. Detta innebär förvisso att de förhållanden som styr teaterföreställningar är grunden för en tids estetik, konventioner, produktionsförhållanden, sociala villkor och så vidare. Eftersom även den mest omfattande dokumentation inte kan återkalla det ögonblicket då händelsen ägt rum, gäller det för forskaren att tillämpa metoder som möjliggör en så inklämmande beskrivning av händelsen som är möjligt och relevant.

En linjär produktionsmodell och en cirkulär händelsemodell har här ställts mot varandra för att förtydliga de skillnader som i konsekvens av

dessa styr historiska framställningar av teaterns historia. Dessa modeller kan beskrivas som paradigmen som varje forskare måste förhålla sig till, de är varken sanna eller falska, men de sammanfattar den grundläggande syn som vid en viss tidpunkt dominerar en vetenskaplig disciplin och som givetvis har konsekvenser för hur teaterns historia skrivs.

De frågor som emanerar ur dessa skilda teateruppfattningar är viktiga för analysen av historiografiska texter. De svenska teaterarkiven är väl försedda med källmaterial, men de besvarar inte alla frågor som forskarna ställer. Tvärtom beklagas i vissa undersökningar att just de källor som hade kunnat besvara den ena eller andra frågan har försvunnit eller kanske aldrig arkiverats. Teaterns materiella förutsättningar såsom teaterbyggnader, planritningar, manuskript, scenografiska skisser, räkenskaper och dylikt ger en relativt stabil grund för slutsatser om dessa tings beskaffenhet. Uppgifter om personer däremot är vanskeligare: å ena sidan finns det information av biografisk art – om en artists liv och karriär – och å den andra sidan de svårtolkade spåren efter det konstnärliga arbetet på scenen. Tillgången till arkivmaterial styr i viss utsträckning forskarens frågeställningar, men den grundläggande teatersynen styr i minst lika hög grad vilka frågor som betraktas som relevanta – eller inte. Dokument om de visuella elementen (scenografi, kostymer, rörelser) i en teaterföreställning bevaras oftare och säkrare än de audiella (deklamation, komediton, pausering). Hur återspeglar sig detta i historieböckerna? Och hur förhåller sig dessa böcker till själva historien?

### *Berättelserna*

Vad gäller synen på historia kan man även här skilja på olika attityder till hur historia ska skrivas. Vad i historien är värt att beskrivas och analyseras? På vilket sätt och på vilka grunder delas historien in i perioder och epoker som ska skapa ordning i det historiska flödet? Vad är skillnaden mellan krönikören, historieberättaren och forskaren? Grundläggande för historiografiskt skrivande är förhållandet till historisk tid.<sup>12</sup>

Krönikören rapporterar, likt en dagboksförfattare, vad som har skett, i första hand händelseförlopp, mera sällan förklaringar. Historieberättaren däremot fäster sig vid enskilda händelser och söker finna samband och orsaker som håller samman narrativet och gör det intressant för lyssnaren eller läsaren. Historikern, slutligen, liknar på många vis just denna berättare, dock med den skillnaden att fokus ligger på sambanden och/eller på orsakerna. Hur samband etableras och när en orsak kan anses vara tillräcklig och nödvändig är frågor som ständigt

sysselsätter historievetenskaperna. Paradigmen växlar och olika -ismer avlöser varandra. Är det möjligt att påvisa kausala samband mellan historiska företeelser eller är dessa alltid sentida konstruktioner som förenklar komplexa samband? Varje historiker inklusive teaterhistorikern måste ta ställning till sådana frågor.

Nära besläktad med orsakssammanhagen är frågan om historiska perioder. Vad utgör en period och hur förhåller sig den till föregående period?<sup>13</sup> Eftersom föreliggande skrift syftar till att undersöka en tidpunkt som har framställts som en viktig period i teaterhistorien är det av särskilt vikt att granska utifrån vilka grunder en sådan period lyfts fram. Underförstått ligger i periodiseringen en uppfattning om historien som framåtskridande, som progressiv och således likställs förändringar gärna med förbättringar. Därför koncentrerar sig en sådan historieskrivning på innovationer och uppfinningar som har fört mänskligheten framåt. Ett sådant synsätt är lätt att acceptera när det gäller medicinsk och teknisk forskning, men gäller det även humaniora och i det här fallet teaterhistorien? Kan den elektriska belysningen ses som ett framsteg för teatern? Givetvis anpassar sig teatern till nya förhållanden och intresset för tekniska landvinningar märks i teaterhistorien åtminstone sedan renässansens perspektivscen. Vid sidan av det visuella berörs även det mentala: blev skådespelarkonsten bättre sedan psykologin har ersatt retoriken? Annorlunda, förvisso, men kan det vara fråga om progressiva kvaliteter?

I undersökningen av den nyare svenska teaterhistorieskrivningen är det av vikt att iakttä på vilka sätt perioder avgränsas, hur det argumenteras för betydelsen av en ny epok och hur den bedöms förhålla sig till föregående och efterföljande perioder. Bygger argumenten på en progressiv historiesyn eller betonas kontinuiteten där bredden av relaterade händelser är viktigare än enskilda, innovativa avvikelser från normen? På vilket sätt förklaras förändringar inom teatervärlden med ändrade förhållanden i samhället? Tildelas den utomteatrala världen rollen av drivkraft eller skildras den bara som allmän bakgrund som ramar in teaterförhållandena? Dessa frågor, iakttagelser och analyser är en viktig grund för att förstå hur teaterns historia i Sverige har framställts och vilka alternativa eller kompletterande betraktelsesätt det finns att tillgå.

## BÖCKERNA

Liksom i en krönika ska här tre svenska teaterhistorier från 2000-talet presenteras i kronologisk ordning. Det bör dock nämnas att åtskilligt annat har skrivits om svensk teater och om den här avsedda perioden sedan Nordensvan publicerade sitt tvåbandsverk år 1918. Gösta M.

Bergmans *Den moderna teaterns genombrott* från 1966 har redan nämnts, men det kan inte nog betonas hur inflytelserik denna bok har varit för teaterforskare och -studenter i Norden. Den har under många decennier varit det standardverk som alla kunde referera till. Bergman tecknar modernismens erövring av teatern i hela Europa och integrerade således de svenska förhållandena i en större kontext. En annan viktig bok om denna epok är Stig Torsslows *Dramatenaktörernas republik*, som behandlar associationstiden 1888 till 1907.<sup>14</sup> Även några översiktsverk kan nämnas. P. G. Engel och Leif Janzon beskriver i *Sju decennier teatern i Sverige efter sekelskiftet 1900*.<sup>15</sup> Verner Arpe publicerade en svensk teaterhistoria på tyska<sup>16</sup> och Frederick och Lise-Lone Marker skrev på engelska *A History of Scandinavian Theatre*.<sup>17</sup> Svenska Institutet utgav flera gånger broschyrer som på ett kort och översiktligt sätt sammanfattar svensk teaters historia, om än med varierande resultat (t.ex. Gustav Hilleström 1953<sup>18</sup>, Henrik Sjögren 1979<sup>19</sup>). Herbert Grevenius och Agne Beijer publicerade redan vid 1900-talets mitt återblickar på svensk teater kring sekelskiftet 1900.<sup>20</sup> Alla dessa forskare positionerar sig på olika sätt gentemot teatern och historien och i slutet av detta kapitel kommer frågan om forskarpositioner att belysas på ett mera generellt sätt. Närmast beskrivs dock de tre teaterhistorierna från och med 2000-talet.

### 1. Svensk teater

Behovet av en översiktlig framställning av den svenska teaterhistorien diskuterades ivrigt i akademiska kretsar under 1990-talet. Därför blev det något av en överraskning när Lars Löfgren 2003 kom ut med sin egen bok om *Svensk Teater*. Löfgren hade akademiska examen från Gustavus Adolphus College i Minnesota, Sorbonne i Paris och Uppsala universitet innan han 1962 blev regissör vid tv-teatern. Han övertog sedan ledningen för denna teater och mellan 1985 och 1997 var han chef för Kungliga Dramatiska Teatern. Han avslutade sin yrkesverksamhet som Styresman för Nordiska Museet. Han hade publicerat ett antal böcker, bland annat flera diktsamlingar samt en återblick på hans cheftid på Dramaten,<sup>21</sup> när han gav sig i kast med *Svensk Teater*.

Löfgrens bok är ett omfattande arbete på nära 500 sidor, rikligt illustrerat och försedd med litteraturförteckning och person- och sakregister. Dock saknar boken fotnoter och Löfgren förklarar i förordet att "[n]u berättar inte jag en akademisk historia, utan en teaterhistoria i första hand byggd på erfarenheter och praktiskt teaterarbete."<sup>22</sup> Han vill ge läsaren en inblick i hur en föreställning kommer till och det är resultatet på scenen som är 'konstverket' som Löfgren fokuserar på.

Han talar således redan i förordet om att teater för honom är en arbetsprocess, som här har beskrivits som en linjär teateruppfattning där det sceniska konstverket ses som den produkt som möter åskådaren.

Bokens titel är signifikant. Löfgrens framställning sträcker sig från forntiden till nutiden och med 'svensk teater' menas här också teater på svenska språket utanför landets gränser. Löfgren inkluderar svenska emigranternas teater i USA, finlandsvensk teater och svenska aktörers verksamheter i Norge. Han sätter likhetstecken mellan teater och talteater, även om några korta passager om dans finns med. Han arbetar mycket med citat där dramatiker och scenartister själva får komma till tals. Som antyds i förordet stannar Löfgren gärna upp vid platser och personer som han har en personlig relation till. Exempelvis beskriver han i kapitlet om landsortsteater på 1800-talet detaljrikt teatern i Karlstad, där han själv hade gått på gymnasiet. Det (själv-)biografiska draget står dock inte i vägen för utflykter till Åmål, Kalmar, Sundsvall eller Vimmerby, där som bekant August Blanchés *Ett resande teatersällskap (eller: en tragedi i Vimmerby)* utspelar sig.

Delar av kapitlet "Teaterliv landet runt" berör tidsperioden 1880 till 1925, men det är i de följande avsnitten som det slutande 1800-talet och det begynnande 1900-talet presenteras. Synen på dessa perioder återspeglas i rubriksättningen: "Mot en konstnärlig teater" respektive "1900-talet med ljus och luft". I det förra kapitlet tar Löfgren upp de kvinnliga dramatikererna på 1880-talet och ett annat avsnitt ägnas särskilt åt kvinnorna på teatern. Skådespelarna på gamla Dramaten presenteras utifrån Georg Paulis målningar som än idag pryder Dramatens restaurang. I Dramatenaktörernas republik följer Löfgren Torsslows bok och sedan avslutas kapitlet med ett tio sidor långt porträtt av "Förnyaren från Hedemora", nämligen August Lindberg. Löfgren citerar ymnigt ur Lindbergs självbiografi, gärna med anekdoter ur turnélivet, men huvudpoängen med detta avsnitt är att lyfta fram regissören Lindberg och hans genombrott med uppsättningen av Shakespeares *Hamlet*, illustrerad med en helsidesbild. August Lindberg blir därmed en portalfigur för det nya, det moderna på tidens teater, den teater som skulle manifesteras i det nya Dramatenhuset vid Nybroplan som öppnade i februari 1908.

Kapitlet om 1900-talet första decennier sträcker sig över femtio sidor. Mycket handlar om Dramaten, men det finns även plats för Albert Ranft, Svenska Baletten i Paris och givetvis August Strindberg och hans Intima Teatern. Löfgren är en utomordentlig berättare och förmedlar ett livligt intryck av teaterverksamheten efter sekelskiftet, i synnerhet när han stannar upp och återberättar t.ex. Anna-Lisa Hwassers gripande biografi. Han gör inget avbrott i tiden utan kapitlet sträcker sig osökt i

på 1930- och 40-talen. I det följande kapitlet, ”Teater till folket!” återgår Löfgren till sekelskiftet, skildrar Kinematografteatern och svensk stumfilm, friluftsteatrar och slutligen grundandet av Riksteatern 1933.

Författaren har valt att ge sin historieskrivning om den svenska teatern en personlig touch. Detta innebär en rad konsekvenser med avseende på den genre som han prioriterar – talteatern – och de personer han presenterar utförligt – skådespelare och regissörer. Publiken är för det mesta frånvarande såvida inte någon recensent citeras för att ge en bild av föreställningarna. Tiden runt sekelskiftet 1900 karakteriseras som en öppning ”mot en konstnärlig teater” som i princip sammanfaller med August Lindbergs iscensättning av *Hamlet* med den Elfforsska truppen i Sundsvall 1877 – eller var det Lindbergs *Hamlet* på Kungliga Teatern 1884? Det finns som ofta i historieskrivningen ett behov att peka ut en punkt där en viss rörelse började. För Löfgren börjar teatermodernismen med en person, August Lindberg, och det finns egentligen inget slut av denna epok, för den pågår fortfarande.

## 2. Teater i Sverige

Boken *Teater i Sverige* utkom 2004. Författarna var fyra forskare som alla hade disputerat i teatervetenskap vid Stockholms universitet. De var vid denna tidpunkt åtminstone docenter och är idag professorer i detta ämne. Var och en har bidragit med de specialområden som de ägnat sig åt under åren: Lena Hammergren skrev om dans- och balett-historia, Karin Helander författade avsnitten om barnteater och om opera, Tiina Rosenberg behandlade genusaspekter inom såväl äldre som den nyaste teaterhistorien, Willmar Sauter slutligen tog sig an den tidigaste teaterhistorien samt etniska och sociala synpunkter på teaterns historia i Sverige. Gruppen samarbetade mycket nära och betraktade boken som en gemensam angelägenhet.

Titeln, *Teater i Sverige*, indikerar att författarna hade valt att begränsa sin historieskrivning till det geografiska område som idag benämns som Sverige, samtidigt som inte all teater som framfördes i landet nödvändigtvis var svensk teater och inte heller använde svenska som scenspråk. Detta gäller i synnerhet för de vandrartropper som gästade Sverige under 1600-talet och de franska trupper som hade bjudits in av det svenska hovet under 1700-talet. Även på 1900-talet spelades teater på tyska av flyktingar som undkommit nazismen och finska invandrare kunde se en grupp inom Riksteatern som framträdde på deras modersmål. Däremot behandlas i boken inte den finlandssvenska teatern eller annan svenskspråkig teater utanför landets gränser.

Den historiska framställningen börjar med tidiga forntida spår efter

teatrala händelser och sträcker sig fram till nutiden. Boken omfattar endast 275 textsidor då den är avsedd att läsas i sin helhet av studenter vid den egna och andra institutioner. Den ger en bred bild av teater som inkluderar tal- och musikteater, dans, barnteater, festligheter av teatral karaktär, friluftsteater och så vidare. Bokens begränsade format medförde att författarna valde att göra vissa representativa nedslag i teaterhistorien snarare än att försöka täcka alla aspekter som skulle kunna anläggas på varje tidsavsnitt. Den korta texten åtföljs av 30 sidor fotnoter som uppger de använda källorna och där det också hänvisas till kompletterande läsning.

Den period som i föreliggande fall är av särskilt intresse, nämligen 1880–1925, är svår att urskilja i boken. Detta beror i första hand på att kapitlena i boken är tematiskt upplagda och då i regel stäcker sig över längre tidsperioder. Exempelvis sträcker sig kapitlet ”Konst och nöje – två danskulturer i dialog” från Anders Selinders barnbatter på 1850-talet till Birgit Cullbergs *Fröken Julie* i de svenska folkparkerna hundra år senare. Visst behandlas här också sekelskiftet 1900 med sin utpräglade varietékultur och de berömda gästspelen av till exempel Isadora Duncan, men temat genom hela kapitlet är hur den konstnärliga dansen och populära dansformer överlappar och ömsesidigt befruktar varandra. I ”Maskuliniteter i förvandling – den romantiske hjälten” beskrivs homosexualitetsdebatten med fokus på Ludvig Josephson, Gustaf Fredrikson (Frippe) och Strindbergs hätska utfall mot dem, för att sedan följa Josephsons verksamhet på Mindre Teatern, där han odlade idealrealismen före och parallellt med naturalismen som kommit ganska sent till Sverige. Barnteaterkapitlet som berör denna period börjar med Zacharias Topelius, vars *Sanningens pärla* sattes upp otaliga gånger i Sverige från sent 1800-tal fram till 1950-talet. Temat för detta kapitel är emellertid de olika barndomsdiskurser som dominerade vid olika tidpunkter i Sverige och internationellt och som präglade uppfattningen om vad för slags stoff och berättelser som lämpade sig för de yngsta åskådarna.

Denna typ av meta-perspektiv där författarna reflekterar över de teman som valts och den forskning de själva bedriver respektive andra har bedrivit, karakteriserar många av bokens kapitel. Barndomsdiskurser har nämnts liksom homosexualitetsdebatten och därtill kan läggas reflektioner kring forskningens syn på regi som profession eller etnicitet och klass som ämne för såväl dramatiker som den offentliga debatten. Därmed förhåller sig författarna explicit till den tidigare forskningen och till historiskt aktuella samhällsförhållanden.

Denna reflekterande inställning markerar gruppen redan i sin inledning med titeln ”Teater – en spelkultur” där det dels understryks bred-



den av de teatrala genrerna och dels hänvisas till den teatrala händelsen som grundläggande kategori för denna bok:

Teaterhändelsen som begrepp beskriver en väsentlig egenskap hos detta kulturfenomen, nämligen dess bundenhet till tid och rum. Därför används begreppet teaterhändelse inte för att beskriva stora och märkvärdiga begivenheter i teaterns historia, utan för att understryka alla teaterformers karaktär av möte mellan aktör och åskådare.<sup>23</sup>

Teatern är en spelkultur och inte en skriftkultur, konstateras det vidare och därmed beskrivs den teoretiska grunden för teaterhistorien: inte dramats väg till scenen, utan föreställningens möte med publiken utgör basen för historieskrivningen. Detta är av betydelse även för det historiska perspektivet, där de långsamma förändringarna är viktigare än enskilda personers innovativa bidrag vid en viss tidpunkt.

### 3. *Ny svensk teaterhistoria*

Ännu en svensk teaterhistoria publicerades 2007. Olikt sina föregångare var denna resultatet av en stor satsning av allmänna medel, då Vetenskapsrådet hade beslutat att anslå 10 miljoner kronor till detta projekt. Arbetet utkom i tre volymer om sammantaget 1200 text- och notsidor. Huvudredaktör var Tomas Forser och som bandredaktörer medverkade Sven Åke Heed, Ingeborg Nordin Hennel och Ulla-Britta Lagerroth, samtliga professorer vid olika svenska universitet. Utöver dessa bidrog ytterligare 12 forskare med varierande akademisk bakgrund från in- och utlandet med ett eller upp till sex kortare kapitel, beroende på vilken specialistkompetens de tillförde projektet. Även här var målet att täcka in hela den svenska teaterhistorien från begynnelsen till det 21:a århundradet och att inkludera alla tänkbara genrer, från medeltida gudstjänster till revy och buskis.

Bokens titel blev *Ny svensk teaterhistoria*. De dubbla adjektiven förklaras i förordets första mening som upprepas i alla tre volymer:

Tidigare systematiska försök att skriva den svenska teaterhistorien är fåtaliga och inaktuella. *Ny svensk teaterhistoria* har som sin närmaste föregångare Georg Nordensvans *Svensk teater och svenska skådespelare*, som gavs ut i två band 1917-18. Därefter har vi fått nöja oss med enstaka översiktsverk om begränsade tidsperioder, ett par uppsatssamlingar och några memoarliknande hågkomster från sådana som varit med.<sup>24</sup>

Det nya i denna framställning förklaras vara den svenska teaterns ”mångkulturella rotsystem” och att teaterns olika uttryck uppfattas ”som en stor familj med likheter såväl som skillnader i dragen”.<sup>25</sup> I samma förord tecknas också den teatersyn som varit vägledande för huvudredaktören: ”Publiken möter dramatikers text och regissörens arbete genom skådespelarna i deras situationsbestämda uttryck i fiktions teaterrum.”<sup>26</sup> Detta pekar mot en linjär, produktionsinriktad uppfattning av teater som konstverk. Också vad gäller historiesynen finns ett viktigt påpekande: ”De tre banden tecknar historien i stort men dröjer också vid enskilda märkesföreställningar, sceniska prestationer och teaterhändelser, där vi tyckt att en periods teaterkonstnärliga brytpunkter blivit urskiljbara och historiskt kulturellt betydelsefulla.”<sup>27</sup> Det är således perioder och brytpunkter som står i förgrunden för forskarnas intresse, det vill säga de ögonblick i historien där framåtskridandet av den historiska processen blir särskilt tydlig.

Perioden från 1880 till 1925 täcks av den andra volymens senare del, som behandlar 1800-talet, och den första delen av den tredje volymen som ägnas åt 1900-talet. Det är därför av särskilt intresse att se var cesuren mellan de två seklerna är lagd och hur den motiveras. Givetvis tillåter inte detaljrikedomen i denna omfattande framställning ett utförligt referat av alla relevanta kapitel, men några trender kan lyftas fram. Landsortsteatern hade ännu en stark ställning under 1870-talet och där nämns också avslutningsvis August Lindbergs *Hamlet* i Sundsvall. Därpå följer ett fascinerande porträtt av en stjärnskådespelerska, Elise Hwasser, som i sin karriär gav kropp till en rad viktiga huvudroller i pjäser av såväl Shakespeare, Dumas d.y., Ibsen och de svenska kvinnliga dramatiker på 1880-talet. Dramaten står sig väl med sina skådespelare – Ellen Hartman och Gustaf Fredrikson står i förgrunden – och Nya teatern upplever en ”glanstid” under regissören Ludvig Josephson. Sedan följer kapitlet ”Den djärve traditionsbrytaren” som utförligt beskriver August Lindbergs stora betydelse för svensk teater. Att Fredrikson på Dramaten hindrade Lindberg från att utveckla sina idéer på denna teater har enligt författaren fördröjt modernismens utveckling i Sverige. ”Landsortsteatern mot seklets slut” följs av ett kapitel om ”Operan går sin egen väg”, ”Den moderna dansens pionjärer” och bandet avslutas med ett kapitel om Albert Ranft som ”En ny tids teaterkung”. Alla dessa kapitel pekar mot det nya seklet. I mångt och mycket representerar dessa framställningar det sena 1800-talet, då det som produceras på tidens teatrar inte behöver vara av dålig kvalitet, men nu är gammalt och förbrukat. Det nya finns dock redan på plats: Lindberg, Isadora Duncans gästspel, Wagners *Ringens*, Harald Molander på Ranfts teatrar. En ny tid har inletts med dess pionjärer.

Bandet om 1900-talet öppnar inte oväntat med dramatikern Strindberg. Egentligen börjar det nya seklet först vid årsskiftet 1907-08. I slutet av november öppnade Strindberg porten till Intima Teatern med sin egen *Pelikanen*; i februari invigdes den nya Dramaten-byggnaden vid Nybroplan med Strindbergs *Mäster Olof*. Även om dessa uppsättningar inte blev särskilt uppskattade av kritiken, så tjänar de som markörer för en ny tid. Denna nya tid blommar sedan under kapitelrubriker som "Sveriges modernaste teater", dvs. Lorensbergsteatern i Göteborg, "Modernismens genombrott i huvudstaden", varmed regissörerna Per Lindberg och Olof Molander avses, samt "Modern regi på nya scener" där Knut Ström i Göteborg och Alf Sjöberg läggs till raden av genombrottsregissörer. Då har tiden emellertid redan hunnit fram till 1930-talet.

Den här aktuella perioden beskrivs som ett svällande crescendo som tydligt återspeglar Gösta M. Bergmans metafor av trestegsraketten, som onekligen ägde en viss aktualitet när han 1966 skrev *Den moderna teaterns genombrott 1890-1925*:

Avskjutningsrampen är i symbolistkretsarna i Paris 1890. Det andra steget utlöses 1910, då ropet på teaterns reteutralisering allt ivrigare höjs i olika delar av världen. Den tredje fasen kommer med 1920-talet, då genombrottet på allt bredare front blir ett fullbordat faktum med Copeau, Jouvet, Dullin, Pitoëff, Baty i Paris – expressionism, politisk teater och Bauhausgruppen i Tyskland – den nya Sovjetteatern – Per Lindberg, Knut Ström, Olof Molander och de modernistiska scenmålarna i Sverige.<sup>28</sup>

Bärkraften i Bergmans vision av ett genombrott för teatermodernismen visar sig ännu i dagens forskning då författarna med mycket detaljkännedom och djupa inblickar i källmaterialet fullföljer hans progressiva utvecklingstänkande.

## JÄMFÖRELSERNA

De här presenterade arbetena kan inte jämföras i bokstavlig mening. De har skrivits med olika syften och under varierande förutsättningar. *Svensk teater* är skriven av en enskild författare och Lars Löfgren vänder sig uttryckligen till teaterns publik som han vill ge en inblick i teaterarbetet bakom kulisserna. Boken har vissa autobiografiska drag och bygger på de praktiska erfarenheter som författaren har gjort inom teaterns och televisionens fält. Likväl är boken en bred framställning av personer och händelser ur hela den svenska teaterns historia. *Teater i*

*Sverige* är en kollektiv bok i den meningen att de fyra författarna har haft ett nära samarbete både på sin arbetsplats vid Stockholms universitet och i detta bokprojekt. Målgruppen var i första hand deras studenter i teater- och dansvetenskap. Den teatrala händelsen som teoretiskt koncept märks som gemensam referensram, men den tematiska mångfalden förmedlar en pluralistisk syn på teaterns historia. Författarnas personliga röster, deras val av tyngpunkter och de långa tidsperspektiven gör att kapitlen ofta överlappar varandra och på så vis kompletterar den breda bilden av teaterns olika genrer. *Ny svensk teaterhistoria* är resultatet av ett mångårigt projekt där en mindre grupp forskare engagerade utomstående skribenter för att täcka in områden som krävde specialistkompetens. Genom projektarbetet har också nytt källmaterial kunnat tillföras de tre omfattande volymerna. Ambitionen kan beskrivas som en önskan att skapa ett standardverk jämförbart med motsvarande verk om musikens, litteraturens eller filmens historia i Sverige.

Trots dessa skillnader är det av intresse att undersöka hur de olika verken förhåller sig till vissa grundfrågor gällande historiografi. I det följande undersöks därför först i vilken utsträckning böckerna tecknar tiden mellan 1880 till 1925 som en *period* i den meningen som Gösta M. Bergman har använt begreppet 'den moderna teaterns genombrott'. Även de olika *genrerna* som inkluderas respektive utesluts är av intresse. Vidare undersöks *protagonisterna*, dvs. de personer och professioner inom teaterns fält som får en privilegierad ställning i de avsnitten som berör nämnda tidsperiod. En särskild undersökning ägnas *strindbergianerna* eftersom ingen bok om svensk teater rimligen kan förbigå Sveriges mest kända dramatiker. Vad ur Strindbergs rika produktion av dramer, pamfletter och ställningstagande förmedlas till läsaren? Sedan granskas *åskådarnas* plats i respektive teaterhistoria och frågan är huruvida publiken överhuvudtaget tar plats i historiens salonger. Avsikten med denna tematiska genomgång är att visa på betydelsefulla skillnader som i det 21:a århundradet präglar uppfattningen om och synen på teaterns historia i Sverige. Kapitlet avslutas med några generella tankar kring forskarnas positionering i förhållande till teaterns konstnärliga verksamhet.

### *Perioderna*

När Frederic och Lise-Lone Marker gav ut sin *A History of Scandinavian Theatre* på 1990-talet, valde de att dela in sin bok i två huvudavsnitt. Den första delen kallade de "From the Middle Ages to a Golden Age" och med guldåldern avsåg de 1700-talet med Ludvig Holberg i Danmark och Gustaf III i Sverige. Den andra avdelningen fick huvud-

rubriken ”Pioneers of Modern and Postmodern Theatre”.<sup>29</sup> Båda dessa formuleringar pekar ut en riktning: ’från ett stadium till ett senare’ respektive ’föregångare till något’. I dessa rörelser ligger också värderingar. Det tidigare stadiet uppfattas som enklare, rent av som ’primitivare’, och därifrån rör sig teaterhistorien mot mera komplexa, högre stående, gyllene tider. Efter en historisk höjdpunkt, som här 1700-talet, kommer en svacka, för att sedan ta sig mot nya höjder, mot det nya, mot det som anses ligga till grund för vår egen tid.

Inte i någon av de här diskuterade böckerna finns det motsvarande tydliga markeringar av tidens framåtskridande i meningen progressiv utveckling. Likväl finns det sådana tendenser som kan avläsas i både rubriksättningen och val av teman. Begrepp som förnyaren, traditionsbrytaren, pionjären, brytningstid, genombrott samt riktningvisaren ’mot’ indikerar för läsaren att något nytt och viktigt ska skildras. Genom att fokusera på innovativa skeenden skapas en uppdelning av det historiska flödet. På så sätt uppstår en periodisering, där en period avlöser den föregående och där dessa perioder behöver avgränsas mot varandra. Denna avgränsning sker i regel så att ett visst fenomen – en person, en funktion eller en betydande händelse – utmärks som början av en period, medan slutet av en period ofta betraktas som mindre viktig, eftersom det då finns något annat nytt som tar över.

Thomas Postlewait har i sin bok om teaterhistoriografi ägnat ett helt kapitel åt de mekanismer som styr valet av periodiseringar.<sup>30</sup> Han menar att man i all mänsklig verksamhet kan skilja mellan stabilitet och förändring, mellan identitet och differentiering. Genom att definiera skillnader skapas en klassificering genom vilka man kan dela in den historiska tiden i sekvenser och därmed uppnå den eftersträlvade ordningen. Problemet är förstas att bestämma när en förändring är tillräckligt stor respektive betydelsefull för framtiden så att den kan kvalificeras som ’epokgörande’. Jacques Derrida ifrågasätter möjligheten att alls bestämma början av ett historiskt fenomen, eftersom det alltid föregås av något annat utan vilket det nya inte kan tänkas.<sup>31</sup> Början – och även slutet – av en epok är således alltid ett villkorligt val. Periodiseringar är narratologiska tekniker som syftar till att lyfta fram ett fenomen på bekostnad av ett annat.

I både *Svensk Teater* och *Ny svensk teaterhistoria* förläggs modernismens genombrott till det ögonblicket då August Lindberg framträder på den svenska scenen. Båda ägnar långa textavsnitt åt att skildra hans biografi, hans ambitioner och idéer och hans konstnärliga prestationer i och med hans två *Hamlet*-uppsättningar 1877 och 1884. Löfgren låter Lindberg mest tala själv – utifrån hans memoarer som utkom vid hans död 1916 – och Lagerroth menar att Lindbergs karriär hade

fördrojts, annars hade teatermodernismen kunnat få fotfäste i Sverige redan på 1880-talet. Hans revolutionerande iscensättningar av Ibsens *Gengångare* och *Vildanden* föregick rent av Antonin Antoines Théâtre Libre i Paris, som Bergman såg som periodens början. Anmärkningsvärt är att Bergman bara nämner August Lindberg i förbigående och då i samband med hans användning av en ny dekortyp i *Kung Lear* på Dramaten 1906.<sup>32</sup>

Även i *Teater i Sverige* omnämns August Lindberg på ett par ställen. Vid det första tillfället ingår han i en meta-diskussion om hur svenska teaterhistoriker har uppvärderat regifunktionen på 1800-talet (mera om detta i ett senare avsnitt) och senare nämns hans namn bland medlemmarna av Dramatens framstående ensemble runt 1900. I likhet med Bergman tilldelas han ingen betydelse som avgörande förnyare av den svenska scenkonsten. Det är svårt att alls hitta ett avgörande moment för någon periodisering i *Teater i Sverige*, eftersom de tematiska kapitlen sträcker sig över långa tidsavsnitt, där de långsamma förändringarna prioriterats. Visst nämns både realism och modernism även i den boken, men innebörden är snarare stilistisk än epokkännetecken.

Slutet av perioden med epitetet 'modernismens genombrott' är i samtliga fall vagt. Det är svårt att hitta avgörande händelser kring just 1925 även om detta decennium medförde en rad förändringar. Max Reinhardts gästspel upphörde, men Konstnärliga Teatern från Moskva besökte Stockholm 1922, Operans chef, som hade inbjudit målarscenograferna, blev avsatt och Ranft gick i konkurs. Per Lindberg fortsatte med sina experimentella uppsättningar, men när han på 1930-talet satte upp anti-nazistiska pjäser så återgick han till en mer konventionell stil. I grunden handlar det dock om att regiteatern då har etablerats fullt ut och skådespelarna har fått en underordnad ställning och så förblir det under återstoden av seklet, även om de fria grupperna på 1960- och 70-talen protesterar och söker andra vägar.

### *Genrerna*

Vad gäller bredden av teatrala genrer så har det redan påpekats att *Svensk Teater* härvidlag är ett undantag, då den i huvudsak ägnar sig åt talteater. Dock läggs till talteatern något avsnitt om dans och även den nya genren film tas upp, vilket övriga böcker försummar. För det bredaste genreurvalet står *Ny svensk teaterhistoria* som har ambitionen att inkludera allt som kan betraktas som teater i vid bemärkelse. Även *Teater i Sverige* ger en bred genreöversikt där dansens varierande kontexter och barnteaterns långa historia är särskilt framträdande.

Likväl finns det en rad genrer som förblir marginella, trots att de

historiskt sett har haft en mycket bred publik. Till dessa hör till exempel operetter som under närmare ett sekel har varit de mest frekventerade föreställningarna i teaterutbudet. Visst nämns det en och annan operett och *Ny svensk teaterhistoria* har ett helt kapitel om ”Operett och musikal”, men någon närmare analys av dess popularitet omkring sekelskiftet är det knappast frågan om. Friluftsteatern är ett annat område som sällan berörs, trots att den sedan länge har varit ett betydande inslag i den svenska sommaren. Inte heller amatörteatern nämns mera än i förbigående. Böckerna har en tendens att prioritera den seriösa dramatiken, medan komedier, revyer och farser reduceras till sådan underhållning som inte har förnyat den svenska teaterkonsten. Detta överensstämmer med den redan konstaterade strävan att fokusera på innovationer som uppfattas som viktiga milstolpar i teaterns utveckling. Att även operetter gärna iscensattes med ytterst modernistiska scenografier och vågade kostymer enligt senaste modet lämnas utanför resonemangen, åtminstone innan musikalen tillför en mera seriöst uppfattat tematik.

Trots mångfalden i genrerutbudet saknas tvärförbindelser. Varje genre behandlas så att säga för sig. Anledningen torde vara att genrerna behandlas i olika kapitel som har skrivits av olika specialister. Talteater, opera, operett, dans, radioteater etc. behandlas var för sig, trots att de i realiteten stod i nära förbindelse med varandra. Genreindelningen följer den organisatoriska differentieringen som blir tydlig i 1800-talets senare del: opera spelas på Operan, talteater på Dramaten, Svenska teatern, landsortsteatrarna och senare stadsteatrarna, farser hänvisas till friluftsteatrar, och så vidare – bara dansen härbärgeras i allt från varietéteatrar till Kungliga Operan. För publiken var denna uppdelning helt irrelevant. Den teaterintresserade medborgaren förflyttade sig lätt mellan dessa spelplatser, såg än det ena och än det andra och bekymrade sig knappast om de genrebegrepp som teaterhistoriker laborerar med. I de mindre städerna besökte man de föreställningarna som erbjöds och glädde sig åt variationerna i repertoaren. Om en teaterhistorieskrivning ska göra rättvisa åt en särskild epok så förutsätter det en sammanknytning av de olika samtida genrerna som publiken kunde välja emellan. I likhet med dagens teaterhabituéer hade även de flesta historiska åskådarna intresse av att ta del av ett brett teaterutbud. De segment av publiken som endast köpte biljetter till helt specifika föreställningar – exempelvis till Wagners operor på Operan, till klassikerna på Dramaten eller till revyerna på Södra teatern, för att nu hålla sig till Stockholmspubliken – är en ganska liten del av den teaterintresserade allmänheten. Redan Nordensvan konstaterade att ”Stockholm torde nu vara den i förhållande till sin folkmängd teaterrikaste staden

på jorden.”<sup>33</sup> När Strindberg 1907 öppnade Intima Teatern vid Norra Bantorget var detta den elfte scenen i en stad på 300 000 invånare – att jämföra idag med exempelvis Uppsala. Teaterlivet var med andra ord tätt och publikens breda konsumtion av genrer återspeglas inte i de teaterhistoriska böckerna.

### *Protagonisterna*

Det torde vara utom all tvivel att det först och främst är genom skådespelaren som publiken upplever händelserna på scenen. Detta sker inte bara genom att skådespelaren med rösten gestaltar dramatiska repliker, utan hela kroppens närvaro spelar roll. Skådespelarkonsten dominerar scenen, från fysionomin och rörelserna till färgerna i kostymen. Redan på 1500-talet beskrev den italienske teatermannen Leone di Somi betydelsen av aktörens konstfärdighet på scenen:

Det är betydligt viktigare att ha tillgång till goda aktörer än till en bra pjäs. För att bevisa sanningen i detta behöver man bara erinra sig hur många gånger vi har sett ett dåligt stycke göra succé och ge publiken mycket nöje för att det spelades bra; och hur ofta en fin pjäs har misslyckats på scenen på grund av dess bristfälliga framställning.<sup>34</sup>

Nutida empiriska undersökningar har bekräftat di Somis påstående. Det är uppskattningen av de ledande skådespelarna som avgör huruvida en teaterkväll upplevs som lyckad eller misslyckad. I publikens ögon blir dramatikers text aldrig bättre än dess framförande. Endast mycket teatervana åskådare såsom kritiker och teaterforskare skiljer mellan pjäs och framförande, medan det för flertalet teaterbesökare är framförandet som *är själva 'pjäsen'*.<sup>35</sup>

Författarna till de här beskrivna teaterhistoriska översiktsverken är medvetna om skådespelarnas betydelse, särskilt vad gäller beskrivningen av förhållandena under 1800-talet. I samtliga böcker ingår avsnitt om skådespelarkonst och skådespelare. I *Svensk Teater* finns flera kapitel om aktörerna, särskilt de som Georg Pauli porträtterade på nybyggda Dramatens väggar, men även andra som t.ex. Anders de Wahl, Julia Håkansson och Ivan Hedqvist kommer till tals. Ett särskilt avsnitt ägnas åt kvinnorna på teatern, från Lovisa Simson som 1787 blev Sveriges första kvinnliga teaterchef, till aktrisernas löner på Dramaten som låg väl i paritet med deras manliga kollegors inkomster. Även i *Teater i Sverige* finns det ett kapitel om skådespelarkonsten kring 1900. Där argumenteras det för en fusion av två traditioner: å ena



sidan den franska konversationsstilen, i Sverige främst representerad av Gustaf Fredrikson, och å den andra sidan den intima skådespelarkonsten som Strindberg förordade i sitt *Memorandum*. Den senare synen på skådespelaren fördes vidare till teaterskolorna, där flera av Intima Teaterns skådespelerskor kom att undervisa. Därmed lades, enligt författaren, grunden för den psykologiska realismen som har blivit den dominerande konventionen för 1900-talets skådespelare, långt innan Stanislavskijs skrifter blev kända i Sverige.

I det andra bandet av *Ny svensk teaterhistoria* finns inte mindre än tre kapitel som ägnas åt skådespelarna. Ingeborg Nordin Hennels fina porträtt av Elise Hwasser har nämnts, där hon följer henne från utbildningen på 1840-talet till hennes stöd för de kvinnliga dramatikererna på 1880-talet. Hennes karriär utgör en prototyp av vad det innebar att vara skådespelerska vid denna tid. Den övriga ensemblen vid Dramaten presenteras i ett eget kapitel, vilket senare följs upp med en genomgång av skådespelarna som var verksamma under Dramatenaktörernas republik från 1888 till 1907. Även svenska dansare och operasångare förekommer rikligt i detta band, både i text och bild.

I *Ny svensk teaterhistorias* tredje band finns däremot inga särskilda kapitel om skådespelarkonsten, möjligen med undantag av Ulla-Britta Lagerroths avsnitt om ”Collijns teater, Lars Hanson och mansrollen” där också Gösta Ekman presenteras utförligare. I övrigt tillskrivs ”modernismens genombrott” helt och hållet den nyetablerade regikonsten. Detta synsätt grundar sig på två påståenden: för det första proklamerar genombrottet av modernismen som ett faktum; för det andra lyfts regin till en egen teatral konststart. Eftersom även *Svensk Teater* och *Teater i Sverige* i viss mån, om än inte lika kategoriskt, delar denna syn på teater under ifrågavarande period, finns det anledning att närmare granska dessa påståenden.

Regiyrket var ingalunda nytt vid sekelskiftet 1900 utan det har funnits regissörer under hela 1800-talet. De kallades inte alltid regissör utan benämndes intendent eller scenisk styresman och vissa skådespelare hade ansvaret för att i-scen-sätta skådespel och operor inskrivet i sina kontrakt. Deras uppgift var då att välja lämpliga dekorationer för varje akt, att bestämma entréer och sortier och att se till att rätt rekvisita fanns till hands. Däremot förväntades de inte att lägga sig i skådespelarnas rolltolkning eller att bestämma över deras kostymval. Sådana regissörer var till exempel Nils Wilhelm Almlöf och Gustaf Fredrikson och om den senare anmärkte Ludvig Josephson att han hade ”smak i fråga om att möblera rum”.<sup>36</sup> Men av 1800-talets regissörer omnämns egentligen bara tre män, som under skilda perioder har gjort sig bemärkta: Gustaf Lagerbjelke 1823–27, August Bournonville 1861–64

samt Ludvig Josephson som under perioder var verksam i Stockholm 1865–87. Vad skiljer dessa regissörer från de många andra iscensättare som var verksamma under samma tid? Ett framträdande drag i deras gärning är valet av repertoar: de iscensatte stora, allvarliga, gärna historiska dramer och operor, där inte sällan masscener arrangerades på ett spektakulärt sätt. Deras ideal var en upphöjd idealism. De strävade efter en estetisk helhetsverkan som de kungliga scenerna inte alltid uppvisade i övrigt. Tack vare deras ’moderna’ uppfattning av regi kan de ur dagens perspektiv uppfattas som förelöpare till den moderna regin och därför har de tilldragit sig forskarnas intresse. Doktorsavhandlingar och biografier har ytterligare befrämjat deras särställning.

De regissörer som under 1900-talets första decennier utförde det kontinuerliga arbetet med uppsättningar av nya pjäser och som emellanåt nämns på affischerna förekommer inte i teaterhistorierna. Ett par undantag finns i *Ny svensk teaterhistoria* där Emil Grandinson och Gustaf ’Muck’ Linden lyfts fram för sina särskilda insatser gällande dramatiker som Strindberg respektive Arthur Schnitzler.<sup>37</sup> Inte heller omnämns de kvinnliga artister som exempelvis på Göteborgs Slottskogsteater stod för såväl dramatekst, regi och musikalisk ledning av en lång rad av teaterproduktioner. De rörde sig i fel genre för att tilldra sig historikernas uppmärksamhet. Ändå framfördes där en rad folklustspel av Nanna Wallenstein, Hildur Schutz, Lotta Nordström och även Selma Lagerlöf, iscensatta av Lotten Seelig-Sandgren och Viran Rydkvist, under musikalisk ledning av Gudrun Thomsen-Gölnzer och med danser koreograferade av Irma Leoni.<sup>38</sup> Dessa kvinnor som var mycket aktiva på Göteborgs Slottskogsteater, Krokängsteatern, Göteborgs friluftsteater, Lisebergs friluftsteater med flera teatrar som underhöll göteborgarna om somrarna under och efter Första världskriget, har försvunnit ur teaterhistorien. De anses inte ha ägnat sig åt sådan förnyande teaterkonst som var av betydelse för framtiden och kunde därför negligeras. Att de var mycket omtyckta av den samtida publiken räknas uppenbarligen inte i sammanhanget.

Teaterhistorikerna är uppenbarligen ute efter något annat än regi som teateryrke. Det är det nya, innovativa och revolutionerande i teaterregin som söks. Det blir en axiomatisk sanning att teatermodernismen tillkommer på grund av ett nytt koncept av regi, dvs. en regi som gör något ’annat’ än att i-scen-sätta ett teaterstycke. Det som är ’annat’ är emellertid inte helt lätt att identifiera. Till en inte så liten del handlade detta om att nyttja de nya tekniska möjligheter som teatrarna erbjöd: den elektriska strålkastaren som öppnade för en scenbelysning som gasljuset knappast kunde erbjuda; rundhorisonten med en ny känsla av oändlighet; vridscenen som tillät lika snabba scenförändringar som den

gamla kulissscenen; projektioner som underströk visioner av överklighet; färger och former som ännu inte hade skådats på en teaterscen. Till detta bidrog inte minst att en del konstnärer, de s.k. målarscenograferna, medverkade på Operan, Dramaten och Lorensbergsteatern, bland dem Isaac Grünewald, John Jon-And och Sven X:et Erixson. Detta gällde den yttre regin, den visuella, sensoriska utformningen av uppsättningarna, men den inre regin, tolkningen av pjäser och libretti, är svårare att avläsa. Den har i många fall beskrivits av regissörerna själva, dels i samtida tidningsartiklar och intervjuer, dels i böcker och i senare memoarer. Det får heller inte glömmas att regissörerna ännu inte hade makten över skådespelarna. Även efter 1920-talet vidhöll åtminstone vissa skådespelare sitt privilegium att tolka sin egen roll själv eller med hjälp av en äldre kollega som de 'läste' för. Visst kunde en regissör föreslå stämningar såsom intimitet, aggressivitet, lättja eller löje, men utformningen av dessa känslolägen låg i aktörernas händer.

Utifrån detta synsätt kan man slå fast att det modernistiska genombrottet i själva verket är en ganska långdragen, gradvis förändring som först gällde de yttre, visuella elementen och först mycket senare inkluderade den helhetstolkning som forskningen gärna framhäver. Detsamma kan sägas om regissörens position, som alls inte radikaliserades över en natt utan behövde ett antal decennier för att marginalisera skådespelarens rätt till konstnärligt självbestämmande. När detta väl har hänt finns det givetvis inte heller någon anledning att skriva särskilda kapitel om skådespelarna. Likväl kvarstår det faktum att stora delar av publiken idag liksom då uppskattar skådespelarna medan de ofta inte vet vem som skrivit pjäsen eller operan ifråga, än mindre vem som regisserat uppsättningen eller ens vad en regissör gör.

Sammanfattningsvis kan man säga att samtliga teaterhistoriska verk accepterar att något av ett genombrott sker för den moderna teater under perioden 1880 till 1925, även om det inte är helt tydligt var denna modernism består. Det är också svårt att förneka att regissörens yrkesroll förändras mot slutet av denna period, dock har de olika böckerna skilda uppfattningar om när denna process börjar. Både *Svensk Teater* och *Ny svenska teaterhistoria* lyfter fram August Lindberg som pionjär, dvs. som en början av en kommande förändring. Historiker vill ofta peka ut en början, något som sker första gången, en initial förnyelse. I fallet med August Lindbergs prisade *Hamlet*-uppsättning kan det påpekas att förnyelsen underlättades av att han var både regissör och sin egen skådespelare, men likväl räknas hans insats som regissör i första hand. Ser man förändringsprocesser över en längre tid, såsom *Teater i Sverige* har ambitionen att göra, så undvikar man att söka efter pionjärer, händelser som sker första gången, progressionen

mot mera avancerade uttrycksformer osv. Man förlorar en del av dramatikern i narrativet, men man kanske vinner i trovärdighet. Det är på detta sätt som teatersyn och historieuppfattning blir synliga i Sveriges teaterhistorieskrivning.

### *Strindbergianerna*

Ingen svensk teaterhistoria kan förbigå August Strindberg. Frågan är bara i vilken omfattning Strindberg förekommer i de här böckerna och vilka aspekter som förs på tal – författaren, dramatikern, teatermannen, skribenten, alkemisten och så vidare. Ser man kvantitativt på omnämmandet av Strindberg så förekommer hans namn på mellan 5 och 9 procent av verkens sidor. I *Ny svensk teaterhistoria* till exempel, förtecknar namnindexet över 100 sidor där Strindberg nämns, vilket inte så överraskande är det mest frekventa namnet i de två volymerna. När det gäller innehållet har dock författarna mycket olika strategier.

*Svensk Teater* innehåller ett drygt 20-tal sidor som tillägnas Strindberg, "[d]en största elden i landet". Texten följer Strindbergs biografi och är rik på långa citat av August Lindberg, August Falck och Ingmar Bergman. Däremellan fylls texten av Strindbergs egna ord. Det börjar med *Tjänstekvinnans son* och fortsätter med *Fröken Julie* med ett långt avsnitt ur förordet och ett kortare med dialoger ut pjäsen. Från *Ett drömspel* återges "Erinran" samt Dotterns slutmonolog. Strindbergs relation till Harriet Bosse får ett eget avsnitt och kapitlets sista del upptas av Intima Teatern. Först berättar August Falck om sina [f]em år med Strindberg<sup>39</sup> och sedan kommer återigen Strindberg själv till tals genom fem sidors citat från det *Memorandum* som han skrev när han tillträdde som regissör för sin teater vid Norra Bantorget. Därefter nämns inte Strindberg mera i boken – inga senare uppsättningar av hans dramatik diskuteras.

I *Teater i Sverige* har texter om Strindberg koncentrerats till i stort sett två kapitel. Förvisso nämns han även i andra kapitel, exempelvis hans hätska angrepp på den homosexuelle Gustaf Fredrikson och juden Ludvig Josephson. Den huvudsakliga diskussionen sker dock i kapitlet med rubriken "Skådespelarkonst – sekelskiftet 1900". Som nämnts tidigare handlar det om en argumentation om Intima Teaterns spelstil och dess betydelse för senare tids utbildning av skådespelare. Här är det alltså frågan om Strindberg som teater teoretiker och praktiker. Hans dramer nämns bara i samband med skådespelarnas insatser. I ett senare kapitel som ligger långt efter den här avsedda tidsperioden, återkommer Strindberg, nu som inspiratör till den barnteater som Staffan Westerberg skapade i samband med Dramatens 200-årsjubileum 1988:

*Spökspenaten* och *Ett litet drömspel*. I samma kapitel tecknas även en retrospektiv bild av de ursprungliga Strindberg-dramernas scenhistoria och de regissörer och skådespelare som gestaltade deras mångfacetterade figurgalleri på svenska scener.

Genom att öppna det tredje bandet med ett kapitel med titeln ”Brytningstid” som till stor del ägnas Strindberg får denne en stark symbolisk ställning i *Ny svensk teaterhistoria*. Det börjar med det växande slottet, det vill säga urpremiären av *Ett Drömspel* med Harriet Bosse på Svenska Teatern i april 1907. Det fortsätter med en utförlig genomgång av Intima Teatern, som slog upp sin port vid Norra Bantorget i november samma år. Slutligen invigs den nya Dramaten-byggnaden i februari 1908 med Strindbergs *Mäster Olof*. Därmed läggs grunden för den nya teatern i det tjugonde århundradet. Även om Strindberg nämns frekvent i det föregående bandet så är hans naturalistiska och historiska dramer bara förelöpare för den förnyelsen av dramatikens som drömspelsdiktningen och kammerspelen innebar. Dessa dramer följs sedan upp genom hela 1900-talets svenska teaterhistoria. Märkesföreställningar av till exempel *Ett drömspel* med regissörer som Olof Molander, Ingmar Bergman och Robert Wilson beskrivs och analyseras utförligt.<sup>40</sup> Även televisionens och radions produktioner inkluderas. Det är dramatikern Strindberg som står i förgrunden, medan teatermannen Strindberg förblir en paradox: dramatikern som hatade teatern.<sup>41</sup>

Det kan således konstateras att August Strindberg ägnas betydande utrymme i samtliga teaterhistorier från 2000-talet, men de tre verken lyfter fram helt olika sidor av denne författare med världsrykte. Kanske vittnar detta om Strindbergs betydelse för svensk teater – nämligen att han kan behandlas ur helt olika, men lika fruktbara perspektiv. På samma gång speglar de olika betraktelsesätten mycket tydligt den grunduppfattning om teater som diskuterades inledningsvis. *Svensk Teater* ställer biografien i förgrunden, *Teater i Sverige* lyfter fram den teatrala händelsen med Intima teaterns skådespelare och *Ny svensk teaterhistoria* ser Strindberg som författare som skriver dramer som inspirerar regissörer och scenografer till att producera hans stycken om och om igen.

### *Åskådarna*

Den historiska publiken – fanns den? Givetvis intog åskådarna sina platser i historiens salonger, men de är sällan de får plats i historieböckerna. Även i denna text sätts publiken sist, som om den bara var en problematisk nödvändighet som man helst undviker. Men det säger en del om hur forskarna positionerar sig i relation till teatern. Ett problem

som gärna påpekas är bristen på material.<sup>42</sup> Det är klart att det inte finns publikundersökningar från det tidsavsnitt som här granskas. Inte heller finns det någon systematisk genomgång av dagböcker och liknande anteckningar där teaterbesökarna skulle ha dokumenterat sina upplevelser. Återstår kritikernas publicerade recensioner som används flitigt av forskarna, dock huvudsakligen för deras beskrivningar av den sceniska gestaltningen. Detta är synd, eftersom många av denna tids recensioner också rapporterar om publikens reaktioner, om applåder-  
nas styrka, inropningar och utdelandet av blomster- och lagerkransar. Senare forskning har visat att den uppskattningen eller de invändningar som flertalet kritiker ger uttryck för även motsvarar publikens uppfattning om samma föreställningar.<sup>43</sup> Det finns ingen anledning att tro att dåtidens recensenter i mindre grad skulle ha representerat en 'allmän opinion'.

Det finns dock ett omfattande material som inget av de här diskuterade verken har utnyttjat. Det handlar om teateraffischer, teaternas ekonomiska redovisningar och om själva teaterbyggnaderna. På de affischer som sattes upp på teatern och på andra offentliga platser finns ofta en prislista över de olika biljettkategorierna. Detta ger en mycket god inblick i hur publiken var socialt skiktad och vilka samhällsgrupper som alls kunde kosta på sig teaterbiljetter. Det kan också vara informativt att jämföra biljettpriserna vid olika teatrar i samma stad då det ger indikationer om vilka samhällsgrupper man vände sig till. Lyckades teatern sälja sina biljetter? Svaret på denna fråga finns i teaternas kassaböcker. Visst förde man bok med varierande grad av noggrannhet, för vissa år eller vissa teatrar finns inga redovisningar bevarade och det kanske inte alltid går att utläsa hur biljettförsäljningen registrerades. Men i många fall är det fullt möjligt. Ett bra exempel är de så kallade recetterna, då en skådespelare fick behålla inkomsterna från en särskild föreställning. Då var det extra angeläget att redovisa intäkterna och omkostnaderna för att räkna ut hur mycket aktören fick behålla. Det är förstås svårt att veta hur många biljetter i de olika prisklasserna som har sålts, även om det med rätta matematiska formler i vissa fall går att komma fram till ett ungefärligt resultat. Förhyrningen av logerna på Operan i slutet av 1800-talet har undersökts, men detta är ett av de få exemplen där denna typ av material har använts.<sup>44</sup>

Det är knappast någon överdrift att hävda att själva teaterbyggnaderna uttrycker den standard och möter de behov som dess publik förväntar sig och kan betala för. Skillnaden mellan teaterladan i Eskilstuna och guldfoajén på Kungliga Operan talar för sig själv. Under decennierna runt 1900 byggs en rad teatrar i Sverige – Operan 1898, Oscars 1906, Intima Teatern 1907, Dramaten 1908, Lorensbergstea-

tern 1916. Kungliga Dramatiska Teatern vid Nybroplan, Östermalm, Stockholm, kan tjäna som exempel på hur den borgerliga publiken iscensatte sig själv i det nya marmorpalatset. Huset är praktfullt och representativt och takåsen höjdes extra för att komma i paritet med bostadshusen runt omkring. Entrén med sitt marmorgolv, träsnidade bås och väggmålningar är välkomnande. Marmortrappor leder till första och andra raden, men besökare som har biljetter till tredje raden får nyttja en sidoingång med stentrappor motsvarande kökstrappan i de ståtliga grannhusen på Strandvägen. Så slapp man se de mindre bemedlade när man samlades med sina egna gelikar i marmorfoajén. Allt detta kan tyckas vara ett genuint uttryck för det högre borgerskapets självbild vid tiden efter sekelskiftet, men ytterligare en aspekt kan läggas till: brandsäkerheten. Under 1800-talet hade flera utländska teatrar brunnit upp med förödande konsekvenser, vilket föranledde att gamla operabyggnaden och Dramaten vid Kungsträdgården utdömdes och revs. Marmor är förvisso representativ, men har också den fördelen att den inte brinner. De särskilda trapporna till tredje raden höll inte bara bort dessa människor från huvudentrén, utan gav dem också en chans att snabbt utrymma byggnaden i fall av en eldsvåda. Ståndsmässig representation och praktiska säkerhetsanordningar går här hand i hand. Dramatenhusets utformning som radteater återspeglar 1800-talets konventioner, utsmyckningarna i jugendstil uttrycker tidens smak, men dess byggnadsteknik och materialanvändning gjorde den till en ytterst modern byggnad.

*Svensk teater* uppmärksammar publiken som sista avdelning i kapitlet "Teaterns inre värld". Det utgår från samtal författaren har haft med kritikern, översättaren och regissören Göran O. Eriksson, som hävdade att "[p]ubliken förnyar teatern",<sup>45</sup> vilket onekligen är en provokativ tanke. Publikens betydelse diskuteras på ett generellt plan och några historiska tillbakablickar på hovet respektive borgerligheten som teateråskådare kompletterar bilden. Om publiken runt sekelskiftet 1900 skrivs inget särskilt. Det gör det däremot i *Teater i Sverige* i ett avsnitt som har titeln "Scenapplåd".<sup>46</sup> Texten handlar om det skiftet som ägde rum i samband med nya Dramatens öppnande, då man offentligen kungjorde att publiken skulle avstå från scenapplåd och endast applådera vid aktens slut. Detta var också något som Strindberg med emfas krävde av publiken på Intima Teatern. Därmed motarbetades en stark tradition från 1800-talet då det hade varit viktigt för den borgerliga publiken att spontant uttrycka sin uppskattning gentemot scenens artister, att omedelbart tacka för en skicklig skådespelarinsats. Mera uppburna aktörer och aktriser möttes ofta av applåder redan när de gjorde entré på scenen. Publiken hade helt enkelt ett annat förhållningssätt till teater:

de var skådespelarna som stod i fokus medan pjäserna ibland var av underordnad betydelse. Trots Dramatens och Strindbergs 'förbud' försvann inte scenapplåderna, utan de finns kvar i många av de populära genrerna än idag. Artister i musikalerna, revyer, farsor, stå-upp-komedier och så vidare satsar starkt på interaktion med publiken och blir då vederbörligen belönade med spontana applåder. Inom operavärlden är många arior så komponerade att de förutsätter en direkt applåd vid slutet, annars uppstår en pinsam tystnad.

Vissa genrer är, som tidigare nämnts, marginaliserade i historieskrivningen och därmed blir också deras publik marginaliserad. Även då *Ny svensk teaterhistoria* inkluderar ett kapitel om "Revy och buskis" så ligger fokus på dem som står på scenen och inte på dem som sitter i salongen. Skådebanan, som grundades 1910 av Walter Stenström i syfte att förse den behövande delen av befolkningen med billiga teaterbiljetter, presenteras i alla böcker som organisation, men diskussionen om teater som folkbildning vore mer angelägen. Samma synpunkter kan läggas på Folket Park- och Folkets Hus-rörelsen och senare Riksteatern. Här finns möjligheter att studera dessa publikgruppers sociala stratifiering, framför allt arbetarklassens försök att erövra den kulturella sfären – antingen som nöje eller som klasskampens arena. På den konservativa sidan stod studentspex och friluftsteater i nationell anda. Det är med andra ord fullt möjligt att säga en hel del om teaterpubliken, förutsatt att forskningen intresserar sig för publikfrågor och är beredd att utveckla mera sofistikerade metoder för att analysera det material som likväl finns i arkiven.

Den sociala och politiska differentieringen av publiken aktualiserar den inledningsvis ställda frågan om forskningens syn på historia. Vilken roll spelar samhällsförhållandena i relation till förändringar inom teatervärlden? Är till exempel industrialiseringen i Sverige orsaken till modernistiska teaterexperiment eller bildar den bara en generell ram, en tidsbild, en så kallad 'bakgrund'? Visst har industrialiseringen försett teatern med nya publikgrupper i städerna, men dessa nyinflyttade arbetarskaror hade sina egna teatermässiga preferenser. De bidrog knappast till 'den moderna teaterns genombrott' så som detta beskrivs i böckerna. Givetvis finns det en påverkan från samhället, men föga är vunnit med allmänna beskrivningar. Teaterns sociologi är fortfarande ett angeläget ämne för teaterforskningen, men då måste forskarnas förhållande till teater och dess publik tänkas igenom på nytt.



## FORSKARNA

De här diskuterade översiktsverken har skrivits av ett 20-tal forskare. Det är inte möjligt och inte heller avsikten att jämföra dessa skribenter på en individuell nivå. Snarare finns det anledning att reflektera över hur forskarna generellt positionerar sig i förhållande till teater som konstnärliga aktiviteter. Grovt sätt kan tre positioner urskiljas: bakom kulisserna och i verkstäderna för att följa den skapande processen inför en föreställning; vid rampen för att betrakta det sceniska konstverket såsom det ter sig på scenen; slutligen en rörlig position mitt i teater-salongen. Det kan förstås tänkas att en forskare kan inta flera av dessa positioner efter varandra, men de är tänkta som typiska förhållnings-sätt som är nära relaterade till de inledningsvis angivna paradigmen om teaterkonsten. Vidare är det här frågan om historisk forskning varför positioneringarna pekar mot aktuella forskningsintressen och inte på någon person som smyger i teaterns korridorer.

Vad finner forskaren *bakom kulisserna*? I teaterarkiven bevaras material som återspeglar den produktionsprocess som leder fram till *gestaltningen* av den färdiga föreställningen. Tar man scenografin som exempel så kan man följa dess tillblivelse steg för steg. Det börjar med scenanvisningar som alltsedan romantiken blivit rätt omfattande och detaljerade. I Strindbergs naturalistiska dramer finns det noggranna beskrivningar av hur Ryttmästarens bostad ska se ut eller hur Fröken Julies herrgårdskök är inrättat. Regissören bestämmer om dessa beskrivningar ska följas eller om scenografen ska arbeta utifrån andra riktlinjer. I sin ateljé skissar scenografen på möjliga lösningar som diskuteras med regissören. Under 1900-talet blir det också vanligt att scenografen bygger en skalenlig modell av scenen med den föreslagna scenografin eller snarare dekoren, som vid denna tid var den vanliga termen. Både skisser och modeller kan ha bevarats och visar då intentionerna bakom scenografin, men hur såg den ut när den ställdes upp scenen? Det är inte ovanligt att dekoren avfotograferades, med eller utan aktörer på scenen, och dessa svart-vita bilder ger en ganska god uppfattning om det praktiska utförandet – hur hantverkarna och målarna har lyckats att omsätta scenografens färgglada teckningar till tredimensionella rum.<sup>47</sup> På liknande sätt studeras regiböcker, sufflörexemplar, kostymskisser och andra källor som berättar något om hur en uppsättning har blivit till, om intentionerna med den och om dess förverkligande.

Till stor hjälp är också recensionerna där kritikerna beskriver vad de har sett och hört. Även om recensionerna ibland skiljer sig i detaljer – då den ena skriver om en svart kungamantel medan kollegan såg den skimra i blått – så ger de vid den här tiden ofta en rätt tydlig bild av

föreställningen, förutsatt att föreställningen gavs på en teater och tillhörde en genre som det ansågs värt att skriva om. På landsortsturnéer följde inte sällan en och samma presentationstext med från lokaltidning till lokaltidning. Dessa positioner bakom kulisserna begränsas inte till teaterhusen utan inkluderar även de allmänna teaterförhållandena vid en tidpunkt såsom traditioner, organisationer, subventioner och så vidare.

I *Svensk Teater* intar författaren medvetet denna position – han vill ta med teaterbesökaren bakom kulisserna och berätta om hur teater kommer till. Även i de övriga två verken finns denna positionering, om än inte lika konsekvent som i Löfgrens bok. Tolkningen av upphovspersonernas intentioner är dock ständigt återkommande, kanske som ett arv efter den tidiga estetiska forskningen där författarens och konstnärns tankar om sina verk ansåg ge den bästa förståelsen av böckernas och tavlornas estetiska värden.

Forskaren *vid rampen* som tankemodell har inspirerats av Agne Beijer. Sedan han återupptäckt Drottningholmsteatern och på nytt ställt upp 1700-talets kulisser på scenen, satte sig Beijer bokstavligen framför rampen och försökte visualisera hur en föreställning kan ha sett ut under den gustavianska tiden.<sup>48</sup> Utifrån sina kunskaper om dåtidens konventioner kunde han konstruera en trovärdig och sannolik bild av det förflutna *konstverket*. På ett liknande sätt kan också dagens teaterforskare sätta sig framför en imaginär scenkant, med arkivmaterialet framför sig, och försöka föreställa sig föreställningen med dess visuella och audiella element. I fokus står då teatern som konstverk och det viktiga är att översätta arkivens källor till en tredimensionell, dynamisk och fysisk gestalt vars innebörd forskaren tolkar.

Denne forskare vid rampen kan också vara en semiotiker som försöker återskapa och förstå de tecken som de historiska teaterkonstverken gestaltade. Det har gjorts åtskilliga försök där semiotiken har varit till god hjälp för att re-konstruera de betydelser som historiska föreställningar har producerat. Föreställningsanalys blir här transponerat till uppsättningsanalys utifrån de bevarade källorna om historiska uppsättningar. En svårighet med den semiotiska analysen har dock varit att den inte förhåller sig till den emotionella sidan av teaterupplevelsen, till den utstrålning som gör vissa aktörer till stjärnor, de skiftningar i atmosfären som griper åskådarna eller den skicklighet som kännetecknar professionaliteten hos artisterna. Det var just atmosfären, helhetsintrycket, raffinemanget som fascinerade Beijer, hur de skickligt målade kulisserna tillsammans med den dova belysningen skapade en särskild lyster på scenen. Och för Beijer rörde sig också 1700-talets sångare och skådespelare i sina glittriga kostymer över scenen och orkestern fyllde rum-

met med välbekanta klanger. Var detta vetenskap? Förvisso, fast med en annan vetenskaplig grundsyn än den positivistiska eller semiotiska. Forskaren blev här inte bara tolk utan medskapare av den historiska sanningen på scenen.

Hur kan forskaren inta en plats *i salongen* mitt i en historisk publik? Några förutsättningar är nödvändiga. För det första måste intresset inriktas på *kommunikation*, dvs. omfatta både det som sker på scenen och det sättet på vilket det tas emot i salongen. Det torde inte vara någon överdrift att påstå att allt som görs på scenen görs för publikens skull. Även provokationer som avviker från normen görs i grunden för att utmana eller chockera publiken. Denna grundsyn att teater handlar om kommunikation och att denna kommunikation mellan scen och salong är ömsesidig blir utgångspunkten för forskaren i publikhavets mitt. I konsekvens av detta behöver forskningen inkludera de källor som berättar om publiken: dess sammansättning, vanor, förväntningar, beteenden, reaktioner och upplevelser. Som påpekats ovan väntar åtskilligt arkivmaterial på att bli använt. Men det räcker inte med att komplettera forskningsmaterialet, utan även de källor som rör den sceniska gestaltningen måste i viss mån omvärderas. De måste betraktas utifrån ett åskådarperspektiv. Ett vardagligt exempel: en kostym ska uttrycka rollfigurens karaktärsdrag inklusive ålder, social ställning och så vidare. Kostymens skärning och färger kan dessutom ha symboliska eller semiotiska betydelser. Men kostymen kan också vara vacker, fantasieggande, dråplig eller rent av ful, vilket ger åskådaren en särskild estetisk glädje. Det är denna kvalitet, ibland kallad multisensorisk, som forskaren måste upptäcka, eftersom det är just denna kvalitet som förmedlar den specifika upplevelsen, den som åskådaren tar med sig när den lämnar salongen och minns senare. På detta sätt blir det också möjligt och intressant att inkludera populärkulturens publik och dess uppskattning av operett, fars, revy, cirkus och andra genrer som drog stora publikskaror – den teater som vanligen förbigås med tystnad i teaterhistoriografierna.

Den nyare arkivforskningen har både diskuterat och utvecklat metoder för att fördjupa historiska källors mångbottnande informationer, deras dynamik och kraft. Men forskaren som åskådare måste beakta ytterligare en fas i sitt arbete som har med förmedlingen av resultaten att göra. Dels måste det göras tydligt vad forskarens egna tolkningar och konklusioner är, vilket givetvis gäller all forskning, men i det här fallet måste en viss osäkerhetsfaktor tillåtas. Trots intensiva källstudier kan vi inte med säkerhet veta hur en dåtida publik uppfattade en artistisk företeelse i sitt sammanhang. Därför är det särskilt viktigt att läsaren kan följa och bedöma de resonemang som forskaren presenterar

och på så sätt bjuds in till att bli medskapare av de bilder och toner som strömmar ut från de historiska källorna.

Dessa tre typer av forskningspositioner kan naturligtvis överlappa och komplettera varandra. Fokus på teater som *gestaltning*, *konstverk* eller *kommunikation* utesluter på intet sätt varandra, men dominansen av det ena eller andra perspektivet i de här diskuterade översiktverken kan inte förnekas. Generellt sett har forskningen bakom kulisserna, som följer gestaltningsprocessen, fortfarande ett starkt grepp om historio-grafin. Semiotiska ansatser märks här och var när en forskare försöker att se teater som konstverk utifrån sin position vid rampen, men ett mera fritt, associativt återskapande av sceniska händelser i Beijers anda är fortfarande sällsynt. Forskaren som del av kommunikationen mitt i salongen, med publiken omkring sig, verkar ännu tillhöra framtiden, en position som först måste erövrats med hjälp av förändrade attityder, nya arkivmetoder och en stor portion nyfikenhet. För att ett sådant paradigmskifte ska komma tillstånd måste forskarna ge sig in i många olika historiska salonger för att tillsammans med denna publik tolka det som scenens händelser betydde för samtiden. Då kan det vara dags att skriva nästa översiktsverk över den svenska och utländska teatern i och utanför Sverige.

Willmar Sauter, professor em. i Teatervetenskap, Stockholms universitet,  
willmar.sauter@teater.su.se

#### NOTER: PERIODER OCH PROTAGONISTER

- 1 Georg Nordensvan, *Svensk teater och svenska skådespelare från Gustav III till våra dagar* (Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1917-1918), bd II, 483.
- 2 Tomas Forser, red., *Ny svensk teaterhistoria* (Hedemora: Gidlunds, 2007), bd. III, 13.
- 3 Lars Löfgren, *Svensk teater* (Stockholm: Natur och Kultur, 2003); i fortsättning refererat som *SvT*.
- 4 Lena Hammergren et. al., *Teater i Sverige* (Hedemora: Gidlunds, 2004); i fortsättning refererat som *TiS*.
- 5 Tomas Forser, red., *Ny svensk teaterhistoria*, bd. I-III (Hedemora: Gidlunds, 2007); i fortsättning refererat som *Nys*.
- 6 Gösta M. Bergman, *Den moderna teaterns genombrott 1890-1925* (Stockholm: Bonniers, 1966).
- 7 Derrida har skrivit om historiography i många sammanhang, alltifrån *Madness and Civilisation: A History of Insanity in the Age of Reason*, (New York: Pantheon, 1965) till 'Archive Fever. A Freudian Impression.' *Diacritics*, vol.25, No 2 (Summer 1995), 9-63.

- 8 *Nationalencyklopedin* (Höganäs: Bra Böcker, 1995), bd 18, 125.
- 9 August Strindberg, *Memorandum till medlemmarne af Intima Teatern från regissören* (Stockholm: Björk & Börjesson, 1908).
- 10 Citerat efter Leif Zern, *Venus armar. Essäer* (Stockholm: Norstedts, 1989), 193.
- 11 Willmar Sauter, Curt Isaksson & Lisbeth Jansson, *Teaterögon. Publiken möter föreställningen. Upplevelse – utbud – vanor*, Stockholmsmonografier 68 (Stockholm: Liber förlag, 1986) 447.
- 12 Charlotte M. Canning & Thomas Postlewait, eds, *Representing the Past. Essays in Performance Historiography* (Iowa City: University of Iowa Press, 2010), ”Section two: Time”, 115–192.
- 13 Thomas Postlewait, *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), särskilt kapitel 5, ”The criteria for periodisation in theatre history: definitive categories for events”, 157–195.
- 14 Stig Torsslow, *Dramatenaktörernas republik. Dramatiska teatern under associationstiden 1888–1907*. Dramatens skriftserie nr. 2 (Stockholm: Kungl. Dramatiska teatern, 1975).
- 15 P. G. Engel & Leif Janzon, *Sju decennier. Svensk teater under 1900-talet* (Stockholm: Forum, 1974).
- 16 Verner Arpe, *Schwedisches Theater. Von den Gauklern bis zum Happening* (Stockholm: Svenska bokförlaget, 1969).
- 17 Frederick J. & Lise-Lone Marker, *A History of Scandinavian Theatre* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996).
- 18 Gustaf Hilleström, *Swedish Theatre and Ballet* (Stockholm: Svenska Institutet, 1953)
- 19 Henrik Sjögren, *Stage and Society in Sweden. Aspects of Theatre since 1945* (Stockholm: Svenska institutet, 1979).
- 20 Herbert Grevenius, *Dagen efter. Premiärer och mellanspel 1944–1950* (Stockholm: Fritzes bokförlag, 1951); Agne Beijer, *Teaterrecensioner 1925–49; jämte en översikt av teater och drama i Sverige under seklets förra hälft* (Stockholm: Föreningen Drottningholmsteaterns vänner, 1954).
- 21 Lars Löfgren, *Teaterchefen bakom kulisserna* (Stockholm: Albert Bonniers, 1997)
- 22 *SvT*, 7.
- 23 *TiS*, 7.
- 24 *Nys*, bd. I, 7; bd. II, 7; bd. III, 7.
- 25 *Nys*, bd. III, 7.
- 26 *Nys*, bd. III, 8.
- 27 *Ibid.*
- 28 Bergman, *Den moderna teaterns genombrott*, 9.
- 29 Marker & Marker, *A History of Scandinavian Theatre*, 6.
- 30 Postlewait, *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*, 157 ff.
- 31 Jacques Derrida, ”Positions. Interview with Kean-Louis Houdebine and Guy Scarpetta”, *Positions*, translated and annotated by Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1981) 57.
- 32 Bergman, *Den moderna teaterns genombrott*, 267, 275.

- 33 Nordensvan, *Svensk teater*, bd. II, 481; se även Stig Torsslow, ”Bournonvillestudier”, *Teaterhistoriska Studier II*, (Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1940) 87–112; och Sauter et. al., *Teaterögon*, 342.
- 34 Citerat efter Jacqueline Martin & Willmar Sauter, *Understanding Theatre. Performance Analysis in Theory and Practice*. Stockholm Theatre Studies 3 (Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1995), 9.
- 35 Sauter et. al., *Teaterögon*, 309 ff.
- 36 Ludvig Josephson, *Våra teaterförhållanden. Beträkkelser och uppsatser* (Stockholm: Samson och Wallin, 1870), 96.
- 37 Ingrid Hollinger, *Regi och spelstil på Dramatiska Teater 1900–1910 speglade genom några uppsättningar av Emil Grandinson och Gustaf Linden*. Otryckt licentiatavhandling (Stockholm: Stockholms universitet, 1973)
- 38 Programhäften på Göteborgs stadsarkiv, Slottskogsteatern m. fl. 1915–1925.
- 39 August Falck, *Fem år med Strindberg* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1935).
- 40 Dock utan referenser till avhandlingen av Jai-Ung Hong, *Creating Theatrical Dreams. A Taoist Approach to Molander’s, Bergman’s and Wilson’s Productions of Strindberg’s A Dream Play*, (Stockholm: Stuts, 2003).
- 41 Nys, 23.
- 42 Gösta M. Bergman, *Om Teatervetenskap. Ur teaterhistoriens bilderbok. Teatervetenskapens forskningsfält* (Stockholm: Natur och kultur, 1973).
- 43 Sauter et. al., *Teaterögon*, 285 ff.
- 44 Gunnar Rikardsson, *Oscariansk teaterpolitik. De kungliga teaternas omvandling från hovinstitution till statliga aktiebolag* (Göteborg: Akademi-förlaget, 1966).
- 45 *SvT*, 407.
- 46 Det bör påpekas att författaren till detta kapitel har skrivit avsnittet ifråga. *TiS*, 114–6.
- 47 Som exempel se Eva Sundler, *Isaak Grünewalds scenografi 1920–1930. Vision och verklighet* (Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1975).
- 48 Agne Beijer, ”Problem och arbetsuppgifter inom svensk teaterhistoria”, *Teaterhistoriska studier II* (Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1940), 7–32.

Karin Helander

BARN I DRAMATIKEN,  
PÅ SCENEN OCH I PUBLIKEN

TEATERFORSKAREN SOM VILL arbeta med barnteaterhistoriskt material får gräva djupt i arkiven och hålla till godo med den ofta mycket ojämna och slumpmässiga tillgången på användbart källmaterial. Barnteaterns historiskt låga status avspeglas i bristen på källor. Det är dock möjligt att utifrån främst pjäsförteckningar, pjästexter, repertoarlistor och pressmaterial få en överblick över den tidiga teaterrepertoaren för barn och unga. Dramatik för barn skrevs och uppfördes i Sverige kring och efter sekelskiftet 1900. Barnpjäser spelades på både utomhus- och inomhusteatrar och nyskriven barndramatik av bland andra Anna Wahlenberg, Anna Maria Roos och Walter Stenström lockade barnfamiljer till teatrarna.

Under 1800-talet definieras och avgränsas barnets värld, särskilt inom borgerligheten. Med industrialiseringen åtskiljs barnens och de vuxnas världar; barnkamrar inreds, barnkläder får en marknad, leksaksindustrin blomstrar och utgivningen av barnkalendrar, barntidningar och barnlitteratur ökar. Ellen Key framhävde i sin banbrytande bok *Barnets århundrade* (1900) konstens självständiga värde i barns uppfostran och vikten av att barns skönhetssinne och estetiska behov skulle uppmuntras. De klassiska folksagorna var visserligen omdiskuterade, men ansågs värdefulla då de talar till både fantasi och känsla. Kring sekelskiftet fick en pedagogik med utvecklingsoptimistiska och kulturdemokratiska förtecken stark genomslagskraft.

Genom folkskollärarkårens entusiasm och Svensk läraretidnings förlag spreds litteratur riktade till de svenska barnen genom tidningar som *Folkskolans Barntidning* och *Jultomten* samt genom billigboksutgivning

genom Barnbiblioteket Saga. Pjästexter trycktes i Saga-böckerna och användes ofta som underlag för teaterspel i skolan.<sup>1</sup> I barntidningen *Linnea*, som utgavs av Onkel Adam (C A Wetterbergh) redan under 1860-talet publicerades moralpedagogiska teaterlekar som kunde spelas i hemmen.<sup>2</sup> Drama och rollspel användes också från 1800-talets mitt i viss skolundervisning av reformpedagogiskt sinnade lärarinnor och ofta på flickskolor.<sup>3</sup> Zacharias Topelius skrev sagospel, tänkta för att lekas fram av barn inom hemmets väggar. Hans barndramatik (tryckt i *Läsning för barn* i rikssvensk upplaga 1865–1896) blev populär också på teatrarna och pjäser som *Fågel Blå*, *Snurran*, *Sanningens pärla* och *Prinsessan Törnrosa* blev en grundstomme i barnrepertoaren en bit in på 1900-talet. Teater av vuxna för barnpublik fanns främst som dockteater och kaspersteater under senare delen av 1800-talet. Heusermans kaspersteater turnerade och spelade i Stockholm sommartid i Gamla Stan och från 1860-talet på Djurgården. Från sekelskiftet gavs marionetteater på Erik Erikssons lilla teater på Biblioteksgatan 12 i Stockholm. I Göteborg spelades kaspersteater för barnpublik från 1907, först på Hisingen och senare i Slottsskogen.<sup>4</sup> Barnensemblen turnerade i Sverige. Anders Selinders barnteater hade sin bas i Stockholm på 1860-talet, Lavén-Engdahls trupp, med både barn och vuxna, framträdde i Göteborg med exempelvis *Tummeliten* och *Pelle Snygg och barnen i Snaskeby*.<sup>5</sup> Alma Sjömans trupp gästspelade i början av 1900-talet i såväl Göteborg som Stockholm med sagospelet *En försommardröm* och Topelius sånglek *Höbärningen* med musik av Alice Tegnér. Barnen kunde också följa med sina föräldrar på familjeföreställningar på Kongl. Teatern som F.A. Dahlgrens populära sångspel *Värmlänningarna* (från 1846) eller Ivar Hallströms musikaliska sagospel *Den förtrollade katten* (från 1869).<sup>6</sup> Det hände att man gav speciella barnföreställningar av äventyrspjäser som ansågs lämpliga, exempelvis av *Kapten Grant och hans barn* på Stora teatern i Göteborg under 1870-talet.<sup>7</sup> Kring och efter sekelskiftet ökade barnteaterrepertoaren på de svenska scenerna. Författare skrev pjäser direkt riktade till barnpublik.

I denna text vill jag belysa dels hur vuxenvärlden låter barn och barnom gestaltas i barndramatik och uppsättningar, dels balansen mellan barnskådespelare och vuxna aktörer och den vuxna synen på barnpubliken. I tidigare publicerade texter, bland annat i boken *Från sagospel till barntagedi. Pedagogik, förströelse och konst i 1900-talets svenska barnteater* (1998), har jag i viss mån berört några av de teman och uppsättningar som behandlas också i föreliggande kapitel, men närläsningar och tematiseringar liksom diskussionen om bland annat barnskådespelare och vuxna aktörer bygger på nyläsning av material eller analyser av nytt källmaterial.



## ATT TOLKA BARNTEATERHISTORIA

Mitt grundläggande teoretiska förhållningssätt är hermeneutiskt. Jag ansluter mig till Johan Fornäs syn på (barn)kultur som meningsskapande praktiker, vilka innefattar aspekter på tolkning som genomsyrar alla mänskliga livsformer, men där estetiken och konsten vidgar gränserna.<sup>8</sup> Fornäs skriver fram ett hermeneutiskt kulturbegrepp som innefattar också det antropologiska och det estetiska, både kultur som livsformer och kultur i bemärkelsen konstnärliga uttryck. I min analys av den tidiga barndramatiken vill jag i spåren efter Hans-Georg Gadamer tolka det historiska källmaterialet utifrån min nutida förförståelse. Gadamer ser tidsavståndet mellan tolkningsobjektets tid och forskarens tid som en positiv möjlighet för förståelse och ”inte längre som en avgrund, som måste överbryggas eftersom den skiljer åt och upprättar avstånd, utan tiden blir den egentligen bärande grunden för det skeende, där samtiden är rotad. Tidens snitt är således inte något som måste sys ihop.”<sup>9</sup>

Tolkningen av en historisk verklighet sker i en meningsskapande process. Litteraturvetaren Hanna Meretoja menar att fiktion kan bidra till historieskrivningen genom att förmedla tolkningar av det förflutna. Hon ser fantasi som verktyg för att komma nära aspekter av verkligheten – den förflutna och den nutida – som att erfa, känna och skapa mening.<sup>10</sup> I ett hermeneutiskt perspektiv berättar det tidiga 1900-talets barndramatik något om barndomens villkor och tolkningen av den kan bidra till förståelsen av det förflutna. Med Meretojas utgångspunkter kan man se hur dramatiken som fiktionsgenre – och dessutom gestaltningen av den dramatiska texten – öppnar upp för tolkningen av det förflutna som ett friare rum av tolkningsmöjligheter och hur ”fiktionen i egenskap av fantasi kan fördjupa vår förståelse för historiska världar som rum av möjligheter.”<sup>11</sup> Barn gestaltas och spelar i scenens fiktiva världar och upplevs av en ung publik. Tolkningsprocessen är en spiral med många varv och hög komplexitet. Som vuxen forskare på 2000-talet försöker jag använda min analytiska fantasi för att genom barndramatikens fiktion fånga aspekter på det tidiga 1900-talets syn på barndom och barns villkor.

Barndom formas socialt och kulturellt. Utifrån barndomssociologiska utgångspunkter har barndoms- och barnkulturforskningen under senare decennier diskuterat hur barndom konstruerats i relation till sociala och kulturella strukturer i olika samhällen och vid skilda tidpunkter.<sup>12</sup> Barn definieras på varierade sätt som särskild kategori i relation till vuxna som har makt och tolkningsföreträde. Definitionerna kodifieras i samhällets regelsystem, förkroppsligas i sociala och kulturella praktiker och gestaltas i exempelvis barndramatiken. Teoretiska

modeller för barndomsförståelse kan kopplas till kulturstudier och diskursanalys.<sup>13</sup> Det finns återkommande diskurser om goda barn med ursprung i kristendomens tanke att barnet står särskilt nära Gud med Jesusbarnet som symbol, respektive onda barn som kan spåras från Gamla testamentets syn på arvsynen. Dessa diskurser varierar över tid och är ofta knutna till belönings- och bestraffningssystem, som är tydliga i 1900-talets tidiga barnkultur. Bilden av barndomen som paradiset med nostalgiskt romantiserade bilder av oskuldsfulla barn är starkt representerad inom barnkulturen runt sekelskiftet 1900. I Topelius barndramatik är den romantiska naturkänslan ofta förbunden med de godhjärtade, ofta fattiga, barnen och en religiöst färgad grundsyn. Barnet och naturen speglar tillsammans det gudomliga; de änglalika barnen är besjälade av naturens innersta väsen.<sup>14</sup>

Nyare barndoms- och barnkulturforskning har använt diskursbegreppet som teoretiskt och metodologiskt verktyg, inspirerat av Michel Foucault,<sup>15</sup> för att tydliggöra variationer i hur bilder av barndom konstrueras och för att utforska relationen mellan strukturer och aktörer. Foucaults diskursbegrepp innefattar då de meningsbärande uppfattningar, utsagor och tankesystem som konstituerar ett samhälles diskussioner och praktiker rörande barn och barndom. Diskurser sätter gränser för det socialt och kulturellt accepterade, men är instabila och rörliga. Tidens diskurser kring barndom genomsyrar barndramatiken, bestämmer ramarna för hur barn gestaltas i barnpjäser och på barnscenen samt sätter gränser för de idéer, tankar, former och uttryck som barnpubliken får uppleva i salongen.

## I ARKIVEN

### – PJÄSER, PRESSMATERIAL OCH REPERTOARLISTOR

Källorna för denna studie utgörs av pjäser, pressmaterial, främst recensioner, och i någon mån annat arkivmaterial. En kvantitativt inriktad överblick av pjäser och uppsättningar, främst utifrån originalpjäser på Dramawebben och repertoarlistor,<sup>16</sup> ger en grund för representativa urval av några pjäser och uppsättningar. För att få en översikt över repertoaren för ung publik under perioden 1880 – 1925, särskilt i Stockholm och i viss mån i Göteborg vilket utgjort en nödvändig geografisk avgränsning, har jag också utgått från pressklipp från Musikverkets och Kungliga Bibliotekets pressarkiv. Recensioner, men också reportage, är ett betydelsefullt teatervetenskapligt material för diskussionen kring barndramatikens gestaltning. Pressmaterialet förmedlar viktiga ögonblicksbilder av sin kulturella samtids uppfattningar, konventioner, normer och referensramar om skådespelarkonst och scenens visuella

och audiella uttryck. Recensionerna av barnföreställningarna är subjektiva utsagor, men formade av sin tids syn på teater, fostran, barn och barndom.

På Dramawebben finns ett stort antal barnpjäser från perioden inscannade, ofta i originalupplaga. Flertalet har inte uppförts i mer professionellt sammanhang utan spelats främst i hem och skola eller kan snarast betraktas som läsdramer. Många har publicerats i Barnbiblioteket Saga eller i barntidningar. Jag har också mycket översiktligt gått igenom samtliga volymer inom Saga-bibliotekets utgivning från starten 1899 till 1925. Flera är renodlade pjäsantologier med dramatik, rubricerad som bland annat sagospel, humoristiska pjäser, tablåer, skol-dramatik och barnskådespel, i hög grad avsedd att spelas hemma eller i skolan. Några av de pjäser som publicerats på Dramawebben är skrivna för att framföras i nykterhetsloger. Tematiskt har jag kategoriserat den barndramatik som finns på Dramawebben och som varit åtkomlig via repertoarlister och pressarkiv. Sammantaget rör det sig om ett drygt hundratal pjäser. Jag har använt spår från ett 30-tal uppsättningar; det är ett begränsat antal pjäser som uppförts på offentlig scen, några har getts i flera uppsättningar under perioden. I texten ger jag exempel från ett knappt 20-tal pjäser och uppsättningar. Som teatervetare riktar jag in mig på den svenska barndramatik som inte bara skrevs utan också uppfördes under perioden 1880-1925. Däremot berör jag inte äldre dramatik som spelas under perioden, som uppsättningar av Zacharias Topelius barnpjäser från 1860- och 70-talen.

## BARNDRAMATIKEN

Pjäserna kan grovt kategoriseras under genrerubriker som sagospel, sedelärande vardagsberättelser, historiska dramer för skolbruk, pjäser i skolmiljö, skämtpjäser och dramatiserad nykterhetspropaganda för ungdomsloger. Återkommande dramatiker är Anna Maria Roos, Walter Stenström och Anna Wahlenberg. Deras pjäser spelades i amatörsammanhang och i skolor, men mitt forskningsintresse är inriktat på den professionella scenkonsten för barn och jag behandlar därför främst den dramatik som uppförts offentligt samt omskrivits och värderats i pressen. Det gör att tonvikten i studien ligger på sagospel, moraliserande vardagsberättelser och blandformer av dessa. De historiska kortpjäserna, ofta författade av Anna Maria Roos och publicerade i Barnbiblioteket Saga, var främst avsedda att läsas eller spelas i skolan. Den mest kända av skolpjäserna är Walter Stenströms *Årsexamen i Ruskaby skola för 50 år sedan* (1923), nedtecknad efter ett vandringsdrama från 1800-talet, men också den spelades framför allt i skolor

och av amatörsällskap. Ibland spelas samma pjäser av barn i hemmet, i amatörsammanhang och på teatrarna. Barn spelade också tillsammans med vuxna professionella aktörer eller amatörer på den offentliga scenen. Den genre som barnpubliken i första hand mötte var sagospelen.

### *Sagospel*

Det vimlar av prinsessor i sagospelen. De är ofta både egensinniga och envisa. Julen 1917 gavs Anna Wahlenbergs *Prinsessans visa* på Intima teatern. Den hade publicerats i Wahlenbergs pjäsantologi *Sagoteatern* (Barnbiblioteket Saga) 1911 med teckningar av Aina Masolle Stenberg.<sup>17</sup> Handlingen ansågs rätt enkel men också rolig och effektiv, sångnumren fick mycket utrymme. Sagospelet byggde på en saga, som tidigare varit publicerad, och av en recension framgår att pjäsen var tunnare än originalsagan och att den nog lika gärna kunde läsas.<sup>18</sup> Pjäsen handlar om prinsessan Rosenknopp, som bara vill gifta sig med den som kan sjunga sista raden på hennes favoritvisa. Naturromantik är grundton till den svärmiska visan, komponerad av Emil Sjögren. Prinsessan kan inte glömma sången som skogen susar, vinden viskar och havet brusar. Hon har inte bara sinne för naturen utan också för poesi, Rosenknopp har läst en hel famnfull av versböcker. *Prinsessans visa* är ett traditionellt sagospel, men med en satirisk udd mot maktfullkomlighet, krigsförhär-



En ung ensemble i *Prinsessans visa* på Intima teatern 1917, Almberg & Preinitz Fotografiateljé, Musikverket.

ligande och maskulin självtillräcklighet. Prinsessans tre friare är djupt osympatiska, värst är den som står högst i rang. Kejsaren är van att ta vad han behagar, menar att han alltid har rätt och lovsjunger kanonernas salut. Andra Kungen vill behålla det han har, tycker också att han alltid har rätt och hyllar kriget. Prinsen får vad han begär, tycker att han har sinne för poesi och uppskattar jakttrumpeternas tutande under jakten efter lyckan och kärleken. Inte ens Prinsens frierförsök tinar upp Rosenknopps hjärta. Prinsessans pappa (Första) Kungen kallar favoritvisan för snömos och ilsknar till på sin motsträviga dotter som vägrar säga ja till någon av friarna. Risken med att bestämma make efter sångkunskap är att det kan bli en ung man från en lägre social klass, även om det är något som Kungen tar lätt på: ”Men du må inte tro att han får något halvt kungarike av mig inte. För din bror kronprinsen ska ha riket så stort det är efter mig.” Drottningen blir gråtfärdig av tanken på social degradering och föreslår att ”Kommer det någon av kreti och pleti och gissar rätt, så är det ogillt.”

När de tre högt uppburna friarna skändligen misslyckats med visans sista rad så hör Narren hur folket mumlar om att jämlikhet bör råda vad det gäller gissningslekar. Det är också Narren som genom en hemlighetsfull och metaforisk sång varslar om att den rätte nalkas. Bara en enkel roddare kan den sista raden i visan som lyder: ”Då med ens är sömnen slut, då slå alla rosor ut.” Prinsessan är en rosenknopp som inte blommar förrän hon möter kärleken. Narren gratulerar med en bukett torra törnroskvistar – som kärlekens fe förvandlar till blommande rosen grenar, precis som hon förtrollar roddarens enkla stuga till ett praktfullt slott. Narren i stycket har samma dramaturgiska funktion som i Shakespeares komedier. Klokheten och narrspelet byter plats, kungen är narraktig och Narren klok.<sup>19</sup> Prinsessan är först inte särskilt giftaslysten utan tycker att hon är för ung, men får veta ”att en prinsessa får lov att gifta sig mycket tidigare än andra människor och att en gammal prinsessa vill ingen ha.” Det verkar också ha sett så ut på premiären då prinsessrollen och friarna spelades av barnskådespelare.

En annan prinsesspjäs med tydlig sensmoral är *Prinsessan som inte ville äta havresoppa* av Walter Stenström. I likhet med Zacharias Topelius ansåg Stenström att hans pjäser skulle kunna spelas av amatörer eller barn i hemmiljö, men de blev också spelade på offentlig scen. Pjäsen ingick i *Barnens Stora Julkalender* 1914 och gavs i författarens regi på Intima teatern i Stockholm samma år. De sagoaktiga kostymerna i ”delikata färger” var skapade av John Bauer, skisserna presenterades i ett stort uppslaget reportage på *Dagens Nyheters* förstasida.<sup>20</sup> Uppsättningen hade haft slutna smygpremiär på Folkets Hus med ”sagostunds-barn” i rollerna, d.v.s. barn som brukade spela teater och läsa sagor i

Folkets Hus. Pressen ansåg att det var ett både fyndigt och sedelärande sagospel. I den här pjäsen vill prinsessan inte äta havresoppa, utan bara frossa i godsaker som plättar med hallonsylt och russinkaka. När hon inte får som hon vill rymmer hon hemifrån, men går vilse i skogen och hamnar hos ett fattigt torparpar. De bjuder henne på vattgröt och torrt bröd och den hungriga prinsessan låter sig väl smaka. Mätt och skamsen återvänder hon till slottet och vill i framtiden bara äta havresoppa, som ju inte bara är nyttig utan också bra för utseendet. Prinsessan blir vacker som en dag och en prins som har vägarna förbi utbrister lyckligt: ”En vackrare prinsessa har jag aldrig sett! Och så klok hon är, klok och förständig! Det märks minsann, att hon ätit havresoppa. Henne vill jag ha till drottning, när jag själv blir kung. Jag friar bums.”<sup>21</sup> Hela hovet vill sedan bara äta havresoppa, som har blivit på modet i de finaste kretsar. Liksom i Wahlenbergs prinsesspjäs finns en satirisk släng inte bara åt kungen utan också åt den skrävlande krigaren. Kocken utnämns till korpral med soldatrock och gevär, vilket gör honom till en mordlysten stridsman. Den yviga militarismen flagnar dock snabbt, han blir skrämmd av en liten fågel och måste vila upp sig. I Stenströms pjäs finns också ett klassperspektiv. Torparna har det fattigt fast de arbetar flitigt från morgon till kväll. Jorden är mager och de måste betala ett högt arrende till kungen. Torpar-Lasse får torrt bröd och vattgröt till middag, men använder sin skapande fantasi och låtsas att det är fläskpannkaka.

Sagospellet *Arabia land* av Anna Maria Roos, tryckt i en av Saga-bibliotekets barnteatervolymer, spelades 1914 på Intima teatern i Stockholm.<sup>22</sup> Det är ett omfattande sagospel i fem akter. Handlingen för samman två jämnåriga syskonpar, de fattiga Per och Britta från Småland och kungabarnen Mendeli och Zendeli från Arabia land. De fyra barnen möts och leker, men blir också förälskade och pjäsen slutar med dubbelbröllop. Mendeli och Britta blir äkta makar liksom Per och Zendeli. Kungen från Arabia land med följe kommer till Svinnarshult för att fira bröllopsglädjen tillsammans med de småländska bönderna. Kärleken övervinner kulturella och sociala skillnader. På ett fotografi från uppsättningen, som finns i flera tidningar, syns att de småländska barnens kostymer är enkla med knästrumpor, kortbyxor och hängslen för Per och kjol med förkläde och sjalett för Britta. Kungabarnens kostymer var exotiska med mönster och turbaner. I Anna Maria Roos pjäs byter barnen kläder och miljö. Vänskap och kärlek blommar över klassgränser och oavsett geografiska avstånd. Pjäsen förmedlar att varje människa är välkommen i sitt nya hemland, oavsett ursprung och historia. Det som är särskilt intressant med *Arabia land* är hur författarinnan väljer att inte bara exotisera det österländska, utan hur hon låter den småländska landsbygden framstå som minst lika exotisk för besö-

karna från Arabia land. Den verkliga hjältinnan är den svarta slavinnan Yoga, som med klokhet och mod hjälper barnen i farliga situationer.

Barnrollerna i sagospelen bygger till stor del på traditionella barnomdiskurser, men inom olika sociala kontexter. Ändå är det påfallande att sagopjäserna inte bara visar entydigt snälla respektive olydiga barn eller förståndiga vuxna. Prinsessorna är halsstarriga och gör uppror med växlande framgång. Den bortskämda prinsessan som inte vill äta havresoppa får genom umbäranden lära sig lyda och belönas med skönhet och en prins. Rosenknopp ger inte upp sin kärlek till poesin och vinner till slut lyckan med en ståndsmässig make. I *Arabia land* är det tydligt att författarinnan vill vidga barnpublikens horisont till förståelse för andra kulturer; syskonparen är nyfikna, vetgiriga och öppna för nya intryck. Hierarkin mellan överordnade vuxna och maktlösa barn utmanas ibland i sagopjäserna. Rosenknopp är både i namn och känsloliv förbunden med naturen, men definitivt både klokare och mer insiktsfull än de vuxna. Det finns i pjäsen också dubbeltydigheter och lätt satir. Kejsare och kungar i *Prinsessans visa* är mer narraktiga än Narren. Prinsessan som inte ville äta havresoppa får visserligen lära sig veta sin odmjuka plats genom livets hårda skola, men inte heller hennes konungliga föräldrar är några vuxna förebilder. Syskonparen i *Arabia land* är fördomsfria, vänfasta och orädda. De vuxna i pjäsen täcker hela skalan från hotfulla och mordlystna till empatiska och respektgivande. I flera av de svenska sagospelen är det visserligen vuxenvärlden som har makten, men barnen kan göra uppror. Vuxna, särskilt överhet och kungligheter, är uppblåsta, självupptagna, maktfullkomliga och oresonliga. Barnen kan vara både smartare och mer insiktsfulla än vuxna.

### *Moraliserande vardagsberättelser*

Några barnpjäser kombinerar vardagsberättelse och sagospel. De är ofta starkt moraliserande. Huvudpersonerna är helt vanliga barn utan kunglig härkomst, som barnen i publiken skulle kunna känna igen sig i. Pjäserna lånar också figurer ur sagans fantasivärld, som tomtar och talande djur. Anna Wahlenbergs *Trollbjörken* (eller *Tårebjörken*) gick på Blancheteatern 1918 i ett dubbelprogram med Gustav Lindwalls *Vallpojken som blev prins* (också ett vanligt tema i sagospelen). Handlingen i Wahlenbergs pjäs är en variation på ett populärt sagospelstema: den som är snäll belönas och den som är stygg straffas. Som ofta är det syskon som är huvudpersoner, en pojke och en flicka. Kalle och Gärda plockar bär, men går vilse i skogen. Den själviske Kalle äter upp alla bären och stackars hungriga Gärda börjar gråta. En tomte ger dem



varsitt trädför, som symboliserar belöning och straff. Gärdas växer upp till ett praktfullt träd med äpplen och godis, på Kalles träd växer ris som smiskar stygga barn. *Vallpojken som blev prins* är ett slags *Jeppe på berget* för barn där vallpojken med tomtarnas hjälp lyckas uppföra sig så fint i hovets himmelrike att han blir adopterad av kungen.

*Sockertemplet* av Anna Wahlenberg trycktes också i *Sagoteatern* 1911. Det är en moraliserande vardagsberättelse med sagoinslag. Elsa, oskyldigt klädd i vit klänning med skärt skärp, kan inte låta bli att olovandes nagga på en härlig krokan. På natten drabbas hon av dåligt samvete och hon hör hur den stränge hustomten ställer i ordning för den stora rätttegången. Ett grovt brott har begåtts; ett konstverk av socker och mandelsprits har nesligen skövlats. Brottslingen ska straffas och de anklagade förs in: tuppen, katten, fruarna Höns och Elsas älskade hund Ruff ska alla förhöras. Elsas moraliska dilemma är svårt – ska hon säga sanningen och bestraffas eller hålla tyst och låta en oskyldig få sona brottet. Elsa bekänner för sin mor och dukar till sig i själv i skamvrån. Hon blir förlåten och barnpubliken får lära sig att man inte ska falla för sötsakernas frestelser och absolut inte ljuga eller skylla på andra. *Sockertemplet* hade premiär på Marionetteatern år 1910 och i pressen skrevs att stycket med alla djurroller passade ovanligt bra för just marionetteater.

I den tidiga barndramatiken definieras ofta barndom i relation till vuxenhet, där barnet ska fostras och disciplineras till en god vuxen. Barnets brister i förnuft och erfarenhet skulle åtgärdas genom sedelärande historier där de goda dygderna präntas in som eftersträvansvärda. Ärlighet, ödmjukhet och förnöjsamhet är viktiga dygder. Goda barn i de moraliserande vardagsberättelserna är ofta gudfruktiga, respekterar sina föräldrar och är snälla mot djuren. Barnrollerna var sällan komplexa utan byggde på stereotypa drag och olika variationer av goda och vanartiga barn. Skrytsamhet, girighet, lögn och olydnad bestraffas.

### *Skämtpjäser*

En av förhållandevis få skämtpjäser är Walter Stenströms skälmstycke om två skurkaktiga kanaljer, *Lurifax och Spjuver*, med ursprungsbeteckning sagospel. Pjäsen trycktes 1922, men hade premiär redan 1917 i Enskede folkpark. I pressen ansågs stycket både fyndigt och lustigt, man anser att författaren har en god uppfattning om barnens krav på god teater. Som i Stenströms prinsesspjäs finns här en liten dos klassperspektiv. I den lilla socknen är invånarna oroliga eftersom två tjuvar härjar i trakten. Torpar-Lasse och Moran återkommer som



rollfigurer, men är här föräldrar till Lill-Lasse. Deras tillvaro är fortfarande fattig och hård, sista styvern har gått åt, både mjölet och den salta sillen är slut. Inte får de låna en daler av den snåle Gästgivaren heller. Livet är betydligt ljusare för Länsman, som äter sjutton bakelser och dricker hallonsaft. Han är på passiv jakt efter tjuvarna som stulit grevens dryckeskanna av guld. Handlingen utvecklas till en absurd jakt på Lurifax och Spjuver, som luras med lösnäsor och slår i Torpar-Lasse att hans get är en tupp och bluffar Gästgivaren att geten är en ko. Det blir den snabbtänkte Lill-Lasse som fångar kanaljerna med hjälp av en låtsas-talande hatt, bakelser, choklad med grädde och sockerdricka. Som belöning får han tre skäppor silver och dessutom leka med Gästgivarens fina men rätt malliga dotter Gull-Marie, som äter kakor, har fjorton klänningar och egentligen inte får leka med torparungar.

I Walter Stenströms barnpjäser finns såväl klassperspektiv med starka sympatier för Torpar-Lasses familj som en muntert satirisk gestaltning av pösiga makthavare och vuxna kanaljer av olika slag. Lill-Lasse kompenserar sin fattigdom genom att vara både modig och klipsk. Han klarar det som vuxensamhället inte mäktar med, medan samhällets stöttelelare som Mästerkocken, Gästgivaren och Länsman är löjliga, glupska och giriga; roller som är tacksamma för karaktärskådespelare med sinne för det burleska och komiska. Smarta och fyndiga barn som är handlingskraftiga och ger vuxna svar på tal finns också flitigt representerade i skämtpressen från samma tid.<sup>23</sup> I skämtpjäserna finns en karnevalisk lek med samhällshierarkierna, där det fattiga barnet inte vill veta sin plats och där vuxna blir dragna vid näsan.

## BARNDRAMATIKERNA

Barnen i publiken får rätt dubbla budskap. Ibland bör man lyda vuxen-världen, men i vissa situationer kan man inte lita på vuxna och då gör man rätt i att tänka själv och göra motstånd. Dramatikerna arbetar också med satiriska inslag, humor och viss komplexitet. Flera av barnpjäsförfattarna drevs av idealistiska strävanden efter att ge barn, oavsett sociala och ekonomiska förutsättningar, bildning samt estetisk och etisk fostran. Man delade ambitionerna med pionjärerna för den kulturella expansionen inom den svenska folkskolan under tidigt 1900-tal och med intentionerna bakom framväxten av Barnbiblioteket Saga. Bildning, litteratur och teater var viktiga delar i demokratins namn och för att utjämna sociala skillnader. Anna Wahlenberg, Anna Maria Roos och Walter Stenström var väl etablerade skribenter med framträdande positioner i offentligheten.

*Anna Wahlenberg, Anna Maria Roos och Walter Stenström*

Anna Wahlenbergs (1858–1933) barnpjäser trycktes i Barnbiblioteket Saga, hon är representerad med sagor och sagospel i nästan 40 av Sagas volymer. Några av hennes barnpjäser spelades också på teatrarna. Hon var engagerad i kvinnofrågor, bland annat om kvinnlig rösträtt och kvinnans ekonomiska beroende av mannen. Anna Wahlenberg var en etablerad författare som skrev romaner, noveller och dramatik. Hennes pjäser för vuxen publik spelades flitigt på Dramaten under dess skådespelarstyrda associationstid (1888 – 1907). Hon och August Strindberg var då de mest spelade författarna, med sju pjäser vardera på repertoaren.<sup>24</sup> Hennes barnpjäser bygger på traditionella sagomönster, men ger utrymme för viljestarka flickor, lätt satir och humor. Den etablerade barnbokskritikern Gurli Linder ansåg att några av Wahlenbergs pjäser påminde om Topelius, men också att hennes dramatiseringar av egna sagor ibland blev svagare än originalen.<sup>25</sup>

Anna Maria Roos (1862–1938) var utbildad lärarinna, men valde bort att arbeta inom skolan. Hon var konstnärligt mångbegåvad, men framför allt skrev hon i många genrer: lyrik, noveller, historiska romaner, reseskildringar, sagor, pjäser för barn och unga, läroböcker och dramatiserade scener ur den svenska historien för skolan. Hon följde intresserat repetitionerna av *Arabia land* på Intima teatern.<sup>26</sup> Genom läseböckerna *Sörgården* och *I Önnemo*, båda utkom 1912, blev hon mycket läst. Hon hade anknytning till kvinnorörelsen och ingick i det nätverk av litterärt intresserade och skrivande Stockholmskvinnor som var aktiva i offentligheten.<sup>27</sup> Hon skrev litteraturkritik i *Ord och Bild*, där hon också var redaktionssekreterare under ett par år vid sekelskiftet, i början av 1900-talet recenserade hon litteratur i *Svenska Dagbladet*. Roos var under åren 1913–18 en stridbar och engagerad ledamot i det då nybildade litterära Samfundet De Nio, som stiftades med ambitionen att stödja freds- och kvinnosaken.<sup>28</sup> Hon var språkkunnig, diskuterade gärna religionsfilosofiska frågor, propagerade för kvinnliga predikanter, intresserade sig för spiritism och reste mycket, inte bara till Europa och USA, utan också till Egypten, Palestina och Indien. Hon dog i Bombay året innan Andra världskrigets utbrott. Roos ambition att främja förståelsen för andra kulturer och hennes intresse för orientaliska motiv visar sig inte bara i *Arabia land*, utan också i *Österländska noveller* (1912), där hon sammanfört delar ur tidigare skrifter.<sup>29</sup>

Walter Stenström var en känd och framgångsrik person i offentligheten. Han arbetade som teaterkritiker i Tyskland ett par år under tidigt 1900-tal. Han inspirerades av den folkbildande abonnemangsorganisationen Freie Volksbühne i Berlin och Wien samt var drivande i startan-

det av föreningen Skådebanan (1910) med syftet att förmedla teater till mindre bemedlade medlemmar. Skådebanan producerade teater och övertog 1917 teaterverksamheten i Enskede Folkets Park och teatern i Stockholms Folkets Hus (Folkets Teater). Hans idéer var förankrade i Arbetarrörelsens folkbildande ambitioner och Folkets Hus- och Folkets Parkrörelsen.<sup>30</sup> Stenströms strävanden efter folkbildning och demokratisering omfattade också barn och unga.

Frågor som Wahlenberg och Roos drivit om kvinnors rättigheter och Stenströms arbete för att demokratisera teaterscenen färgar också deras barnpjäser. Rosenknopp, Brita och Zendeli är starka flickor med sinne för poesi, natur och jämlikhet. I Stenströms pjäser är Torpar-Lasses familj fattig men rättrådig medan den satiriska udden riktas mot de vuxna. Dramatikernas samhällsengagemang färgar också deras barnpjäser.

### *Norska barndramatiker och svensk-norska unionen*

Åren kring sekelskiftet 1900 var Sverige fortfarande i union med Norge under Oscar II. Svenska skådespelare och regissörer gästade ofta norska scener. Under det sena 1800-talet kunde den norska nationalismen och unionsmotståndet även vändas mot det svenska inflytandet. Regissören Ludvig Josephson fick som ny konstnärlig ledare för teatern i Christiania Theater på 1870-talet uppleva hur han som svensk uppfattades som en provokation av norska nationalister.<sup>31</sup> Teatrar var viktiga kulturinstitutioner i det norska nationsbygget. Efter nästan ett sekel fick Norge sin självständighet 1905. I den norska barndramatiken belystes efter unionsupplösningen såväl norsk självständighet som norska språket, liksom monarkin som styrform.<sup>32</sup> I Sverige fanns spår av reaktioner mot unionsupplösningen med fosterländska tendenser i *Folkskolans Barntidning*.<sup>33</sup> Unionsupplösningen ger vad jag kan se inte några spår i den svenska barndramatiken, däremot finns en uppiggande respektlöshet inför sagokungarna. Det är för övrigt inte svårt att hitta paralleller mellan de norska och svenska sagospelen från tidigt 1900-tal.

I Norge pågår under 2010-talet ett projekt med klassikerserien *Drama for barn – teatrets sjel* (Vidarforlaget) där man publicerar tidig barndramatik med biografier och kommentarer. Teaterforskarna Anne och Petra Helgesen påpekar i sina förord att många texter är av god kvalitet, förutom att de vittnar om den norska barnteaterns tidiga villkor och uttryck. Även i Norge var några av de mest betydelsefulla barndramatikerna kvinnliga författare med positioner i offentligheten. Liksom i Sverige var de engagerade i kvinnofrågor och tidens aktuella problem speglas i deras barnpjäser. De första norska barnpjäserna, som uppför-

des på scenen under åren precis efter unionsupplösningen, var sagospel skrivna av lärarinnan Frederikke Christine Bergh. I hennes pjäser är det unga hjältinnor som får lära kungasönerna hur man klokt och ansvarsfullt kan bruka makten. Tematiken återkommer i de på 1910-talet spelade sagopjäserna av författaren (och teaterkritikern) Barbra Ring. I författaren och teaterledaren Hulda Garborgs barndrama *Tyribans*, en variant på sagan om prinsessan som inte vill skratta, som spelades på Norske Teatret 1914, diskuteras aspekter från tidens kvinnokamp. Samhällsfrågorna som finns inskrivna i de norska äventyrspjäserna dolles emellertid ofta på scenen genom ett spektakulärt teatermaskineri.<sup>34</sup> Liksom på svensk barnscen innefattade sagospelen komiska inslag, musik, sång och dans och rollerna spelades både av vuxna skådespelare och av barn.

#### HAVRESOPPA, SOCKER, ÄPPELKAKA OCH EN KOPP KAFFE

I *Lurifax och Spjuver* glufsar Länsman i sig bakelser, skälmarna fångas med hjälp av godsaker och den bortskämda flickan proppar i sig kakor. Mat är ett tydligt tema i barndramatiken och kopplas ofta till moraliska frågor.

#### *Mathierarki och havresoppa*

Maten spelar en huvudroll i Stenströms pjäs om prinsessan och havresoppan. Den inleds i slottsköket, där mästerkocken klagar över sin tunga arbetssituation; inte bara kungafamiljen utan hela hovet ska ha mat, liksom lakejerna, stallbetjäningen och högvakten. Hur man än vrider och vänder på makthierarkin så är kungen beroende av att få mat. Så frågan är vem som är den viktigaste regenten. Kocken funderar över mathierarkin och menar att eftersom kungen regeras av magen så regerar kocken över kungen. Om kungen får en överpepprad biffstek kan han bli på dåligt humör och befalla att en missdådare ska halshuggas. Kocken har den yttersta makten. Nyttigast och godast är något så enkelt som havresoppa. Redan i pjäsens första scen hyllas havresoppan av kungaparet som en dunderkur för att bli både vacker och klok, något som den uppmärksamme läsaren eller åskådaren snabbt genomskådar, då kungen verkar mer än lovligt trögtänkt och drottningen mest är fåfängt självupptagen. Mattemat överförs i andra scenen till djurriket. I likhet med många andra sagospel finns här talande djur. Ekorren har sin favoritordning av maträtter: först hasselnötter, sedan ekollon, sist grankottsfrön. Ekorren och prinsessan finner varandra i matvägrar-

problematiken. Prinsessan berättar om den hemska havresoppan och ekorren svarar med sin barndomsupplevelse då ekormamman tvingade sin unge att äta granbark eftersom det är så hälsosamt för magen.

Mat kopplat till fostran är ett vanligt förekommande tema inom barnlitteraturen, kring sekelskiftet 1900 finns många prov på moraliserande mathistorier om frestelser, samvete och skuld.<sup>35</sup> Den yttersta motsatsen till frosseriet är hungern, soppan var den kanske vanligaste rätten hos de mindre bemedlade. Matbristen skapar också matdrömmar och fantasier om dukade bord.<sup>36</sup> Inte bara Torpar-Lasse visste att drömma soppan till fläskpannkaka. Även i bilderböckerna från 1900-talets tre första decennier får mat, sötsaker, samvete, drömmar och mardrömmar med fostrande förtecken ett betydande utrymme.<sup>37</sup> Matens roll i det tidiga 1900-talets barnkultur är påfallande och har inte någon motsvarighet i dagens svenska barndramatik. Barns relation till mat kopplades till barndomsdiskurser som byggde på lydnad, tacksamhet och förnöjsamhet. De fostrande dimensioner och de dygder som förknippades med mat är inte längre gångbara inom barnkulturen.

### *Socket och godsaker*

Däremot är barn och socker ett omdiskuterat ämne också på 2000-talet. Under de senaste åren har man bland annat diskuterat när barn ska ”sockerdebutera”, nackdelar med barnreklam för godis och om man borde införa en speciell godisskatt. Debatten om godis i relation till värderingar är emellertid inte ny. Under 1800-talet var socker så dyrt att bara mer bemedlade familjer hade råd med godis. Kring sekelskiftet 1900 startas 100-talet konfektyrfabriker, under det tidiga 1900-talet var godis något som de flesta barn och unga kom i kontakt med och det var föräldrarna som avgjorde barnets kompetens som godiskonsument.<sup>38</sup> Begäret efter sötsaker är tabubelagt i barnlitteraturen.<sup>39</sup> Liksom för Elsa i *Socketemplet* frestas samvetet i barnboks barnens möten med sockrets njutning. Däremot varnas i den tidiga barnlitteraturen aldrig för sötsakers dåliga inverkan på tänderna, det kommer med 1950- och 60-talets barnkultur.<sup>40</sup> Godis, sötsaker och efterrätter fick i barnpjäserna symbolisera begär och belöning.

### *Äppelkaka med vaniljsås*

Vuxnas makt och högre status i relation till barn kunde tydliggöras genom maten. I Hedvig Indebetous komedi *I det gröna* (publicerad i ungdomstidningen *Linnea*, nr 9, 10, 11 1896) är en utflykt med fylld matsäckskorg den dramaturgiska starten. Barnen som är ständigt

hungrika måste äta smörgåsar för att hålla hungern stängd. De vuxna har däremot fått matsäckskorg med stekt fläsk, rökt ål och pannkakor. Samt äppelkaka med vaniljsås. Den pjäsen har tematiken kring mat och godis gemensamt med *Sockertemplet* och *Prinsessan som inte ville äta havresoppa* men också med Gerda Meijersons skämtpjäs *Ett pojkestreck eller Äppelkaka med vaniljsås*.

Maten får i *Ett pojkestreck eller Äppelkaka med vaniljsås* (Dramatiskt skämt i en akt, publicerad i *Kamraten*, julnummer 1896) en betydelsebärande dramaturgisk funktion som klassmarkör och fostrande medel med moralisk laddning i ett uppfostransmönster byggt på belöning och straff. Hemma hos fru Borg har jungfru Stina benat en gädda till middagen. Eftersom tant Ulla är inbjuden gäst planeras också äppelkaka med vaniljsås till efterrätt. När gästen ger återbud får barnen äta risgrönsvälling efter fisken eftersom det ”får duga åt dem!”. Skämtet består av att de tre lika kaksugna som busiga pojkar försöker spela Stina ett spratt genom att en av dem klär ut sig till tant Ulla för att få smaka äppelkaka. 14-åriga Kalle får ta på sig rollen eftersom han ”har spelat fruntimmer många gånger” och ”är så bra i kjolar”. Den falska tanten bjuds på snus och kaffe och Stina gör äppelkaka med extra tjock vaniljsås. Naturligtvis blir det tablå när den äkta tant Ulla uppenbarar sig. Pojkarna får inte minsta bit av äppelkakan. Det är straffet. Man kan också uppmärksamma att Kalle snusar och uppskattar kaffe; att barn dricker kaffe och röker tobak är inslag i flera samtida pjäser också för vuxna. I August Strindbergs *Anno fyrtioåtta* (1881) leker gossarna revolution och röker, även om de får magknip som straff. En stulen bakelse blir symbol för en klasskonflikt i Ann-Charlotte Lefflers *Hur man gör godt* (1885), där de fattiga barnen får hålla till godo med kaffe utan mjölk. Litteraturforskaren Ulla Bergstrand har uppmärksammat ett idogt kaffedrickande i tidens barnlitteratur. När barn bjuds på njutningsmedlet kaffe får de smaka på ett vuxenprivilegium, kaffe är annars, precis som alkohol och tobak, barnförbjudna lockelser.<sup>41</sup>

#### NYKTERHETSPJÄSER OCH KOMPETENTA BARN

Under tidigt 1900-tal finns också en teatral barn- och ungdomsgenre som inte spelades på offentliga scener, men är intressant utifrån aspekter på fostran och relationen mellan barn och vuxna. På Dramawebben finns ett stort antal pjäser avsedda att spelas av ungdomar i nykterhetsloger i både Finland och Sverige. Den finlandssvenska nykterhetsrörelsen var aktiv under tidigt 1900-tal och uppbyggliga pjäser skrevs av Selma Abrahamsson och Rosa Invenius med titlar som *Kung Alkohol*, eller *Huru farbror Anders blev nykterist*. Ofta är det rekorderliga barn och

duktiga ungdomar som får de vuxna alkoholiserade männen att nyktra till. Pjäserna uppfördes vid nykterhetsförbundens möten och varnar för den fördärliga alkoholens följder. I Sverige var nykterhetsrörelsen heltäckande med flera olika organisationer med likartad verksamhet över hela landet för breda befolkningskikt. Nykterhetspropaganda för barn fanns också inom barnlitteraturen och i barntidningarna. Texter där det varnas för tobaksbruk och alkohol förekommer i *Folkskolans Barntidning*, nykterhetspropaganda var ett av tidningens uttalade mål och förmedlades genom både fakta och fiktion.<sup>42</sup>

Verksamheter för yngre barn inom nykterhetsrörelsen anordnades redan under 1880-talet, i slutet av decenniet bildades de första ungdomslogerna, där barnen avlade nykterhetslöfte. Inom den svenska godtemplarrörelsen (IOGT) bildades 1906 ett ungdomsförbund med syfte att främja nykterhet och folkbildning.<sup>43</sup> Propaganda mot alkohol och tobak förmedlades genom deras barntidningar som *Daggdroppen* och jultidningen *Snöbollen*, litteratur för barn och unga (till stor del genom högläsning) samt i sagospel och tablåer skrivna för att uppföras i nykterhetsloger. I sagospelet *Lasse latmask och tomtarna* beslutar sig tomtefar för att ta itu med en pojke som ”tror att det är karlatag att röka och dricka brännvin”.<sup>44</sup> Aktiviteterna var också tänkta att vara mer allmänt fostrande och främja flit, sedlighet, ärlighet, pliktkänsla och ordningssinne. Att alkohol och rökning inte var tecken på en god barndom visas också i skämtpressens teckningar, där både rökande gosar och barn som törstar efter starkt gestaltas med munter ironi.<sup>45</sup>

Inställningen till kaffe var mer ambivalent. Å ena sidan drack nykterhetsivrarna i ungdomslogerna gärna kaffe, å andra sidan var kampen mot kaffemissbruk en del av hälsovårdssträvandet under tidigt 1900-tal.<sup>46</sup> Under 1910-talet debatterades svenskarnas alkoholkonsumtion och ungdomslogernas verksamhet expanderade. År 1911 tillsatte regeringen en utredning om rusdrycksförbud, motboken infördes 1917 och folkomröstningen om rusdrycksförbud genomfördes 1922 (48,8 % för och 50,8 % mot införande av fullständigt rusdrycksförbud).<sup>47</sup>

### *Prinsessan Solstråle*

De fiktiva berättelserna i nykterhetsrörelsens barntidningar handlar ofta om barn som omvänder vuxna drinkare, av ett par titlar framgår att omvändelsen sker tack vare ”en liten solstråle”. Solstrålarna kunde också göra entré på scenen. *Prinsessan Solstråle eller Födelsedagsfästen på Tomtebo* från 1912 var en för tiden aktuell tablå för ungdomsloger av Edla Gustafson och handlar, trots titeln, om en helt vanlig flicka. Gulli, som kallas för Prinsessan Solstråle på grund av sitt muntra sinne-

lag, är godtemplare. Hon fyller 12 år och några småtomtar tassar runt kaffebordet. Gulli gör entré i vit klänning och blommor i håret, hennes kamrater från godtemplarlogen Fridhem kommer på kafferep. Plötsligt får de syn på en kvinna som ligger och gråter i gräset. Hennes man har supit och ligger redlös i diket. Gulli bjuder honom på kaffe och mannen blir rörd av de godhjärtade godtemplarbarnen, som lärt sig att hjälpa en människa i nöd och han lovar bot och bättring. En av flickorna berättar att omkring 6000 människor i landet dör en för tidig död på grund av alkohol. Gulli ber mannen att bli nykterist och barnen sjunger godtemplarsånger. Barnen är moraliska föredömen för de vuxna, i nykterhetens tjänst. Gulli i pjäsen är jämnårig med många i ungdomslogerna. Ett stort antal av barnen inom godtemplarverksamheten var under 15 år, den yngsta åldersgruppen (som säkert uppskattade tomtarna) var 6–9 år (vilka emellertid inte behövde avlägga nykterhetslöfte).<sup>48</sup> Liksom i flertalet uppbyggliga texter mot rusdrycker under tidigt 1900-tal är det en man som har alkoholproblem medan kvinnan är ett mer indirekt offer. I nykterhetspjäserna får dygderika och empatiska barn leda förtappade, alkoholiserade vuxna in på den rätta, nyktra vägen. Barnen tar vuxenansvar när de vuxna vacklar. Fiktionen var ett redskap för att diskutera, gestalta och förändra en krass verklighet.

#### ”FÖRTJUSANDE” BARNSKÅDESPELARE OCH VUXNA AKTÖRER

I ett teaterhistoriskt sammanhang är den sceniska gestaltningen av intresse, liksom ensemblens sammansättning och förutsättningar samt mötet mellan uppsättning och publik. Sagospelen på den offentliga barnteaterrepertoaren gavs på teatrar som Blancheteatern, Intima teatern på Birger Jarlsgatan och Oscarsteatern i Stockholm samt på Lorensbergsteatern (från och med spelåret 1917/18) och Stora teatern i Göteborg. De spelades oftast i jultid, ibland runt påsk, och riktade sig till familjer och barnpublik. Under sommaren spelade man på friluftsteatrar. På scenen fanns ofta både barn och vuxna, amatörer och professionella. Det fanns regleringar om barns medverkan på scenen. Många kritiska röster hördes mot de barntrupper som uppträdde inför publik. Topelius vände sig bestämt mot exempelvis Anders Selinders barn- och elevteater som turnerade i hela Norden med en blandad repertoar.<sup>49</sup> 1897 instiftades ett särskilt förbud mot barns medverkan vid offentliga föreställningar. Pojkar under 14 år och flickor under 15 år fick bara spela för betalande publik om de fått dispens, vilket gavs i vissa fall.<sup>50</sup> Inför Skansen-premiären på Topelius *Snurran* (tryckt 1896) midsommaren 1912 publicerades ett förhandsreportage i *Dagens Nyheter*, där



det framgår att det 40-tal barn som medverkade inte hade disciplinerats för mycket utan fick spela på sin naturliga charm.<sup>51</sup> Den 13-åriga flickan från Operans balettelevskola som spelade titelrollen var en rutinerad ung skådespelerska som enligt egen uppgift spelat i många barnpjäser. I ensemblen till John Bauers *Mats och Petter* på Skansen 1915 ingick både friluftsteaterns skådespelare och många barn. Den käcke Mats spelades av ”en liten kavat pojke på kanske sex år, som gör sin sak förträffligt. Den lilla prinsessan var också en förtjusande uppenbarelse.”<sup>52</sup> ”Förtjusande” är ett ord som används mycket frekvent när man ska beskriva sagospelen och de agerande barnen. På en bild bredvid *Dagens Nyheter*s recension ser man både den Bauerska sagoprinsessan och den käcke Mats, klädd som riddare med hjälm utstyrd med sagoaktig jätteplym.

Många barnskådespelare får beröm för sitt glada humör och rättframma sätt. Flickorna omskrivs som söta, nätta och glada, pojkarna är kavata, rediga och har glimten i ögat. Några barn ses som fullfjädrade aktörer. Recensenterna framhåller ibland de duktiga barnskådespelarna i jämförelse med de vuxna. Efter dubbelpremiären på Blancheteatern i januari 1918 så lovordas i *Dagens Nyheter* den unge Kotti Chave betydligt mer än sina vuxna scenkollegor; Chave var den som ”absolut bräckte alla andra” i rollen som dvärgfar, och som ”knep sig en applåd inför öppen ridå”. Recensenten hade vissa invändningar mot de vuxna aktörerna men tyckte Chave som småtomte var ”alldeles bedårande söt och säker”.<sup>53</sup> Kotti Chave var född 1911 och bara i sjuårsåldern vid premiären, men hade redan filmdebuterat. Wahlenbergs uppfostrande sagospel *Trollens fosterdotter* publicerades 1925, men uppfördes fyra år senare på Nytorgsteatern då huvudrollen spelades av en sjuårig flicka. I *Stockholms-Tidningen* kunde man läsa hur Britta Solveig Walter med framgång gestaltade huvudrollen Malin.<sup>54</sup> Rollbesättningen var så lyckad att det föranledde teatern att använda citat ur *Stockholms-Tidningen* i sina annonser: ”St.T skriver: Den lilla 7-åriga primadonnan Britta Solveig klarade huvudrollen briljant. Hon får nog inget påsklov.”

Efter *Prinsessans visa* ansåg man i *Stockholms-Tidningen* att barnaktörerna var säkra och trevliga till skillnad från de vuxna som spelade kungaparet, vilka bjöd på mer oväsen än humor.<sup>55</sup> I *Stockholms Dagblad* berömdes särskilt den unga prinsessan, även om några ”fullvuxna riktiga” skådespelare från teaterns egna led också fick godkänt.<sup>56</sup> I *Dagens Nyheter* beskrivs rollprestationerna: ”Den lilla egensinniga prinsessan med stjärneögonen /.../ utförde sin roll säkert och med ett småtäckt koketteri. Och de tre högförnåma tillbedjarna, kejsaren, kungen och prinsen, voro så stolta och hurtiga i sina gullkronor och sammetsdräkter att man inte visste vem som borde ha priset. Småttingarna

hade också mycket roligt åt det gamla lustiga vitskägget till kung.”<sup>57</sup> Man anar att den lätta satiren mot uppblåst militarism blev mer gullig och rolig än vass på scenen.

### Walter Stenströms ”sagostunds barn”

Walter Stenström studerade själv in sina pjäser, i hans uppsättningar spelades rollerna av ”sagostunds barn”. Barnaktörerna ansågs vara mycket scenvana. I *Dagens Nyheter* menar recensenten att barnen, mellan åtta och fjorton år, i *Prinsessan som inte ville äta havresoppa*, varit synbarligen roade av sina uppgifter och ”gjorde sina saker riktigt bra, flera med verkligt aktningvärda ansatser till personlig karaktäristik”.<sup>58</sup> I *Svenska Dagbladet* rapporteras från generalrepetitionen på Intima teatern. På scenen står ”en tvärsäker mästerkock på sådär tretton vårar och fåktar med kastruller och pratar och domderar med en förbluffande säkerhet. Och i kulissen skymtar man gängliga småflickor som inte kunna låta bli att peta på den pösande sagoståten. De stampar i golvet af bara munter otålighet, och af de professionellas rampfeber märker man inte ett spår.” Barnen tar Stenströms instruktioner med upphöjt lugn: ”De kunna sin läxa, det är tydligt, och oroar sig inte för morgondagen.”<sup>59</sup>

Lill-Lasse och Gull-Marie i *Lurifax och Spjuver* spelades vid premiären i Enskede folkpark av barn i tioårsåldern, de vuxna rollerna av aktörer från Skådebanans sällskap. I *Svenska Dagbladet* framhöll man att Ragnar Wiberg som Lill-Lasse var säkrare än de vuxna, men att regissören borde ha lärt Elsa Höglund som spelade Gull-Marie att tala högt och inte säga sina repliker med ryggen mot publiken.<sup>60</sup> Några månader senare hade pjäsen inomhuspremiär. *Stockholms-Tidningens* recensent menade att ”de minderåriga på tiljan” överträffade de vuxna.<sup>61</sup> Ragnar Wiberg var kvar i pojkrollen, men Brita Pettersson hade övertagit rollen som Gull-Marie. Recensenterna ansåg även denna gång att Wiberg var utmärkt, men även Pettersson fick beröm: ”Lill-Lasse hade en alldeles förträfflig representant i en 10-årig parvel, som sade sina repliker med förbluffande ledighet och rörde sig så käckt och obesvärat som en gammal, tränad skådespelare. Den lilla tösen, som spelade Gull-Marie, var också näpen och kunde sin läxa bra.”<sup>62</sup> Av de vuxna aktörerna fick Oscar Rydin beröm som mer barsk än komisk bakelseätande länsman. *Stockholms-Tidningens* utsända tyckte barnen var bra men att de vuxna aktörerna var så dåliga att de förstörde sagostämningen. Sammantaget ansågs barnaktörerna ofta som käcka, gladlynta, naturliga, kvicka och lagom disciplinerade. Vuxenrollerna var oftast stereotypa i jämförelse med rollerna i vuxenrepertoaren, med vissa undantag för burleska och komiska roller, som kändes igen från

lustspelsscenen. Kanske lockades man också stundtals till yvigt överspel i en önskan att fånga den unga publikens uppmärksamhet.

### *Glidande ålderskategorier*

De hastigt giftasvuxna prinsessorna kunde gestaltas av både barn och vuxna aktörer. I *Prinsessans visa* och *Prinsessan som inte ville äta havresoppa* spelades sessorna av barn eller ungdomar, som i slutscenen får sin prins. Det kan också finnas en förklaring i texten, som när publiken till *Prinsessans visa* får veta att just prinsessor måste gifta sig tidigt eftersom äldre prinsessor inte står sig på äktenskapsmarknaden. Också i *Arabia land* exemplifieras den i sagospelen ofta förekommande rollkategorin med glidande åldersbestämning mellan barn och vuxen. Här är huvudpersonerna i första akten glada och lekfulla barn, men de förälskar sig snabbt och i sista akten är det dubbelbröllop. De fyra stora rollerna är förhållandevis komplexa med mycket text och spelades av en kvartett drygt 20-åriga, professionella skådespelare vid Intima teatern, som alla sedan blev framgångsrika inom svensk teater och film: Edith Erastoff, Karin Molander, Rune Carlsten och Torsten Winge. På scenen fanns också amatörskådespelare, inte minst den uppskattade "sagotanten" Ebba Sjögren, som gjorde komisk succé som Yoga. Någon menar att det var en kuriös blandning av aktörer, medan andra framhåller att skillnaderna mellan amatörer och professionella inte alls var så stora att det blev störande.<sup>63</sup> I *Socialdemokraten* tror man att tioåringarna i publiken kunde vara kritiska mot att syskonparen spelades av "alldeles för stora barn".<sup>64</sup> Den glidande ålderskategorin spiller också över i synen på publiken. *Arabia land* rubricerades som ungdomsföreställning, men flera recensenter menar att den borde kallas barnföreställning eftersom den riktade sig till barn mellan sju och tio år.

### VUXNAS SYN PÅ BARNEN I PUBLIKEN

De vuxna kritikerna kommenterar gärna barnen i publiken och beskriver deras reaktioner, men är ofta osäkra på hur de som vuxna ska förhålla sig till barnens teater. Ernst Didring i *Aftonbladet* anser att de sagospel som hämtas ur barnens egen tankevärld bara kan vara njutningsrika för barnen. *Arabia land* är ett sådant sagospel som var tillrättalagt för "barnens enkla uppfattning", vilket gör att han själv inte kunde recensera uppsättningen som "undandrar sig varje kritiskt bemötande från teatersynpunkt".<sup>65</sup> Detta är en ofta återkommande åsikt i tidens barnteaterkritik. I Göteborg gavs *Prinsessan Törnrosa* 1913 och i *Göteborgs-Posten* skriver man att publiken är lika lättrodd

som tacksam: ”För så mottagliga sinnen existerar naturligtvis ingen kritik”.<sup>66</sup> *Prinsessan som inte ville skratta* på Oscarsteatern 1917 omskrivs i tidningarna som en riktig publiksuccé, även om de vuxna kritikerna kunde ha vissa invändningar om tunn musik, enkel text och föga originell handling. I pressen beskrivs salongens jublande småttingar, förtjusta skrik och hur ”alla de små åhörarna kunde vandra hem helt belåtna, sedan de vederbörligen klappat sina händer trötta”.<sup>67</sup> Efter premiären på Operans pantomimbalett *Askungen* 1907 skriver kompositören och kritikern Wilhelm Peterson-Berger i *Dagens Nyheter* att det är en konstnärligt helt undermålig föreställning, men att det inte spelar så stor roll då det inte är så svårt att roa åhörare ”för hvilka redan själfva sammansläendet af händerna ter sig som en lustig lek och uppiggande omväxling”.<sup>68</sup>

Recensenternas syn på barn som okritiskt lättroade färgar teaterkritiken. Ofta ges nästan exotiskt färgade beskrivningar av barnpubliken som ett gåtfullt folk i främmande land. Kritikerna menar att barnens kvitter, tindrande ögon och applåder räckte som kvitto på en lyckad föreställning. Ofta blir recensenterna också glada av den okonventionella men tacksamma publiken. I *Social-Demokraten* beskrivs barnpubliken till premiären på *Prinsessan som inte ville äta havresoppa* i Folkets Hus. Salen var fullproppad av förväntansfulla småttingar, några hade klivit upp på stolarna, andra klängde framme vid rampen. Särskilt uppskattade barnen att det var deras vänner som spelade: ”När den stiliga främmande prinsen kom in på scenen, började ett par småpojkar på en av de främsta bänkarna att vifta med mössorna och fäkta med armarna som kvarnvingar: ’Tjena Erik!’ Erik – eller om det nu var så han hette – blev emellertid inte alls konfunderad, utan nickade helt lugnt tillbaka och så gick han på i ullstrumporna som om ingenting hade hänt.”<sup>69</sup> De vuxna är ofta mer fascinerade av den unga publiken än av vad som sker på scenen, men formulerar också att barn och vuxna befinner sig på helt olika förståelsenivåer. I *Dagens Nyheter*s recension av *Prinsessan som inte kunde skratta* kunde man läsa att det för den vuxne i regel misslyckas att ”sänka sig till den barnsliga nivån”.<sup>70</sup> I ett generationssystem som ser ”barn” som avvikande i relation till normen ”vuxna” ansågs avståndet mellan vuxnas överlägsenhet och barns underordning som omöjligt att överbrygga. De diskurser om barndom som här aktualiseras är barndomen som bristtillstånd vad gäller vuxen mognad, kunskap och kulturell kompetens.

Men det finns undantag, som i dansösen Anna Robennes artikel om en uppsättning av *Askungen* som ”konstnärligt uppfostringsmedel”. Hon menar att ordet för barnpubliken inte är lika betydelsebärande eller väsentligt som rörelsespråket; texten är ”endast ett hjälp- och kom-

pletteringsmedel och icke själva syftemålet”. Teaterns uppgift var, enligt Robenne, att väcka barnets fantasi och känslor, vilket gjorde dansen och pantomimen till de bästa sceniska uttrycksmedlen för ändamålet. Hon ser inte heller barnpubliken som en homogen, okritisk massa utan anser att ”Det är egentligen mycket svårt att väcka en barnsjäls verkliga och långvariga förtjusning /.../ Och vid det allmänna omdömet om saker och ting, kan man icke finna några skarpare och känsligare domare än barn, ty de ledas av den omedelbara känslan, som kommer direkt från hjärtat.”<sup>71</sup> Anna Robenne ser tvärtom barnen som särskilt kritiska, eftersom de har direkt tillgång till sina känslor och sin fantasi. Det är en aspekt av den romantiska diskursen om barnet som intuitivt och känslostarkt i kombination med en syn på barnet som kompetent.

### BARN OCH VUXNA I BARNTEATERN

I all barnteater med professionella anspråk har vuxenvärlden tolkningsföreträdare. De vuxna har makten, men tillhör inte den egentliga målgruppen. Barndramatikerna är vuxna författare som av pedagogiska, etiska och estetiska skäl valt att skriva för en ung publik. Regissörer, scenografer, kostymskapare, tonsättare och övriga bakom kulisserna är vuxna. För att nå barnpubliken måste teatern godkännas av vuxenvärlden. Barn tar ytterst sällan egna beslut om att gå på teatern, det är föräldrar eller andra vuxna som väljer teater som helgnytt för småttingarna, om inte teaterbesöken sker genom skolan, idag också förskolan. Barnpubliken är helt beroende av vuxnas val, ideal och värderingar. I ett teaterhistoriskt perspektiv har kombinationen av fostran och förströelse varit grundbulten i vuxnas intentioner med att erbjuda scenkonst för ung publik.<sup>72</sup> En svårighet för barnteaterforskaren är att barnen sällan kommer till tals i det historiska källmaterialet. I arkiv- och pressmaterial diskuteras och värderas barnteatern av konstnärer, teaterpersonal, recensenter, kulturpolitiker och skolrepresentanter. Ett mer djupgående och kontinuerligt forskningsintresse för barns uppfattningar och upplevelser av kulturella uttryck växte fram i olika faser efter det sena 1960-talets demokratisering av offentlighet och kulturliv, 1970-talets satsning på barnkultur och implementeringen av Barnrättskonventionen (1989/90) som påbörjades ungefär samtidigt med ett paradigmskifte inom barndomsforskningen, där barnets kapacitet och kompetens lyftes fram och barndom sågs som socialt och kulturellt konstruerad.

Barnen finns i salongen, men under tidigt 1900-tal ibland också på scenen. Barnrollerna ska då ofta fungera som goda och lydiga föredömen för barnen i publiken. Ibland är de i stället varnande exempel;

sturska eller olydiga ungar som behöver tuktas och disciplineras. Men det finns också många barnroller som är självständiga och handlingskraftiga, föregångare till egensinniga och kompetenta barn i barndramatik av betydligt senare märke. I Anna Wahlenbergs, Anna Maria Roos och Walter Stenströms barnpjäser som här har behandlats är barnen dugliga problemlösare och betydligt skarpare och mer empatiska än förstockade vuxna. Även i nykterhetspjäserna är det barnen som tar ansvar och fungerar som förebilder. Barndramatikens barn bjuder motstånd mot vuxenvärlden i skilda miljöer och kontexter, från sagoslott till en hård verklighet med alkoholmissbruk eller barnfattigdom. Barnen, både flickor och pojkar, med helt olika sociala förutsättningar kan i dramatik och på scenen vara frispråkiga, driftiga och ge vuxna svar på tal.

På scenen möts barnskådespelare och vuxna aktörer. Barnpubliken förmodas uppskatta att se jämnåriga på scenen, men även vuxna kritiker hyllar ofta de frimodiga och förtjusande barnaktörerna, ibland också i jämförelse med de vuxna skådespelarna. Det händer att man bedömer den vuxne aktörens gestaltning av en roll, medan barnskådespelaren i hög utsträckning värderas som barn. Obesvärade och näpna barn som lärt sig sin läxa svarar mot tidens barnideal och imponerar på recensenterna. Däremot har vuxenvärlden svårt att begripa sig på och bedöma scenkonst som inte vänder sig till vuxna. Påfallande ofta signalerar kritikerna en brist på förståelse för barndramatik som genre, utifrån uppfattningen att de som vuxna inte kan sänka sig till barnets förståelsenivå.

Genom barndramatikens tematik och konflikter och den samtida kritikens syn på barnskådespelare och barnpublik förmedlas det tidiga 1900-talets barnsyn. I flera barnpjäser är barndomen inte särskilt romantisk utan en tid av konflikter och utmaningar, där barnen representerar såväl förnuft och mod som trofasthet och kärlek. Analysen av den tidiga barnteatern öppnar för en förståelse för hur vuxenvärlden skapat ramar för barns villkor och möte med scenkonsten. Teatervetarens fantasi kring scenens fiktiva världar bygger broar över tidsavstånd för att försöka förmedla hur scenkonsten gestaltat tidens syn på barndom och skapat mening i det förflutna.

Karin Helander, professor i teatervetenskap, Stockholms universitet,  
karin.helander@teater.su.se

NOTER: BARN I DRAMATIKEN, PÅ SCENEN  
OCH I PUBLIKEN

- 1 Karin Helander, *Från sagospel till barntragedi. Pedagogik, förströelse och konst i 1900-talets svenska barnteater* (Stockholm: Carlssons, 1998), 24f.
- 2 Helander, *Från sagospel till barntragedi*, 20–26.
- 3 Kent Hägglund, *Ester Boman, Tyringe helpension och teatern* (Stockholm: HLS förlag, 2001).
- 4 Margareta Sörenson, "Ny teater för barnen", i *Ny svensk teaterhistoria III. 1900-talets teater*, red. Tomas Forser & Sven Åke Heed (Hedemora: Gidlunds förlag, 2007), 144.
- 5 Lena Fridell, "Tomtar och prinsessor på Lorensbergsteatern", i *Text och teater. Festskrift till Lennart Breitholz*, (Göteborgs universitet, 1974), 172.
- 6 Helander, *Från sagospel till barntragedi*, 25.
- 7 Fridell, "Tomtar och prinsessor på Lorensbergsteatern", 173.
- 8 Johan Fornäs, *Defending Culture. Conceptual Foundations and Contemporary Debate* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2017), 83.
- 9 Hans-Georg Gadamer, *Sanning och metod i urval* (Tübingen, sv. översättning Arne Melberg, Göteborg: Daidalos, 1960/1997), 144.
- 10 Hanna Meretoja, "Historia, erfarenhet och narrativ tolkning", i *Historiens hemvist I. Den historiska tidens former*, red. Victoria Fareld & Hans Ruin (Göteborg/Stockholm: Makadam förlag, 2016), 265 ff.
- 11 Meretoja, "Historia, erfarenhet och narrativ tolkning", 270.
- 12 Allison James & Alan Prout, *Constructing and Reconstructing Childhood. Contemporary Issues in the Sociological Study of Childhood* (London/Bristol: The Falmer Press, 1990/97).
- 13 Allison James, Chris Jenks, & Alan Prout, *Theorizing Childhood* (Cambridge: Polity Press, 1998).
- 14 Karin Helander, *Barndramatik och barndomsdiskurser* (Lund: Studentlitteratur, 2003/2014), 32.
- 15 Michel Foucault, *Vetandets arkeologi* (Lund: Arkiv förlag, 1972); Michel Foucault, *Diskursens ordning*, Installationsföreläsning vid Collège de France, den 2 december 1970 (Stockholm/Höör: Symposium, 1993); Michel Foucault, *Diskursernas kamp* (Stockholm/Höör: Symposium, 2008).
- 16 www.dramawebben.se (Dramawebben är en webbplats som tillgängliggör upphovsrättsligt fri svensk dramatik genom att digitalisera manuskript i fulltext för fri nedladdning), *Teater i Göteborg 1910–1975*, red. Per Ringby & Claes Rosenqvist (Umeå Studies in the Humanities 20:1, Stockholm 1978); *Teater i Stockholm 1910 - 1970*, red. Lennart Forslund & Per Ringby & Claes Rosenqvist (Umeå Studies in the Humanities 45:1:1, Stockholm, 1982).
- 17 *Prinsessans visa* i Barnbiblioteket Saga och med teckningar av Aina Masolle Stenberg samt med Emil Sjögrens musik finns tillgänglig på www.dramawebben.se
- 18 *Stockholms-Tidningen* 23/12 1917.
- 19 Jan Kott, *Shakespeare – vår samtida* (Stockholm: Natur och Kultur, 1965), 272.



- 20 *Dagens Nyheter* 19/4 1914.
- 21 *Prinsessan som inte vill äta havresoppa* av Walter Stenström finns tillgänglig på [www.dramawebben.se](http://www.dramawebben.se)
- 22 För en utförligare analys av *Arabia land*, se Karin Helander, ”Arabia land och sagospelstraditionen”, i *I litteraturens underland. Festskrift till Boel Westin*, red. Maria Andersson, Elina Druker & Kristin Hallberg (Stockholm: Makadam förlag, 2011), 200–211.
- 23 Anne Banér, *Uppkäftiga ungar och oförargliga barn. Barn i svensk skämtpress 1894–1924* (diss. Stockholms universitet, 2006), s.85ff.
- 24 Stig Torsslow, *Dramatenaktörernas republik. Dramatiska teatern under associationstiden 1888–1907* (Kungl. Dramatiska teatern, 1975), s. 265.
- 25 *Dagens Nyheter* 22/12 1911.
- 26 Ingegerd Lindström, *Anna Maria Roos – inte bara Sörgården* (Stockholm: Rabén & Sjögren, 1989), 120 ff.
- 27 Boel Englund & Lena Kåreland, *Rätten till ordet. En kollektivbiografi över skrivande Stockholmskvinnor 1880–1920* (Stockholm: Bonniers, 2008).
- 28 Inge Jonsson, ”Anna Maria Roos i Samfundet De Nio”, i *I litteraturens underland*, 142–153.
- 29 Lindström, *Anna Maria Roos – inte bara Sörgården*, 255.
- 30 Ann Mari Engel, *Teater i Folkets park 1905–1980. Arbetarrörelsen, folkparkerna och den folkliga teatern: en kulturpolitisk studie* (Stockholm: Akademitratur, 1982), 65.
- 31 Tiina Rosenberg, *Mästerregissören. När Ludvig Josephson tog Europa till Sverige* (Stockholm: Atlantis, 2017), 121f.
- 32 Anne Helgesen, ”Norsk barneteaters habitus”, i *Scenekunsten og de unge*, red. Sidsel Graffer & Ådne Sekkelsten (Oslo: Vidarforlaget, 2014), 40.
- 33 Sonja Svensson, *Läsning för folkets barn. Folkskolans Barntidning och dess förlag 1892–1914* (Stockholm: Rabén & Sjögren, 1983), 199–208.
- 34 Helgesen, ”Norsk barneteaters habitus”, 40.
- 35 Ulla Bergstrand, ”Maten i barnboken” i *Läckergommarnas kungarrike. Om matens roll i barnlitteraturen*, red. Ulla Bergstrand & Maria Nikolajeva (Centrum för barnkulturforsknings skriftserie nr. 31, Stockholms universitet, 1999), 70.
- 36 Ulla Bergstrand, ”Maten i kulturhistorien”, i *Läckergommarnas kungarrike*, 18ff.
- 37 Ulla Bergstrand, ”Bilder om mat på gott och ont”, i *Läckergommarnas kungarrike.*, 137ff.
- 38 Thomas Hedlund & André Persson, *Godis åt folket. En bok om hur svenskarna blev sockerslavar i karamellkungens rike* (Stockholm: Andersson Pocket AB, 2009), 40–43.
- 39 Bergstrand, ”Maten i kulturhistorien”, 30.
- 40 Bergstrand, ”Bilder om mat på gott och ont”, 149.
- 41 Bergstrand, ”Maten i barnboken”, 55.
- 42 Svensson, *Läsning för folkets barn. Folkskolans Barntidning och dess förlag 1892–1914*, 188ff.
- 43 Kerstin Rydbeck, *Nykter läsning: Den svenska godtemplarrörelsen och litteraturen 1896–1925* (Uppsala universitet, 1995), 15–22.



- 44 Rydbeck, *Nykter läsning*, 281.
- 45 Banér, *Uppkäftiga ungar och oförargliga barn*, 75ff.
- 46 Rydbeck, *Nykter läsning*, 206-233.
- 47 Sven Lundkvist, "Nykterhetsrörelsen" i *Den svenska historien 13. Emigrationen och det industriella genombrottet*, red. Gunvor Grenholm (Stockholm: Bonniers, 1980), 162-63.
- 48 Rydbeck, *Nykter läsning*, 22.
- 49 Helander, *Från sagospel till barntragedi*, 37.
- 50 Kristina Engwall & Ingrid Söderlind, "Teater – ett arbete med oklar status" i *Barndom och arbete*, red. Kristina Engwall & Ingrid Söderlind (Umeå: Borea bokförlag, 2008), 152f.
- 51 *Dagens Nyheter* 22/6 1912.
- 52 *Dagens Nyheter* 25/6 1915.
- 53 *Dagens Nyheter* 7/1 1918.
- 54 *Stockholms-Tidningen* 31/3 1929.
- 55 *Stockholms-Tidningen* 23/12 1917.
- 56 *Stockholms Dagblad* 23/12 1917.
- 57 *Dagens Nyheter* 23/12 1917.
- 58 *Dagens Nyheter* 14/4 1914.
- 59 *Svenska Dagbladet* 18/4 1914.
- 60 *Svenska Dagbladet* 27/8 1917.
- 61 *Stockholms-Tidningen* 28/12 1917.
- 62 *Social-Demokraten*, 28/12 1917.
- 63 *Svenska Dagbladet* 27/12 1914, *Dagens Nyheter* 27/12 1914.
- 64 *Social-Demokraten* 28/12 1914.
- 65 *Aftonbladet* 27/12 1914.
- 66 *Göteborgs-Posten* 27/11 1913.
- 67 *Dagens Nyheter* 29/12 1917.
- 68 *Dagens Nyheter* 13/1 1907.
- 69 *Social-Demokraten* 11/4 1914.
- 70 Karin Helander, "Vision, kunnande och samspel – barnteater och kvalitet i historiskt perspektiv" i *Mycket väl godkänd. Vad är kvalitet i barnkulturen?* (Centrum för barnkulturforskning nr. 47, Stockholms universitet, 2014).
- 71 *Göteborgs Aftonblad* 28/11 1923.
- 72 Helander, *Från sagospel till barntragedi*.



Lovisa Näslund

## TEATERKUNGEN OCH SKÅDESPELARREPUBLIKEN

Anställningsförhållanden i Stockholm, 1886–1926

### INTRODUKTION

Vintern 1910 får skådespelaren och sedermera regissören Knut Lambert besked från Kungliga Dramatiska Teatern (Dramaten) att han inte kan påräkna förlängt engagemang på teatern. Han står alltså utan arbete och försörjning, och vädjar i sin nöd i ett brev till styrelsen att han måste få vara kvar vid teatern: ”Herr Tor Hedberg har meddelat mig att mitt kontrakt med Kungliga Dramatiska Teatern inte kommer att förnyas och uppmanat mig att söka annat engagement. Han framhöll, då han såg hur djupt jag tog mig av detta meddelande, att jag skulle göra mig bättre gällande vid en lustspelsteater, t ex Vasateatern, och det han trodde att jag ganska lätt skulle finna anställning vid denna scen. Jag förstår mycket väl den nye chefens välvilja mot mig, och att han ville lägga balsam på det sår han säkerligen mot sin vilja måste tillfoga mig. Varför jag finner det särskilt för mig ödesdigert att inte bliva re-engagerad skall jag här försöka förklara.”<sup>1</sup> Lambert fortsätter brevet med att förklara hur han varit verksam vid Dramaten sedan 1886, hur användbar han varit för teatern i en mängd olika roller och stycken, och hur det nu dessutom är för sent på säsongen för att kunna söka engagemang hos Albert Ranft, som driver Vasateatern.

Lamberts brev är inte ensamt i sitt slag, i de bevarade styrelseprotokollen från KDT under tidigt 1900-tal finns flertalet liknande brev som bilagor, där anställda som inte fått förlängd anställning på olika sätt försöker vädja till styrelsen om att få vara kvar, inte minst med tanke på sin ekonomiska situation. En scenarbetare berättar att han är familjeförsörjare med fem barn, och bedyrar att han absolut inte, så som han få omvägar fått höra är orsaken till hans avsked, har agiterat för fack-

föreningar på teatern. Dessa brev bär vittne om ett välkänt förhållande på teatern, nämligen personalens, och kanske framförallt skådespelarnas, prekära anställningsförhållanden och sårbara ekonomiska situation. Det arbete som finns tenderar heller inte att vara jämnt fördelat, utan snarare följa en princip om att den som har, honom skall vardagivet. Med andra ord, ett fåtal har mer arbetserbjudanden än de har tid, medan det stora flertalet går mellan enstaka uppdrag på scen och arbetslöshet eller andra arbeten. Detta förklaras i litteraturen med att de skådespelare som förmår locka en publik har förmågan att minska de ekonomiska riskerna med en uppsättning, och därför är mer attraktiva, får fler erbjudanden och bättre betalt.<sup>2</sup> En ytterligare förklaring är att eftersom teatern befinner sig på ett fält för kulturell produktion, så kommer det finnas aktörer med hög status och mycket socialt kapital (kontakter och relationer till andra, viktiga personer i fältet), som är mer attraktiva än de som saknar detta, och anbudet kommer därför att hoppa sig vid dessa aktörer.<sup>3</sup>

Ur organisationsperspektiv är teatern i Stockholm åren kring sekelskiftet 1900 en speciell period i svensk teaterhistoria. Två arbetsgivare dominerar arbetsmarknaden för skådespelare: å ena sidan Dramaten, å andra sidan någon av de teatrar som drevs av Albert Ranft. 1888–1907 drivs Dramaten som skådespelarassociation, och som skådespelare finns således valet mellan å ena sidan en ”aktörsrepublik”, en teater som ägs och styrs av skådespelarna som arbetar där, och å andra sidan ”teaterkungen” Albert Ranft, som vid denna tid basar för ett växande teaterimperium, vars anställningskontrakt inleds med orden ”Jag, Albert Ranft, anställer härmed...”. Ingendera verksamheten subventionerades av staten, och särskilt Ranfts teatrar beskrivs i litteraturen som kommersiellt präglad, men konstnärligt mindre intressant. Även Dramaten fick liknande kritik, även om teatern i början av associations-tiden var ekonomiskt framgångsrik. Verksamheten vid Dramaten, och vid Albert Ranfts teatrar har beskrivits tidigare i forskningen,<sup>4</sup> men då inte specifikt med fokus på anställningsförhållanden, utan desto mer på de föreställningar som sattes upp, och enskilda aktörer. Organiseringen av arbetet och arbetsförhållandena har inte tidigare studerats närmare, men är av särskilt intresse eftersom den aktuella tidsperioden ger möjlighet att studera hur huvudmannaskap påverkar anställningsförhållanden (villkor och löner) för de anställda, särskilt skådespelare, närmare bestämt skillnaden mellan att arbeta för en skådespelarassociation och för en teater ägd av teaterdirektören. En hypotes kunde vara att en skådespelarassociation i högre grad skulle tillvarata skådespelarnas intressen, och värdera skådespelarna högre, medan en teatermonarki i första hand skulle kunna antas främja sin ägares intressen, på bekost-

nad av de arbetsvillkor som erbjöds de anställda skådespelarna. Den studerade tidsperioden, då Ranft och Dramaten dominerade som möjliga arbetsplatser i Stockholms teaterliv, och agerade under liknande ekonomiska förutsättningar, ger en inblick i huvudmannaskapets roll för teaterns arbetsvillkor.

I detta kapitel kommer anställningsförhållandena, så som de avspeglas i lönesättning, reglementen och kontrakt, på Dramaten och på Albert Ranfts teatrar, att studeras. Anställningsförhållandena speglar den vardagliga aspekten av teaterhistorien, och ger därmed möjlighet att bidra till vår förståelse av hur teatern som arbetsplats förändrades under modernismens intåg på teaterscenen, och hur denna förändring modererades av de former under vilka en teater drevs.

## MATERIAL

Studien baseras i första hand på arkivmaterial från Albert Ranfts teatrar (1886–1926),<sup>5</sup> samt från Dramaten under associationstiden 1888–1907<sup>6</sup> och den efterföljande tiden, 1908–1926,<sup>7</sup> då teatern hade flyttat till nya lokaler vid Nybroplan och drevs av ett privat affärskonsortium. Materialet från de tre perioderna återfinns i olika arkivsamlingar, och skiljer sig vad gäller vilken typ av material som finns bevarat. För Albert Ranfts teatrar är det framförallt kontrakten som finns bevarade, i mer begränsad grad lönelistor och brev. Från Dramatens associationstid återstår framförallt lönelistorna, där det noggrant anges hur mycket som betalats ut till varje anställd varje månad, samt reglementet och pliktboken, där förseelser mot reglementet noterats. Efter associationstiden finns framförallt styrelseprotokollen, vilka framförallt i början av den studerade perioden också innehåller de brev som inkommit till styrelsen, samt lönelistor. Materialet från tiden efter associationstiden används i denna studie i huvudsak som referensmaterial, då studien i första hand fokuserar på jämförelsen mellan Ranft och Dramaten under associationstiden.

## ALBERT RANFT OCH HANS TEATRAR

Albert Ranft växte under 1890-talet fram som en alltmer betydande kraft i Stockholms teaterliv, med ett växande antal teatrar. Han bredade den repertoar som spelades på hans teatrar, från de inledande folklustspelen och operetterna till exempelvis Shakespeare och Strindberg, den repertoar som Dramaten sett som sitt gebit. Av allt att döma kom detta som en överraskning för skådespelarassociationen på Dramaten, som tagit för givet att den repertoaren var förbehållen den egna teatern.

Med en bredare repertoar, och allt fler teatrar i sitt imperium, utvecklades Ranft snart till en 'teaterkung', med möjlighet att utnyttja publiksuccéer och "i flykten kunna gripa de tillfällen som yppade sig".<sup>8</sup> Just detta, att vara en "teatral diversehandlare",<sup>9</sup> har beskrivits som både nyckeln till Ranfts framgång, och utveckling till en dominerande kraft i det Stockholmska teaterlivet under perioden 1890–1925, men också som fröet till hans nedgång. När konkurrensen om publiken ökade genom biografernas intåg minskade möjligheterna att bedriva teaterverksamhet enbart finansierad av biljettintäkter. Ranfts fingertoppskänsla för vad som slog an hos publiken och förmåga att anpassa sig till publikens smak, som varit nyckeln till framgång, gav inte intrycket av en sammanhållen konstnärlig vision, och därmed den konstnärliga legitimitet som blev viktigare när teatern blev beroende av ekonomiskt stöd utöver biljettintäkter.<sup>10</sup>

Den snabbriklighet och flexibilitet som av Rosenqvist framhålls som utmärkande för Ranfts teaterimperium återspeglas också i de personalhandlingar som återfinns i Ranfts arkiv. Liksom andra teatrar under denna tid, så använde sig Ranft i sina anställningar av ett förtryckt standardkontrakt, där mindre ändringar visserligen kunde förekomma, men där villkoren ändå till största delen var standardiserade, och desamma för all konstnärlig personal som anställdes vid Ranfts teatrar. Standardkontraktet är ett relativt utförligt dokument, där skådespelarna anställdes på ettårskontrakt, i regel från 1:a september till 30:e april, med möjlighet till förlängning för maj månad. Under andra halvan av augusti var skådespelarna också förpliktade att utan ersättning delta i repetitioner. Någon specifik teater anges inte i kontrakten, man anställdes i regel till tjänstgöring i "Ranfts teatersällskap" ("sällskap" kan föra tankarna till den turnerande verksamheten, med även skådespelare som enbart arbetade vid de fasta teatrarna i Stockholm anställdes formellt vid teatersällskapet), snarare än vid tex Södra teatern eller Svenska teatern, även fast teatrarna hade olika repertoarprofiler, och skådespelarna kunde tänkas hålla sig inom en genre. Lönelistorna ger dock vid handen att skådespelarna i praktiken ansågs knutna till en viss teater, och man kan anta att skrivningarna i kontraktet framförallt syftade till att ge Ranft möjlighet att flytta skådespelare mellan teatrar, även om så sällan skedde i praktiken. Standardkontraktet stipulerar också explicit att den anställde skådespelaren förbinder sig att "uppträda i alla de roller som han tilldelas, ävensom i stumma danser, tablåer och pantomimer m.m." Just de stumma rollerna förefaller dock ha varit förhandlingsbart, eftersom det inte är ovanligt att just det ordet strukits över. Vidare är de anställda skyldiga att följa ett utförligt reglemente, med en utförlig uppförandekod, där det bland annat anges att man punktligt ska infinna sig

för repetitioner och föreställningar, vid hot om böter. Även här blir det tydligt att detta är en teater som vill ha skådespelarna till sitt förfogande: skådespelarna får inte lämna staden utan tillåtelse från Ranft, och varje speldag man inte själv skulle medverka i en planerad föreställning höra sig för kl 18, om det skulle vara så att en sen ändring gjorts, och man ändå skulle arbeta. Teaterdirektören förbehåller sig också rätten att arrangera matinéer alla dagar i veckan, och skådespelarna är då skyldiga att medverka, om så behövs.

Sammantaget framträder således bilden av en anställning där skådespelaren visserligen får en anställning och säker inkomst under nio månader, men under anställningstiden också förväntas stå fullkomligt till teaterns förfogande, och kunna sättas in med kort varsel i alla typer av roller, på vilken teater som helst, och spela föreställning alla tider. Eftersom skådespelarna inte får lämna staden utan tillstånd, och ska höra sig för om sena ändringar även lediga dagar, så framstår det som möjligt för Ranft att i mycket stor utsträckning vara flexibel i repertoarläggningen. Ur skådespelarnas perspektiv förefaller det som att ett arbete hos Ranft visserligen gav en säker inkomst under kontraktsperioden, men till priset av mycket kringskuren frihet. Ranfts teatrar förefaller därmed ha haft drag av Goffmans ”totala organisationer”,<sup>11</sup> organisationer där man visserligen inträder frivilligt, men väl inne omsluts helt av organisationen och dess regler, och avskämmas från omgivningen. Skådespelarna kunde givetvis gå hem efter avslutad arbetsdag, men de kunde inte röra sig helt fritt eller företa sig vad de ville så länge de var anställda av Ranft.

I övrigt framgår av kontrakten också att ordningen vid föreställningar och repetitioner vid denna tid ännu inte institutionaliserats och blivit tagen för given. I reglementsdelen av kontrakten anges således att skådespelarna är skyldiga att infinna sig i tid till föreställningar och repetitioner, se till att de har fått de kostymer och rekvisita de behöver för sin roll och inte slarva bort dessa, att de ska kunna sina repliker, och inte får avvika i förtid från föreställningar eller repetitioner (tex avstå från applådtacket). Man får heller inte komma berusad till arbetet, eller ge sig ut i salongen efter avslutad roll. För Ranfts teatrar finns inga bevarade pliktböcker, där man kan se i vilken utsträckning det förekom att skådespelarna bröt mot dessa regler, men det faktum att det ändå sågs som nödvändigt att explicit ange dem i kontraktet tyder på att det inte var helt självklart att de följdes, och att brott mot dessa regler kunde förekomma, och man ville ha möjlighet att sanktionera sådant beteende. Varje sådan regel åtföljs nämligen av ett bötesbelopp.

Kontrakten ger således ramar för verksamheten, och förser Ranft med en flexibel personalstyrka, som han kan sätta in där och när han

behöver det, för att möta publikens efterfrågan. Organisationen lever spelår för spelår – även om det förekommer att kontrakt skrivs på flera år, så är det vanliga då att kontraktet skrivits ett spelår i taget, och sedan förlängts. Att det under spelårets gång kunde bli snabba kast framgår också av de telegram och brev från Ranft som återfinns i arkiven, som Ranft skickade när han inte själv hann vara på plats, och någon snabbt behövde engageras. Själva teaterimperiet var likaledes i rörelse, och Ranft utvidgade stundom genom att hyra fler teatrar, eller minskade genom att hyra ut dem han hade till sitt förfogande. Beskrivningar av Ranfts position i den samtida teatern som en teaterkung, regerande över ett imperium, som det beskrivs i litteraturen, kan kanske leda tanken till en mer solid och stabil organisation, än vad kontrakten ger sken av. Här framträder istället en organisation som utmärks av rörlighet och flexibilitet, där teaterdirektören ser till att kontraktera de resurser som behövs, i termer av artister och teatrar, för att sedan kunna sätta in dem där det ansågs behövas bäst för stunden.

Detta är inte en teater som bygger för evigheten, vilket också framgår av fåtalet bevarade lönelistor – handskrivna med blyerts på lösa blad, minnesanteckningar snarare än nedteckningar för att bevara för historien vilka som arbetade på teatern. Vad som bevarats i arkivet förefaller också till viss del ha styrts av slumpen – så är givetvis fallet för alla arkiv, men att döma av lönelistorna så är kontraktsamlingen exempelvis inte helt komplett, och den karaktär av minnesanteckningar på lösa blad som delar av arkivet har, ger bilden av att administrationen av teatern inte alltid var helt igenom organiserad, utan snarare speglade den flexibilitet och jakt på nästa möjlighet som även kontrakten ger uttryck för.

Ranfts omvittnade opportunist och anpassningsförmåga återspeglas således inte bara i repertoarval, publikanpassning och förmåga att låta sitt imperium växa när det fanns utrymme, utan också i själva organisationen, så som den återspeglas i administrativa kvarlåtenskaper. Detta är en organisation i ständig rörelse, åtminstone på spelårsbasis, som är skapad för att kunna anpassa sig efter situationen och den aktuella efterfrågan, snarare än för att bilda basen för ett stabilt och långsiktigt inslag i teaterlivet. Denna rörlighet är inte bara i tid, utan även i rum – kontrakten skrivs på olika orter, och bevarade telegram i Ranfts arkiv visar att Ranft också när han var på resande fot och inte befann sig i Stockholm kunde lämna order om att snabbt kontraktera en efterfrågad artist. Att Ranfts imperium sedermera försvinner lika snabbt som det blommade upp förefaller mot bakgrund av detta kanske inte helt överraskande, eftersom organisationen redan från början framförallt har möjliggjort flexibilitet och anpassning – en rörlighet som förefaller ha kvarstått i upp- såväl som nedgång.



När det gäller lönenivåer och villkor för skådespelare och andra, så framträder ett relativt tydligt mönster, som är vanligt i film och teater överlag, med mycket ojämna lönenivåer, där en stjärna som Pauline Brunius, Tora Teje, Edith Erastoff eller Gösta Ekman kan ha sju gånger så hög lön som de lägst avlönade fotsoldaterna, skådespelare som ingick i ensemblen men inte betraktas som stjärnor, som Mathilda Caspér eller Dagmar Gille. Stjärnstatusen avspeglas framförallt i lönenivåerna, även om mindre justeringar av villkoren också förekommer. Skådespelarstjärnorna i Ranfts imperium spelade på Svenska teatern, som generellt har högre lönenivåer än t ex Södra Teatern, där det spelades en mer folklig repertoar. När det gäller lönenivåerna, så är spridningen mellan lönerna stor, inte bara mellan fotfolk och stjärnor, utan snarare en jämn spridning från de lägst avlönade kvinnorna, till de bäst betalda stjärnorna. Det kan vara värt att notera att när det gäller fotsoldaterna, så är kvinnliga skådespelare något sämre betalda än männen, men när det kommer till stjärnorna, så är löneskillnaden betydligt mindre. Man skulle kunna tänka sig detta tyder på att könsordningen, om än kvarstående som bakgrundsfaktor, i mycket ändå överskuggas av fältets statusordning. Några lokala stjärnor förefaller Ranft inte ha odlat – det vill säga, stjärnor som var stjärnor i Ranfts imperium, men inte anordnades. Framgång på den folkliga Södra teatern betalar sig inte hälften så bra som framgång på det mer prestigefyllda flaggskeppet Svenska Teatern, och de bäst betalda stjärnorna, som Tora Teje, Gösta Ekman och Anders de Wahl var stjärnor även på andra teatrar och så småningom i filmen. Av kontrakten att döma är det framförallt i lönenivåerna, snarare än anställningsvillkoren, som stjärnstatusen avspeglas, för det är lönenivån snarare än i villkoren i kontraktet som skiljer en stjärna från en fotsoldat. En möjlig anledning till den högre lönenivån är förstås att stjärnor som inte bara var stjärnor hos Ranft hade större möjligheter till andra erbjudanden (inte minst hos Dramaten), och därför en starkare förhandlingsposition när det kom till löneförhandling. Att Ranft uppenbart ansåg det värt att betala denna ”statuspremie” tyder dock på att Ranft, eller hans teaterpublik, delade fältets värdering av dragningskraften hos det kulturella kapital Dramatens stjärnor besatt.

För de största stjärnorna, som Anders de Wahl, saknas dock kontrakt, och den korrespondens som finns bevarad tyder på en vänskaplig relation (ett av breven inleds exempelvis ”Broder Albert! Tack för allt! Jag vore tacksam om du ville sända mig rollen i Gilberts Hemlighet – har här god tid att plugga litet.”), där de Wahl hade möjlighet att påverka både vilka roller han själv skulle spela, och vilka som skulle spela mot honom i styckets övriga roller. En stjärna hade uppenbart andra förväntningar på att kunna påverka vilka roller han eller hon

skulle spela, vilket också framgår av en brevväxling med Tora Teje 1917, där Teje klagar på att hon under det gångna spelåret inte alls fått så stora och framträdande roller som man hade kunnat vänta sig. ”Anser ni verkligen, att det är god hushållning? Har jag inte rätt till bättre arbete?” frågar hon upprört i brevet. Hon går vidare med att förklara, att under sådana förhållanden kommer hon inte vara kvar på Svenska teatern, för under dessa omständigheter finns inga andra alternativ än att bryta kontraktet. Hon förklarar hur den ena fina rollen efter den andra gått henne förbi under det gångna spelåret, och detta när hon står på toppen av sin karriär, hon tänker inte låta sina bästa år i karriären rinna förbi på det här sättet, även om direktör Ranft vill ha det så. Hon avslutar med att förklara att även om hon gärna vill stanna vid Svenska teatern, så kommer hon inte göra det om hon inte får bättre roller nästkommande spelår. Eftersom Tora Teje stannade på Svenska teatern till 1921, så fick hon uppenbarligen tillräckligt gehör för sina önskemål. Inte helt förvånande så är det, utöver stjärnorna, inga andra skådespelare som skriver denna typ av brev med önskemål om roller, vilket skulle indikera att man som stjärna hade fler privilegier än enbart den höga lönen. Att man ens väljer att skriftligt ge uttryck för krav och önskemål vad gäller roller, tyder ju på att man dels tänker sig att få gehör för sina önskemål, dels har en så pass stark position i relation till teaterdirektör Ranft att det är värt att göra sina önskemål hörda och komma med kritik.

#### DRAMATEN: ASSOCIATIONSTIDEN OCH EFTERÅT

Dramaten, alternativet till Ranfts teatrar i Stockholm under denna tid, hade under 1888–1907 en svagare position. Efter att ha förlorat sitt statliga stöd, så drevs den vidare som association, utan offentliga subventioner, men finansierad genom biljettintäkter. Den mer publikfriande repertoar som följde, och nergången för den mer konstnärligt ambitiösa teatern i Stockholm på grund av detta har setts som en delförklaring till Ranfts framgångar. Det fanns helt enkelt knappt någon konkurrens värd namnet, och den som fanns, nämligen Dramaten, konkurrerade på lika villkor. Liksom Ranft, så var Dramaten under associationstiden (1888-1907) beroende av biljettintäkter för sina inkomster.

Från associationstiden finns endast mycket begränsat material bevarat. En anledning till detta kan vara att ingen har ansett det som sitt ansvar att bevara handlingarna. När Dramaten 1908 åter blev statlig, så tog staten över ansvaret för att bevara arkiven för framtiden, och det finns återigen ett tämligen rikt material, och för Ranft kan man tänka sig att det fanns en motivation att bevara minnet av ett imperium. När

det gäller Dramatens associationstid finns ingen lika tydlig galjonsfigur eller teaterkung, eftersom teatern drevs av en grupp skådespelare, men inte heller någon statlig institution som vill se till att bevara materialet till eftervärlden. Associationstiden har beskrivits utförligt och detaljerat i Stig Torsslows "Dramatenaktörernas republik. Dramatiska teatern under associationstiden 1888–1907" från 1975. Associationstiden var på många sätt turbulent, inte minst ekonomiskt, och i spåren av de ekonomiska problemen, även internpolitiskt. Den första associationen, under Gustaf Fredriksons ledarskap, bestod av 15 skådespelare, och gick relativt bra ekonomiskt, men fick växande kritik för alltför låg konstnärlig nivå. Under den andra associationen, 1898–1904, så leddes teatern istället av Nils Personne, medan Gustaf Fredrikson istället tog anställning hos Ranft. Associationen hade nu vuxit till 22 personer, men ekonomiska problem började torna upp sig. Dessa blev till sist så omfattande att Personne fick avgå, och en tredje association bildades, nu med 27 medlemmar, och återigen med Gustaf Fredrikson i ledningen.

I Kungliga teaterns arkiv finns såvitt jag kunnat finna inga kontrakt eller reglementen bevarade från associationstiden, men däremot från 1907, då associationen just hade upphört. Att döma av bevarade styrelseprotokoll från den nya Kungliga Dramatiska Teatern när den tog över verksamheten 1907, där man för de första åren också har bevarat alla brev som inkommit till styrelsen, så var detta reglemente inte på något sätt kontroversiellt, och antogs utan större debatt. Eftersom det i stort var samma personer som arbetade på Dramaten under associationstiden som efter, och de inte verkar ha uppfattat reglementet som kontroversiellt eller radikalt, så verkar det inte orimligt att anta att reglementet från 1907 även i viss mån speglar villkoren under associationstiden. Skillnaden i ton och innehåll mellan Dramatens reglemente, och det reglemente som återfinns i Ranfts kontrakt från samma period, är markant. Dramatens reglemente är inte, så som hos Ranft, en lista på skådespelarnas skyldigheter, och regler och bötesbelopp för olika föreselser, utan snarare en föreskrift för hur teatern ska ledas och arbeta, och vad olika positioner på teatern innebär. Här finns inte bara skyldigheter för skådespelarna, utan också rättigheter.

Från nya Dramatens första år finns också ett kontrakt bevarat, där det framgår att själva kontraktet var relativt kortfattat, utöver att ange anställningsperiod, så tillkommer ett (sedemera mycket omtvistat) filmförbud, men i övrigt inga fler regler eller bötesbelopp. Den möjlighet till flexibilitet med skådespelarna, som Ranfts kontrakt gav hans teatrar, är således inte alls lika bäddad för på Dramaten. Här är det en markant skillnad mellan att vara skådespelare hos Ranft och att vara det på Dramaten. Det är också tydligt att skådespelarna är väl medvetna om

villkoren hos Ranft och villkoren på Dramaten, och kan jämföra de två. Exempelvis vad gäller filmförbudet, som i början av seklet återfinns både hos Ranft och på Dramaten. Möjlighet till filmarbete skulle om inte annat innebära en viktig möjlighet till sidoinkomst för skådespelarna, och det finns därför återkommande önskemål från skådespelarna att detta ska strykas. I kontrakten från Ranfts teatrar framgår också att stjärnskådespelare stundom lyckades förhandla bort filmförbudet för egen del. 1918 hade man slutligen nått så långt att Ranft slopat filmförbudet i sina kontrakt, och trettiofem av Dramatens skådespelare lämnar i maj 1918 en skrivelse till teaterchefen Tor Hedberg,<sup>12</sup> där de argumenterar för att filmförbudet ska slopas även på Dramaten. Utöver behovet av extra inkomster på grund av dyrtiderna och det hot mot svensk filmindustri det innebär om Dramatens skådespelare inte kan medverka i filmer, så är ett huvudargument att när nu Ranft tillåter filmarbete, så är det bara på Dramaten som filmförbudet är kvar, vilket sätter teaterns skådespelare i en svagare position än de som arbetar hos Ranft eller annorstädes. Det förefaller således som att Ranft och Dramaten var de huvudsakliga arbetsgivare skådespelare i Stockholms teaterliv såg som alternativ, och att man förväntade sig om inte samma, så likvärdiga villkor.

Det bevarade materialet i sig tyder också på en annan skillnad – om Ranfts avlöningslistor och administration gjordes med blyertspenna på lösblad, i syfte att tjäna som minnesanteckningar för stunden snarare än att bevaras för eftervärlden, så råder motsatta omständigheter på Dramaten. Här är allting inbundet i läderband och skrivet i bläck med vacker piktur. Det är uppenbart att man tänker sig att här ska man vara kvar – teatern kommer finnas länge, och de som arbetar på Dramaten kommer vara där länge. När personer entledigas, vilket ibland sker i spåren av ekonomisk och annan turbulens under den studerade tidsperioden, så framgår det, exempelvis av det brev som citerades inledningsvis i detta kapitel, att detta inte är vad de anställda tänkt sig. På Dramaten tänker man sig kunna vara kvar, här är inte en teater som skapas säsong för säsong, utan teater för evigheten. Det finns inte samma temporalitet och förväntan på rörlighet. Detta ska naturligtvis ses i sitt sammanhang – teatern är alltid en värld av prekära anställningsförhållanden, men relativt Ranfts teatrar, så framstår Dramaten som mindre rörlig och temporär. Även under associationstiden, utan stöd och med ekonomiska problem, så tycks det inte egentligen ha framstått som ett alternativ att Dramaten skulle förvinna och lösas upp, utan att lämna spår till eftervärlden. Den nya byggnaden som invigdes 1908 och markerade slutet på associationstiden och återgången till offentligt beskydd tydliggjorde detta – temporära organisationer bygger man inga marmorpalats till.

När det kommer till den interna rangordningen mellan skådespelarna, och skillnader mellan stjärnor och fotfolk, återkommer dock samma mönster som hos Ranft. I de bevarade avlöningsböckerna från associationstiden framgår att exakt samma mönster framträder. Associationen må ha varit en republik, men någon sorts egalitär demokrati tycks det inte ha varit fråga om. Löneskillnaderna är inte lika markanta som under de senare åren hos Ranft – en stjärna som Ellen Hartman har exempelvis spelåret 1895/96 knappt tre gånger så hög lön som fotfolket (7 500 kr/år jämfört med 2 700 för en vanlig ensembleskådespelare) – men detta torde inte så mycket bero på teaterns huvudmannaskap som på teaterfältets utveckling som arbetsmarknad. Även hos Ranft är det nämligen först i slutet av den studerade tidsperioden som stjärnorna på allvar träder fram och blir tydliga i termer av löneskillnader och korrespondens. Med andra ord, av det studerade materialet att döma, så växer det fram en stjärnkult under denna tid. De superstjärnor som lyser som starkast på 1920-talet har inga egentliga motsvarigheter på 1880-talet. Modernismens genombrott tycks i denna bemärkelse ha sammanfallit med stjärnkultens genombrott, åtminstone i den mån stjärnors status också återspeglades i deras villkor och lönenivåer. Att det under associationstiden var en fördel att tillhöra associationen är tydligt: som medlem hade man något högre lön, men med den nackdelen att när teatern under associationstiden började få ekonomiska problem, så blev det också vanligare att teatern inte kunde betala ut hela eller delar av lönen, som istället betalades ut månader eller halvår i efterskott vissa månader.

Detta öde drabbar dock inte teaterns mest vävlönade person, direktör Gustaf Fredrikson. I egenskap av direktör uppbar han två löner: dels en stjärnlön, på samma nivå som tex Ellen Hartman som skådespelare, och sedan en något lägre lön som direktör. Oavsett teaterns ekonomiska problem, så betalades Gustaf Fredriksons lön alltid ut punktligt, liksom två bonusar motsvarande sammantaget 45 % av årslönen. Direktörens position var i så motto således dubbelt fördelaktig, i det att man både hade högre lön, och kunde lita på att få den. Detsamma gäller Nils Personne under hans tid som direktör, så det är en fördel som tycks ha varit knuten till position snarare än enbart person. Eller möjligen att det inte var möjligt att bli direktör för associationen, utan att också ha en stark personlig ställning. Långt senare, när associationstiden var förbi och Personne sedan länge inte längre direktör, trycktes exempelvis 1920 upp ett litet flygblad med ett upprop till personalen om en insamling med anledning av Personnes stundande 70-årsdag. Insamlingen, tänker man sig, ska bekosta ett porträtt i olja av Personne, som sedan kommer skänkas till Dramaten. Uppropet bifogades styrelseprotokollet,

och finns således bevarat där. Att man här tänker sig att man arbetar i en organisation som kommer finnas kvar under överskådlig framtid blir tydligt också i hur man förhåller sig till sina stjärnor. Personnes porträtt är ingen engångsföreteelse. Att låta särskilt uppburna medarbetare förevisas i porträtt och byster, och för alltid bli en permanent del av inredningen på teatern är en tradition som uppenbart lever kvar på Dramaten ännu i våra dagar, där korridorerna nu ett sekel senare hyser en anseelig mängd porträtt av tidigare medarbetare.

Med undantag för punktligheten av lörens utbetalning sker inga avgörande förändringar i avlöningsmönster eller värdering av skådespelare när Dramaten 1907 går från association till institutionsteater. Det var visserligen en decimerad ensemble som fick kontrakt på den nya Dramaten, på lönelistorna för de första säsongerna saknas inte minst Gustaf Fredrikson, sin prominenta position hos publiken och sin tidigare position som direktör till trots. De skådespelare som fick förnyat kontrakt på den nya teatern fortsatte dock i stort med samma lönenivåer och privilegier (eller brist därpå) som tidigare. Däremot förefaller det, av styrelseprotokollen från de första åren att döma, ha skett en viss formalisering av teaterns organisation, i det att det nu i högre grad fastslås ett regelverk, i stort och smått: exempelvis tar man fram ett skådespelarreglemente, och upprättar uppenbart noggsamt maskinskrivna styrelseprotokoll, där man till en början även bifogar de skrivelser som inkommit till styrelsen, det där är tydligt vilka beslut som fattats, och vad som kommit styrelsen tillhanda. Liknande formell dokumentation finns inte bevarad från associationstiden – det kan givetvis inte uteslutas att dokumenten funnits, men förkommit.

När det gäller förhandlingsutrymmet för en stjärna, jämfört med en fotsoldat, så är förhållandena på Dramaten mycket likartade de på Ranfts teatrar, både under associationstiden och efteråt. För stjärnorna, som exempelvis Harriet Bosse och Anders de Wahl, är det i högsta grad både möjligt och troligt att man förhandlar både om roller och spelperioder, eller författar olika skrivelser till styrelsen om man uppfattar att man inte fått de roller eller villkor man förtjänar. På samma sätt kan man av pliktboken, där förseelser mot teaterns reglemente noteras, se att det under associationstiden uppenbarligen gick för sig för en stjärna som August Palme att ständigt komma försent till repetitioner och föreställningar, utan att detta verkar ha haft någon påverkan på lön eller rolltilldelning. För en stjärna framstår alltså utrymmet för avvikelser från normen större, vare sig det gäller att ha åsikter om vilka roller man blir tilldelad, eller att följa reglementet. Stjärnornas önskan att ha inflytande över vilka roller de spelar skulle kunna tolkas som ett uttryck för statussträvan och önskan att framstå på fördelaktigt

möjligast sätt på scenen, men Torsslows beskrivning av teatern under associationstiden antyder också en annan,<sup>13</sup> och mer pragmatisk förklaring. I Torsslows historieskrivning så lyfts framförallt individerna fram, och skådespelarnas betydelse och förmåga beskrivs i hög grad i termer av en knippe roller: vilka rolltolkningar de hade kunnat erbjuda sin publik. Enligt samma logik är Dramatens eget arkiv organiserat: efter person, inte efter exempelvis dokumenttyp. För att nå framgång och bli en stjärna, så förefaller det således som att en skådespelare kanske inte i första hand borde försöka bli del av framgångsrika föreställningar, utan desto mer se till att själv göra intressanta roller. Ett liknande mönster framträder för övrigt i Ranfts kontraktsförhandlingar med internationella stjärnor, exempelvis Charlotte Wiehe-Bereny, där hennes impresario är tydlig med att det i kontraktet ska stå exakt vilka roller hon ska spela. Sammantaget ger detta intryck av att en föreställning vid denna tid sågs mindre som en konstnärlig helhet, än som en bukett skådespelarprestationer, vilket också tyder på att modernistiska teaterideal och regissörens betydelse ännu inte fått full genomslagskraft.

#### STYRELSESKICKETS BETYDELSE: EN SLUTSATS

I Torsslows beskrivning av associationstiden framgår med önskvärd tydlighet att skådespelarna stått i centrum för teatern, som man väl också kunde förvänta sig av en skådespelarrepublic. Denna studie ger en alternativ förklaring till skådespelarnas centrala plats: den var inte i första hand en konsekvens av teaterns 'styrelsekick', utan snarare en konsekvens av hur det fält de befann sig i värderade en viss aktör. Med andra ord, fältets värdering förefaller under den studerade perioden haft större betydelse för förhandlingsutrymme, lönenivåer och privilegier, än hur den teater som kontrakterade skådespelaren ifråga styrdes. Ersättning, anseende och villkor tycks ha gått hand i hand. Detta oavsett hur teatern leddes – om man arbetar för en enväldig teaterkung som Albert Ranft, en skådespelarrepublic som Dramaten under associationstiden, eller en institutionsteater, som Dramaten blev efter 1907. Man kan i sammanhanget också notera att i jämförelse med ledningen för prominenta europeiska teatrar i exempelvis Berlin, Paris och Wien, så hämtades Dramatens direktörer, såväl under associations- och institutionstiden, från dramatiker- och skådespelarleden, snarare än som brukligt var på kontinenten, från stat och akademi.<sup>14</sup> Dramatens ledning var, när det gäller just denna aspekt, mer lik den kommersiella teatern i Europa såväl som i Sverige – Albert Ranft, exempelvis, började ju också sin bana som skådespelare.

En stjärna kommer oavsett teaterns ledning att ha privilegier, och

dessa privilegier tycks således avspegla fältets och publikens erkännande, snarare än ledningens gunst. Det är heller inte i första hand vilken arbetsgivare en skådespelare har som avgör arbetsvillkoren, utan desto mer vilken status skådespelaren har. Det utpräglade stjärnsystem vi finner i de kontinentala huvudstäderna vid sekelskiftet återfinns även här, där den stora massan skådespelare för en knaper och osäker tillvaro, och några få stjärnor har betydligt bättre förutsättningar, åtminstone så länge stjärnglansen varar.<sup>15</sup> I Stockholm, såväl som i Paris, Berlin och London är somrarna, då teatrar är stängda, en tid av ekonomisk brist för många. För kontinentens stjärnor finns i vissa fall möjlighet att då gästspela på amerikanska scener, i Sverige blir filmen desto viktigare, och både på Ranfts teatrar och på Dramaten finns en ständigt pågående debatt där teaterledningen vill ha filmförbud, medan skådespelarna med allt större eftertryck vill se filmförbudet slopat.

Betydelsen av skådespelarnas relation till publiken, och synen på teatern som framförallt en arena för individuella skådespelare att bjuda publiken en räckta goda rolltolkningar är tydlig inte bara i Torsslows historieskrivning, utan förefaller också delas av de stjärnor han skriver om, som i sin korrespondens är mycket medvetna om vilka roller de vill bjuda sin publik på närmast. Ur denna synvinkel framstår det således som att trots modernismens genombrott, och regissörens växande betydelse, så kan man ändå skönja synen på teatern som en arena för skådespelares rolltolkningar, snarare än för regissörers föreställningar. Drivkraften bakom detta torde inte minst vara ekonomisk: en skådespelare som kan dra en publik, kommer nästan alltid kunna få arbete, eftersom varje teaterdirektör behöver kunna fylla salongen.

Den stora skillnaden mellan Dramaten och Ranfts teatrar, ur organisationsperspektiv, är kanske därför mindre den skillnad i arbetsvillkor som följer av huvudmannskapet och skillnader mellan en publikberoende teaterdirektör, en egennyttig skådespelarassociation eller en institution i syfte att bevara och förädla ett kulturarv, än tidsperspektivet. Institutionen Dramaten bygger även under associationstiden för evigheten, med formaliserad organisation och halvfranska band, medan Ranfts mer lösliga organisation och administration opportunistiskt säkerställer en organisatorisk flexibilitet som möjliggör såväl snabb uppgång som hastigt fall. Oss dödliga väntar måhända maskarna, men för en stjärna på Dramaten även ett oljeporträtt i ett marmorpalats för framtida generationer av teaterarbetare och publik.

Lovisa Näslund, biträdande lektor i företagsekonomi, Stockholms universitet  
lovisa.naslund@sbs.su.se



NOTER: TEATERKUNGEN  
OCH SKÅDESPELARREPubLIKEN

- 1 Brevet återfinns som bilaga i styrelseprotokoll från den 25:e februari 1910, tillgängligt i Kungliga Dramatiska Teaterns arkiv.
- 2 Pierre-Michel Menger "Artistic labor markets and careers", i *Annual Review of Sociology*, 25 (1999), 541-574.
- 3 Kapitlets användning av Bourdieus fältbegrepp baserar sig i första hand på Pierre Bourdieu, *Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur*. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2000). Vilka effekter fältkrafterna får på teaterns arbetsmarknad beskrivs mer utförligt i Lovisa Näslund, *The leap of faith. Creating trust on professional service markets*, diss. (Stockholm: Stockholm School of Economics, 2012).
- 4 Se exempelvis Claes Rosenqvist, "Privat statsteater eller kunglig bolagsteater. Den nya dramateninstitutionens förhistoria", i Claes Rosenqvist (red.), *Den svenska nationalscenen. Traditioner och reformer på Dramaten under 200 år* (Höganäs: Wiken, 1988), Claes Rosenqvist, "En ny tids teaterkung", i Ulla-Britta Lagerroth & Ingeborg Nordin Hennel (red.), *Ny svensk teaterhistoria*, vol. 2 (Möklinta: Gidlunds förlag, 2007) och Stig Torsslow, *Dramatenaktörernas republik* (Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1975).
- 5 Ranfts arkiv återfinns i Musik- och teaterbiblioteket, Musikverket, Gäddviken, Stockholm.
- 6 Materialet från associationstiden administreras av Kungliga Teaterns arkiv, och återfinns i Operans arkiv i Gäddviken, Stockholm.
- 7 Material från KDT från 1908 och framåt återfinns i Kungliga Dramatiska teaterns arkiv, som återfinns i teaterns lokaler på Nybroplan, Stockholm.
- 8 Rosenqvist "En ny tids teaterkung", 347.
- 9 Rosenqvist "En ny tids teaterkung", 352.
- 10 Rosenqvist "En ny tids teaterkung", 352-353.
- 11 Mikaela Sundberg, *A sociology of the total organization. Atomistic unity in the French Foreign Legion* (Farnham/Burlington: Ashgate Publishing, 2015).
- 12 Skrivelsen återfinns som bilaga till styrelseprotokollet från maj 1918, tillgängligt i Kungliga Dramatens Arkiv.
- 13 Torsslow *Dramatenaktörernas republik*.
- 14 Christophe Charle, *Theaterhauptstädte. Die Entstehung der Spektakelgesellschaft in Paris, Berlin London und Wien*. (Berlin: Avinus Verlag, 2012), 96-105.
- 15 Charle *Theaterhauptstädte.*, 109 ff.



Lena Hammergren

## FRÅN BALETTKÅR TILL DANSPIONJÄR

### Dansaryrkets förändringar kring sekelskiftet

FÖR DANSHISTORIENS DEL utgör skiftet mellan 1800- och 1900-talen tiden för den verksamhet som bedrevs av den moderna dansens s.k. pionjärer. Det är då som den nya genren uppstod i opposition mot den klassiska balettens ideal. Samtidigt ansågs baletten i många länder vara i en nedgångsperiod karaktäriserad bl.a. av en allmänt låg social status för dansaryrket och en låg konstnärlig kvalitet i föreställningarna. I vårt forskningsprojekt intresserar vi oss för det som händer parallellt, kanske rentav i skuggan, av det sceniska avantgarde som inom både teater och dans har blivit riktmärket för den nya estetik som ska växa fram under 1900-talet och för den historieskrivning som baseras på den utvecklingen.

Yrkesmässigt är detta sekelskifte således en tid för förändringar. Det gäller inte minst de turnerande sceniska familjesällskap som var en vanlig företeelse i de nordiska länderna – åtminstone belagt sedan 1700-talet i nutida nordisk teater- och dansforskning.<sup>1</sup> Mot slutet av 1800-talet och en bit in på 1900-talet började deras kringresande verksamheter minska i omfång, bland annat för att det växte fram fler nya arbetsmöjligheter – framför allt inom varietékulturen och det nya mediet filmen. Jag har valt ut en i danshistoriska sammanhang okänd artistfamilj som kan ses som ett exempel på dessa yrkesmässiga förändringar och vilkas karriärer sammantagna sträcker sig från balettens, via varietén, till filmens värld. Vilka arbetsmöjligheter fanns för dem och hur skilde de sig åt från förutsättningarna för den moderna dansens pionjärer? En historiografisk följdfråga blir om och i så fall på vilka sätt

studier av de mer marginella konstnärerna kan påverka det historiska narrativet?

Det finns givetvis inte lika mycket källmaterial om dessa bortglömda danskonstnärer som om dem som kommit att införlivas i historieskrivningens kanon. Källäget påverkar därmed även mitt val av teori och metod. Den situationen är trots allt fruktbar med tanke på att vårt övergripande forskningsprojekt *Brytningspunkter och kontinuitet* har haft som syfte att använda olika sätt att analysera källmaterial samt att utforska arkiv eller dokument som inte alltid har använts i samband med avantgardets historia.

### KÄLLMATERIAL OCH HISTORIESYN

Materialet för min artikel utgörs huvudsakligen av varietéscenernas annonser i dagspressen, artiklar i samtidens teatertidskrifter, Kungliga teaterns kontrakt, danshistoriska skildringar och ett mer ringa antal personuppgifter. Eftersom syftet är att skildra mönster för karriärutveckling, snarare än mer biografiskt helgjutna analyser av de valda artisterna, har jag valt att begränsa sökandet efter tidningsmaterial till en mer systematisk sökning i en tidning, Dagens Nyheter. Med något undantag efterforskas inte landsortspressen även om den givetvis kan komplettera materialet ifråga om turnerandets villkor, men det utgör inget huvudsyfte i min studie. Jag gör således nedslag i det empiriska materialet, i syfte att undersöka de förhållanden och förändringar som rör dansaryrket under den valda perioden kring 1900.

Det mer reducerade källmaterial som finns kring den här typen av danskonstnärer skapar givetvis problem för en historiker. Enligt en klassisk vetenskapsfilosofi anses källmaterial utgöra den centrala kunskapsbasen för historievetenskapen.<sup>2</sup> Det stämmer förvisso fortfarande, men att utgå från att fakta återfinns i källorna och att de i sig förblir opåverkade av historikerns tolkning är en ståndpunkt som har utgjort måltavla för det senare 1900-talets kraftfulla kritik.<sup>3</sup> Med utgångspunkt i den kritiken kommer källorna i den här artikeln att analyseras som sociala konstruktioner eller sociala texter. Det innebär att de inte i första hand undersöks utifrån den sedvanliga kategoriseringen som primär- eller sekundärkällor. En användbar applicering av idén om källmaterial som social konstruktion har gjorts av vetenskapshistorikern David E. Nye. Han menar att alla fakta som finns i källorna har givits en specifik form som är kopplad till det socio-kulturella system inom vilket dokumentet har producerats.<sup>4</sup> Nye betonar att hans analytiska perspektiv undergräver den stora betydelse vi traditionellt sett lagt på

användandet av privata och opublicerade dokument.<sup>5</sup> Han ser varje källa som genomsyrad av koder och betydelser som har skapats genom blotta det faktum att källan har blivit ett arkivmaterial. Givetvis samspelar det med historikerns frågor till och tolkning av källmaterialet.

Ytterligare en viktig teoretisk utgångspunkt är det som kan kallas för kritiska biografistudier, vilka på olika sätt problematiserar hur vi kan skriva om enskilda individer och deras både privata och offentliga liv. Även här är Nye användbar som referens, i och med den ”anti-biografi” han har skrivit om uppfinnaren Thomas A. Edison och där han på ett tankeväckande sätt resonerar kring den traditionella biografins tillkortakommanden i dess jakt på en sann och enhetlig bild av individen.<sup>6</sup> Nyes semiotiska metod, där källor ordnas i olika grupper som kräver sinsemellan olika tolkningsramar, lämpar sig dock bäst för individer som har genererat en stor mängd källmaterial. För mitt exempel med familjen Kihlberg, där källorna inte är lika rikliga, behövs andra metoder. Här kommer jag att använda intertextualitet som inspirationskälla för att kunna analysera några av familjemedlemmarnas yrkeskarriärer. Inom litteraturforskningen utgör bl.a. olika litterära genrer intertexter men i det här fallet är det sociala livsmönster som är motsvarigheten till dessa system. John Frow argumenterar för hur sociala världar kan ses som texter.<sup>7</sup> Därmed blir karriärmönster från tidsperioden användbara som kompletterande sociala (inter)texter med vars hjälp jag kan analysera mitt forskningsmaterial. En dansares yrkeskarriär kan således ses som en social text skapad utifrån kulturella och ideologiska normer; den bygger vidare på eller förändrar yrkets ’konventioner’ i samspel med andra sociala texter. En enskild yrkesutövares karriär och dess relationer till existerande yrkesmönster kan således jämföras med hur olika litterära genrekonventioner formar intertexter till en individuell text.

Innan jag påbörjar analyserna följer en kort skildring av hur perioden har uppfattats utgöra en brytningspunkt inom dansestetiken. Vidare kommer en del biografiska data om familjen Kihlberg att presenteras i syfte att utgöra en referensram. Jag vill påpeka att det är fullt möjligt att gräva fram mer både biografiska och yrkesrelaterade data ur arkiven om familjen genom en systematisk genomgång av t ex tidningsannonser, teaterprogram samt mantalsuppgifter. Det är emellertid inte mitt syfte att kunna återge en detaljerad bild av familjens livsöden, utan att utifrån ett avgränsat material kunna sätta deras yrkeskarriärer i belysning gentemot tidens normer och konventioner ifråga om möjligheterna att skapa sig ett yrke inom teaterns värld.

## 1900 OCH AVANTGARDETS DANSPIONJÄRER

En narrativ konstruktion som fortsatt är central i historieskrivningen om dansens utveckling som konstform är således bilden av sekelskiftet 1900 som den moderna scenkonstens födelse i Europa.<sup>8</sup> Den omfattar därmed även idén om avantgardets danspionjärer – m a o en brytningspunkt vad gäller utvecklingen av danseestetiken. Den klassiska baletten och dess danseestetik beskrivs av historiker i flera europeiska länder som att den befinner sig i en nedgångsperiod. Samma historieskildring återfinns i Sverige. Motiv bakom bedömningen är bl.a. konstnärligt svaga balettmästare, korta repetitionsperioder, en ojämn balans mellan män och kvinnor i balettkåren vilket påverkar repertoaren, samt ett allmänt ointresse för danskonsten.<sup>9</sup> Möjligen har den beskrivningen hjälpt till att bereda marken för det som sedan uppfattas som en stor förändring när sekelskiftets sk danspionjärer börjar göra föreställningar med helt andra rörelseuttryck än de som ingick i den klassiska baletten. Ur ett internationellt perspektiv nämns dansare som Isadora Duncan, Loïe Fuller, Maud Allan, Rudolf von Laban och Ruth St Denis, som alla gjorde debut i slutet av 1800- eller början av 1900-talet. Det finns egentligen inte någon etablerad historieskildring kring en liknande utveckling ur ett svenskt perspektiv. I stället brukar mitten av 1900-talet nämnas som etableringsfasen för den nya moderna dansen. En viss nyansering av den svenska danshistorien gjorde jag emellertid i ett tidigare forskningsprojekt om dansandet kring 1900, där mångfalden av olika dansstilar och genrer lyftes fram snarare än bilden av en nedgångsperiod.<sup>10</sup> Även om Sverige inte fostrade danskonstnärer av samma internationella ryktbarhet som t.ex. USA gjorde, blev ett antal individer som arbetade just under denna period viktiga för den moderna dansens framåtskridande. Här återfinns Anna Behle och en rad andra mer eller mindre okända personer. Gemensamt för dem alla är att de startade dansutbildningar inom det som då ofta kallades för den plastiska dansen. Den kan ses som starten på de dansuttryck som så småningom kommer att definieras som den nya genren modern dans.

De dansformer som har placerats i marginalen eller helt glömts bort i berättelsen om en brytningsperiod mellan klassisk balett och modern dans är de mer populärkulturella dansformerna, de som framfördes på varietéscener av olika slag. Det gäller framför allt den europeiska danshistorien som har en lång och uppbyggen klassisk balettradition, vilken utgör den norm mot vilken andra dansgenrer har värderats. I USA ser bilden av sekelskiftet annorlunda ut. Där hade baletten inte alls samma långa och etablerade historia, vilket erbjöd fler möjligheter för andra dansformer att ta plats. Tidsandan gav också utrymme för

genreöverskridanden av olika slag: ”Performers [...] moved across genre boundaries, experimenting with various media forms and performance strategies, referencing contemporary shows and events [...] mimicry and transformation were both common and deeply popular with performers and audiences alike”.<sup>11</sup> Perioden karaktäriseras således av en kommersialiserad blandning av konst och underhållning. Den europeiska danshistoriografin rymmer, som påpekats ovan, en annan skildring, trots att det även här fanns en starkt framväxande varietékultur som gav utrymme åt diverse genreöverskridanden. Några av dessa utgör fokus för den här artikeln.

### FAMILJEN KIHLLBERG

I en av SF:s journalfilmer från 1958 görs ett besök på skådespelarhemmet Höstsol, som fyller 40 år.<sup>12</sup> Bland de boende flimrar Inez Fröling förbi som vid tiden för filmen är runt 80 år gammal. Inez är ett av barnen i den familj som det här kapitlet handlar om och journalfilmen är tidsmässigt den mest ’nutida’ källan med vars hjälp det går att spåra familjen. Inez Anna Emilia Matilda Kihllberg föddes 1877, dotter i en konstnärsfamilj.

Fadern var Axel Leonard Kihllberg, född i april 1854 i Stockholm. Han utbildades som balettelev på Kungliga teatern mellan 1865 och 1870, varpå han avancerade till figurant vid samma scen.<sup>13</sup> Figurant eller Figurantska var titeln för den första riktiga anställningen, efter att ha varit betald elev, och innebar att dansaren ingick i kåren utan att göra större solistiska insatser. Förutom anställningen vid Kungliga teatern kom Axel att arbeta som lärare med en egen dansskola i Stockholm och som balettmästare på olika teatrar i Sverige. Han drev en egen turnerande familjeensemble mellan ca 1883 och 1892 kallad det Kihllbergska Balettsällskapet.<sup>14</sup> Han arbetade även under en period vid Eldorado-teatern i Kristiania (1895–1897).<sup>15</sup> Från hösten 1900 gjorde Axel ”sitt återinträde som balettarrangör och instruktör å Vasateatern”.<sup>16</sup> Det förfaller vara hans sista mer långvariga engagemang, vilket också inkluderade funktionen som balettmästare i Albert Ranfts turnerande lyriska ensemble, vilken till största delen utgjordes av Vasateaterns operettsällskap. Axel avled i mars 1907 i Göteborg, blott 52 år gammal.

Axel Kihllberg gifte sig med den betydligt äldre Josefina Emilia Augusta Hjertzell (1835–?). Jag har inte hittat information om hennes bakgrund, annat än att hon var född i Stockholm och att hon senare arbetade som danslärare tillsammans med sin make. De fick tre barn vars karriärer är möjliga att följa under kortare eller längre tid, sonen Axel Emil Helge Kihllberg (1875–1942), dottern Inez (1877–1961) samt det

Upphördt 7/79.  
296

# DIREKTIONEN

VID

## KONGL. MAJIS HOF-KAPELL OCH THEATRAR

har härigenom träffat aftal om *Hr Axel Leonard Kihlbergs*  
anställande för en tid af \_\_\_\_\_ år, från den *1 September 1870* till den  
*1 Juli 1871*, i egenskap af *figurant*  
uppå följande vilkor:

*Hr Kihlberg* förbinder sig att när Direktionen så fordrar å  
scenen uppträda i alla de tal-, sång-, pantomim- och stumma roller eller partier, stämmor,  
pas och danser, combats, processioner och marcher, som af Direktionen varda *konv*  
tilldelade, att deltaga i alla de repetitioner och öfningar, som derå utsättas, samt att i öfrigt,  
enligt Direktionens och vederbörande förmäns föreskrifter, fullgöra hvad i förberörde egen-  
skap kan älligga, med iakttagande tillika af gällande bestämmelser rörande beklädningen.

För de förbindelser, *Hr Kihlberg* sig sålunda åtagit,  
tillerkänner Direktionen *konv* följande förmoner, att under ofvannämnda tid åtnjutas:

- 1:o. Lön af *300 Rd. an året, som med 25 Rd. i månaden utbetalas.*
- 2:o. ~~Tjenstgöringspenningar enligt gällande bestämmelser.~~

Till Kongl. Theaterns Pensions-Kassa erlägger

*Hr Kihlberg*

Till Kongl. Theaterns Pensions-Kassa erlägger

*Emil Castrén*

Axel Kihlbergs kontrakt med Kungliga teatern 1870-71. F8A, KTA.



yngsta barnet, dottern Iris Amalia Wilhelmina (1881-?). Både Helge och Inez medverkade i olika sammanhang som barnartister, enligt uppgift gjorde Helge det redan som femåring.<sup>17</sup> De blev också ett relativt känt danspar senare i karriären. Iris yrkesliv har inte lämnat så många spår efter sig men t ex presenteras hon tidigt i annonser med beskrivningen ”produktioner i romerska ringar”.<sup>18</sup> Då var hon således ca 13 år gammal och uppenbarligen framförde hon ett mer akrobatiskt cirkusnummer. Något senare beskrivs hon i källorna som dansös. Alla tre fortsatte sina karriärer inom teatern som vuxna, men speciellt Helge kom också att engageras för ett stort antal småroller inom filmindustrin.

### *Från balettkåren till egen företagare – Axel Kihlberg*

Ur ett intertextuellt perspektiv kan en yrkeskarriär således betraktas som ett slags social text, vilken omfattar ett kollektivt användande av specifika livsstilar och konventioner, både för hur individen via utbildning inträder i yrket och sedan utför det.<sup>19</sup> Det är därmed möjligt att analysera hur en individ förhåller sig till en sådan given norm. Hur såg utbildningen och den ’vanliga’ yrkeskarriären ut för en dansare anställd vid Kungliga teatern mot slutet av 1800-talet? De flesta dansare hade antagits som balettelever i unga år och sedan efter årliga gallringar fortsatt i baletthierarkin till betalda elever och sedan fullt ut anställda i balettkåren. För särskilt begåvade personer kunde avancemang ske till sekonddansös/dansör och premiärdansös/dansör.<sup>20</sup> Eftersom dansare fick pension, visserligen betydligt mindre än vad både skådespelarna och sångarna fick,<sup>21</sup> var det möjligt att många stannade kvar vid teatern under hela sin professionella karriär.

Mot slutet av seklet skedde dock förändringar ifråga om konstnärernas valmöjligheter. Dåvarande balettchef Sigurd Lund yrkar i ett brev, skrivet 1893 till operans chef Axel Burén, på högre löner till dansarna.<sup>22</sup> Anledningen var att de hade börjat lämna operan för att ta anställning vid varietéerna, uppenbarligen ett mer lockande sätt att utöva sitt yrke på. När Axel Kihlberg startade sin elevutbildning, som 11-åring på 1860-talet, hade denna förändring ännu inte slagit igenom. Han utgjorde tydligen ett undantag när han så småningom lämnat elevskolan och blivit anställd dansör och då valde att även arbeta utanför operan. Hans samtida kollega, skådespelerskan Anna Lundberg, har skildrat honom som ett affärsgeni:

Vid Operan fanns bland dansörerna en som var mycket populär. Både inom och utom teaterns murar. Han var godmodigheten själv, humoristisk och – ovanligt nog för ett konstens lättfotade barn –

han hade affärsgeni och i hans lockiga huvud välvdes ständigt nya uppslag och idéer.<sup>23</sup>

Dessa ständiga idéer bidrog både till att han startade en egen dansskola och tog anställning vid teatrar utanför operan. I Axels fall förekom inledningsvis både arbetet i den egna dansskolan samt engagemangen vid olika teatrar samtidigt som han var anställd vid Kungliga teatern. År 1877 meddelar pressen Axels debut som balettkompositör,<sup>24</sup> och samma år annonseras fler uppsättningar både på Södra teatern och på Nya teatern.<sup>25</sup> Året efter, 1878 annonserar han sin andra dans-soaré till vilken biljetter kan köpas på det egna dansinstitutet på Drottninggatan 80. Annonserna undertecknas Axel Kihlberg, dansör vid Kungliga teatern.<sup>26</sup> Det är intressant att konstatera att dessa aktiviteter pågick under själva spelsäsongen på teatern och inte enbart under ledigheterna.

När Axel väl slutade sin anställning vid Kungliga teatern går det att via tidningsannonser se exempel på hans variationsrika verksamhet.<sup>27</sup> 1880 skapade han danser till *Nordostpassagen*, ett sk tillfällighets-skämt med sång och dans, på Teatern å Kongl. Djurgården;<sup>28</sup> han gjorde danser till nyårsunderhållning;<sup>29</sup> han ordnade karnevals-fester och maskeradbaler.<sup>30</sup> Sommaren 1882 arrangerade han dessutom en sk "equestrisk pantomin" för Cirkus Schumann, för vilken han skapade nya baletter för en ensemble bestående av sexton dansöser.<sup>31</sup> Parallellt med annan verksamhet medverkade han som danslärare i den teaterskola som skådespelaren Emil Hillberg startade i anslutning till Vaudevillteatern i Kungsträdgården.<sup>32</sup>

Den egna dansskolan förefaller ha varit en framgångsrik verksamhet och den var möjlig att bedriva vid sidan av annat arbete. Annonserna i dagspressen är flertaliga och visar att undervisningen i regel erbjöds 1–3 ggr i veckan. 1882 var den så populär att Axel tvingades byta lokal för att få plats med det stora antalet elever som hade anmält sig.<sup>33</sup> Av intresse är hur lärarna presenterades. I slutet av 1870-talet undertecknar Axel sig som dansör vid Kungliga teatern.<sup>34</sup> I annonserna från 1880 undertecknar Axel med titeln Balettmästare och då hade han, som nämnts, slutat vid operan.<sup>35</sup> Hösten 1881 sker en förändring och annonserna undertecknas dessutom av hans hustru Emilia Kihlberg, som har titeln "Danslärarinna".<sup>36</sup> Det är också efter att hon nämns offentligt som skolan börjar annonsera att de ger dansundervisning speciellt anpassad för barn.<sup>37</sup> Vid den här tiden var det ännu inte vanligt med dans specialinriktad för barn utanför de professionella skolorna.

Kombinationen att fortsätta som dansare, alternativt balettmästare och ha en egen skola var ett relativt typiskt karriärmönster för tiden, och blev kring sekelskiftet en mycket vanlig företeelse både bland balett-

utbildade dansare och bland de tidiga moderna danspionjärerna. Det blev för den senare kategorin ett sätt att sprida den nya dansestetiken men också för att förbättra ekonomin och kunna arrangera föreställningar. Vad gäller dansare från operan förefaller det dock något vanligare att dansskolorna startades när anställningen hade upphört, som ett sätt att fortsätta få en inkomst. Tecknaren Einar Nerman, som under en kort period arbetade som dansare, berättar att han i sin barndom sattes i balettskola i Norrköping, hos Sophie Lange, en f.d. operadansös, och hon är bara ett exempel på det här sättet att avsluta sitt yrkesutövande.<sup>38</sup> Det som också kan utläsas av Kihlbergs annonseringar är bredden inom undervisningen. Här var det inte en specifik modern dansestetik eller ett nytt rörelsesystem som skulle läras ut. Undervisningen anpassades till olika målgrupper både vad gäller ålder och intresse för olika dansgenrer.

Så småningom tog Axel med sig familjen på en turnerande verksamhet. Turnéerna var dock inte av samma omfångsrika karaktär som tex hos det Johannesénska balettsällskapet. Det turnerade under en betydligt längre period, ca trettio år, innan sällskapet upplöstes och vissa medlemmar skapade egna karriärer.<sup>39</sup> Ett exempel på hur en föreställning kunde vara organiserad finns skildrad i en tidningsannons från november 1883, då familjesällskapet Kihlberg uppträdde i Vänersborg.<sup>40</sup> Barnen Helge och Inez bör då ha varit ca 8 respektive 6 år gamla, och de dansade svenska folkdanser. Helge uppträdde också i den norska akrobatiska Halling-dansen, som är en dans för män. Folkdanserna hade fadern Axel lärt sig på operan, de ingick i repertoaren och hade skapats av balettmästaren Anders Selinder som gjort succé med dem bl a i lustspelet *Värmlänningarna*, som hade haft urpremiär på Kungliga teatern 1846.<sup>41</sup> I annonsen görs tydligt att sällskapet tillhör Kungliga teatern i Stockholm, trots att Axel inte var anställd där längre. Troligen användes teaterns namn för att skapa extra status och intresse för gästspelet under turnerandet i landsorten. Förutom Axel själv fanns ytterligare några dansare namngivna som traditionen bjöd, möjligen från Operan (jag har emellertid inte funnit några spår av dem i Kungliga teaterns arkiv). Föreställningen blandade kortare dansnummer med naturviolinisten Andreas Larsen (som uppges vara endast fjorton år gammal). Som avslutning dansades en något längre komposition av Axel med titeln *På Gröna Lund*, en balettpantomim med figurer från Bellmans liv och diktning, samt en s.k. *Tableau Vivant* också den fokuserad kring Bellman.

Turnerandet var troligen ganska sporadiskt eftersom Axel vid olika tillfällen anges arbeta vid cirkussällskap. Hösten 1890 arbetade han i Berlin som balettmästare vid Cirkus Schumann. Han satte där upp

en balett till Carl Maria von Webers musik, som kallades *Uppbjudning till dans*, ett 'extravaganza' med hela trettio dansöser anställda.<sup>42</sup> Genren var ett slags hybrid mellan balett och melodrama med betoning på fantasifulla scenografier och stora grupper aktörer. Den hade sitt ursprung i USA på 1860-talet och var således en nyhet som kunde locka publik.<sup>43</sup> Axels uppsättning gjordes även i Kristiania 1891, då med fem kvinnliga solister och sexton dansöser i kåren.<sup>44</sup> Samma år under sommaren, gjorde Axel danser till ytterligare en storslagen föreställning iscensatt på Djurgårdsteatern med titeln *De svartes verldsdel eller Vaxholm – Kongo – Tivoli*, i vilket publiken kunde beskåda ett naturligt vattenfall och diverse krigsdanser som gjorde stor succé.<sup>45</sup>

Vad gjorde Axel när familjen slutade turnera i början av 1890-talet? Det finns spår av honom i Tivolibolagets källmaterial, då han i december 1891 skriver till ledningen för att diskutera arbetsuppgifter och lönekrav för den kommande sommarsäsongens repertoar.<sup>46</sup> Tivolibolaget ansvarade för sommarteatrarna på Djurgården. Av något mer långsiktig karaktär var arbetet som balettmästare vid Stora teatern i Göteborg (1892-93) och teatern leddes vid den här tiden av Albert Ranft. Axel skapade danser till flera operor, bla *Faust*, *Romeo och Julia* och pantomimbaletten *Dockféen* (Die Puppenfee), samt till lustspel och sagsospel.<sup>47</sup> År 1893 var han tillbaka i Stockholm och satte upp *Dockféen* för Vasateatern: "Hufvudeffekten är förlagd till den af balettmästaren Axel Kihlberg komponerade och af cirka 100 personer utförda pantomimen och baletten med sina mångtaliga, öfveraskande grupperingar, muntra upptåg och säregna karakteristik".<sup>48</sup> Senare samma vår iscensatte han den igen i Göteborg. Det blev en stormande succé som publicerades i Dagens Nyheter via ett privattelegram, och där det berättades att både balettmästaren Kihlberg och maskinmästaren Carlsson "hyllades med talrika inropingar samt blommor och lagerkransar".<sup>49</sup> Karriären avslutades med engagemanget som balettmästare främst på Vasateatern där också andra familjemedlemmar periodvis var anställda.

I jämförelse med andra dansare som hade bakgrund från Kungliga teatern förefaller Axel således ha varit en för sin tid mer ovanlig dansentreprenör med en egen dansskola, många olika uppdrag på olika scener och med de särskilda arbetsuppgifter som en balettmästare vid privatteatrarna hade att fullfölja. Möjligen liknar han mer sin tidigare danslärare Anders Selinder som i flera perioder arbetade utanför Kungliga teatern. Hans karriär kan också jämföras med några av medlemmarna i familjen Johannesén, när de så småningom skapade sig individuella karriärer. Den familjens utbildning är inte helt klarlagd; troligen hade fadern ingen balettutbildning men barnen kan ha fått det under den period då de vistades i S:t Petersburg.<sup>50</sup> Augusta Johannesén var en av

systrarna i familjen och hon blev en framgångsrik aktör i den norska dansmiljön, men hon genomförde även en del uppdrag i Sverige. 1895 iscensatte hon en balettpantomim för Tivolibolaget. Kontraktet är en källa till att förstå vilka arbetsuppgifter som kunde vila på en balettmästare vid varietéteatrarna. Augusta skulle både iscensätta pantomimen, dansa i en av huvudrollerna, samt ansvara för att tillhandahålla ”fullständiga och eleganta national- och balettkostymer (dock ej balettskor) för mellan 25-40 personer /.../ samt anskaffa musik till de där förekommande nationaldanserna”.<sup>51</sup> Balettskorna ansågs varje anställd dansare själv ansvara för att inhandla. Axel hade vid fler tillfällen liknande omfångsrika arbetsuppgifter.<sup>52</sup>

### *Från varietén till filmen – Helge, Inez och Iris*

Spåren i källorna vad gäller barnens engagemang efter att familjesällskapet upphörde turnera, tyder på att de uppträdde inom varieténs och operettens ramar, ibland tillsammans, ibland som solister. Under hösten 1892 uppträdde Helge och Inez som dansduettister på Svea-Salens varieté.<sup>53</sup> I Inez dödsruna anges att hon 1893 fick anställning inom baletten på Vasateatern,<sup>54</sup> men det är osäkert hur långvarig den anställningen var eftersom hon uppträdde även på andra scener. Sommaren samma år dansade de båda syskonen på Alhambra och hade då även fått småroller i *Allt för fosterlandet*.<sup>55</sup> Senare samma år annonseras de som ”Sveriges bästa Dansduettister” när de var åter på Alhambra i ett varietéprogram.<sup>56</sup> 1895 omnämns syskonen i en recension av den nya varieté som hade haft premiär på Berns salong, det är annars mer ovanligt att den här typen av dans recenseras i huvudstadspressen: ”Af dansduettisterna, syskonen Kihlberg, ser systemen riktigt (sic) bra ut, och brodern voltar och hjular ännu bättre”.<sup>57</sup> Bedömningen kan sägas vara typisk för den här typen av dansinslag med fokus på den kvinnliga anatomien och med korta beskrivningar av det som dansas. I det här fallet är det norska folkdanser, där troligen Halling är det som åsyftas i relation till de voltande och hjulningar som nämns. Den yngsta systemen Iris skymtar förbi i källmaterialet i ett kontrakt från Tivolibolaget som rör Helge och två systrar gällande deras medverkan i en pantomimbalett 1895.<sup>58</sup> Ett antal år senare återfinns Inez som solodansös i Mosebackes varietéföreställningar samt på Novilla.<sup>59</sup> Samma år gavs en ny arbetsmöjlighet då den Lombergiska operaturén startade sin verksamhet med en repertoar bestående av delar ur *Carmen*, *Trubaduren* och *Mignon*, vilket gav Helge och Inez en möjlighet till en delvis ny dansrepertoar.<sup>60</sup> Helge anges även som balettmästare i truppen och det betyder att hans yrkesmässiga status hade höjts.<sup>61</sup> Det märks även i annonseringen

som följer året efter då Mosebacke meddelar att syskonen Helge och Inez nu presenterar ”Stort Nytt Balettnummer”.<sup>62</sup> Under våren 1900 uppträdde Helge med Therese Kihlberg på Mosebacke. Emilia Therese (1876–?) kom från Helsingfors och var Helges första fru.<sup>63</sup> Paret rubriceras nu som ”Nationaldansduettister”.<sup>64</sup> Hösten 1900 var Helge och Inez tillbaka i Vasateaterns ensemble, där de dansade i föreställningen *Dockan*.<sup>65</sup> Dessa data kan vara tillräckliga för att ge en bild av hur syskonen Kihlbergs yrkeskarriärer utvecklades under de första åren efter att familjeföretaget hade avslutats.

När det gäller de danskonstnärer som har kommit att räknas till sekelskiftets avantgarde, internationellt sett tex Isadora Duncan, Loie Fuller och Ruth St Denis och i Sverige främst Anna Behle, så syns en tydlig skillnad i hur syskonen Kihlberg formade sina yrken. Till idén om den moderna dansens pionjärer hör ett narrativ om ett helhjärtat satsande och en brinnande tro på det nya i dansen. Hit hör exempelvis hur Duncan resonerade i valet av scener att framträda på och hur själva föreställningen sattes samman. Hon vägrade dansa på varietéscener eftersom hon ansåg att de skapade fel förutsättningar för hennes konst. I Stockholm dansade hon visserligen på Östermalmsteatern både 1906 och 1907, som då var en operetteater under ledning av Albert Ranft, men hon vidhöll sitt krav på att göra en helaftonsföreställning, vilket var en nyhet för publiken under det första gästspelet.<sup>66</sup> När Anna Behle valde plats för de första elevföreställningarna som hennes skola gav så resonerade hon på ett liknande sätt. Föreställningarna skedde gärna i föreningslokaler, t ex en av de första elevföreställningarna 1908 som gavs i Kvinnoklubbens lokal på Grev Turegatan i Stockholm.<sup>67</sup> Behles skola annonserades initialt som en del av en karaktärsdanande utbildning för unga kvinnor, inte som en professionsutbildning för dansaryrket, vilket också säger något om villkoren för den nya moderna dansen. I syskonen Kihlbergs fall var yrkesutbildningen en självklar del av familjens livsstil och det var populärkulturen, privatteatrarna och varietékulturen som var den rådande normen för var yrkesutövandet utspelades.

Vad gäller det senare skedet i syskonens karriärer så finns Inez och Iris mer sparsamt representerade i källmaterialet. Inez ingick giftermål 1903 med skådespelaren, sångaren och regissören Eric Fröling (1880–1962) som även var verksam inom filmen mellan 1940 och 1958. Tillsammans med Iris var hon anställd i olika turnerande sällskap, bla Ranfts lyriska ensemble samtidigt som fadern Axel var dess balettmästare. Spelåret 1914-15 angavs både Inez och maken Eric som anställda i Oscarsteaterns ensemble.<sup>68</sup> Det är troligt att Inez så småningom drog sig tillbaka från teaterns värld. Hon följde dock traditionen att undervisa

i dans efter att ha avslutat den sceniska karriären. Hon återfinns tex 1919 i dagspressen med en modest annons för lektioner i ”modern dans, plastik & balett”.<sup>69</sup> Här står inget om hennes tidigare danserfarenheter utan hon presenteras helt enkelt som Fru Inez Kihlberg-Fröling, vilket kan tyda på att hon var relativt känd hos allmänheten. Hon dyker senare upp i källmaterialet med en liten roll i filmen *13 stolar* (1945) och i SF:s filminslag från skådespelarhemmet Höstsol. Vad gäller den yngsta systemen Iris är materialet än mer sparsamt. Hon arbetade exempelvis på Stora teatern i Göteborg 1906 och 1914,<sup>70</sup> samt på Oscarsteatern 1909.<sup>71</sup> Den sista källan jag har med anknytning till yrkesrollen är ur adressregistret 1919 då Iris står med yrkesbeteckningen dansös, och boende på Långa gatan på Djurgården.<sup>72</sup> Hon var då ca 38 år och möjligen fortfarande verksam inom teatern.

För Helges del skedde liknande förändringar som för Inez, om än av mer omfattande art, både i det professionella och privata livet. 1905 står det att läsa att Helge dansar på Östermalmsteatern i ett folklustspel. I samma föreställning dansade även en frk Edla Berg (1871–1924), som kom att bli Helges andra hustru.<sup>73</sup> Hon hade varit utbildad och anställd i operabaletten och längre fram i deras karriärer beskrivs hon som ”f.d. dansös fr. Kungl. Operan”.<sup>74</sup> I operans matriklar återfinns E. Berg som figurantska, och ogift, under spelåret 1900/01 men försvinner därefter ur dessa källor.<sup>75</sup> När hon hade lämnat operan gjorde hon som de flesta och dansade vid olika teatrar men i åtminstone något fall arbetade hon även som balettmästare, tex i Alhambra-Teaterns höstrevy 1905, då hon får ett positivt omdöme i pressen: ”De af Edla Berg inöfvade baletterna väckte ock liflig anklång”.<sup>76</sup> 1906 var både Helge och Edla anställda i baletten vid Stora teatern där Josefina Gullberg, (född Johannesén) var engagerad som balettmästare.<sup>77</sup> Under säsongen 1907–08 återfinns Edla som gift med efternamnet Kihlberg i Ranfts landsortsooperett. Helge var då sällskapets balettmästare och där förblev han fram till ca 1913. Efter detta syns hans aktiviteter i många enskilda, skiftande engagemang: bl a i *Greven av Luxemburg* på Stora Teatern 1911; i Folk-teaterns Göteborgsrevy *Den snälle Teodor*; i Ernst Rolfs cabaret; i Casinoteaterns revy 1933.<sup>78</sup> Han gick således i faderns fotspår.

Förutom att verka som balettmästare på flera olika håll startade han och hustrun Edla en egen dansskola, vilken börjar synas i pressen under slutet av 1910-talet och framåt.<sup>79</sup> Det publicerades stora annonser om skolan och de infördes frekvent i dagstidningarna, vilket ger en viss status till undervisningen. Makarna undervisade i balett, plastik och moderna danser. Den sistnämnda beteckningen används i det här sammanhanget för att beskriva samtida sällskapsdanser. De erbjöd även privatlektioner för äldre såväl i hemmen som i dansskolan.<sup>80</sup> Som



brukligt var för dansskolorna alltsedan Axels tid ordnades offentliga slutbaler till vilka man köpte biljetter, vilket var ytterligare ett sätt att både sprida information om dansskolan och få extra inkomster. Skolanonserna är ett intressant källmaterial. I både Axels och Helges fall var annonseringen frekvent och dessutom kunde de sköta skolorna tillsammans med sina fruar. Det innebar att det var enklare att bibehålla flera olika arbetsuppdrag samtidigt. I Inez fall var annonseringen mindre framträdande och det är tydligt att undervisningen var en arbetsuppgift som ersatte en mer omfattande scenisk karriär.



Studioporträtt av Helge och Edla Kihlberg, ca 1905. Musik- och teaterbiblioteket, Musikverket.



Det är givande att jämföra Helges och Inez karriärer ur ett genusperspektiv eftersom det är troligt att den 'sociala texten' inte såg likadan ut för kvinnor och män. För dansöser gav giftermål ofta en anledning att sluta vid teatern, men i Inez fall var den äkta maken också artist och de var under en period anställda vid samma teatrar. Det gjorde det säkert möjligt att behålla en längre karriär med tanke på sociala aspekter då dansaryrket vid den här tiden inte var helt socialt accepterat. Skådespelerskan Helga Hoving (född Adamsen) är ett exempel på hur en framgångsrik karriär, som fortsatte några år under ett giftermål med en operasångare, avslutades redan vid 36 års ålder då hon gifte om sig med en läkare.<sup>81</sup> För både Inez och Helges fru Edla blev undervisning en god fortsättning på yrkeslivet. I Helges fall, som för andra manliga dansare, fanns inga liknande begränsningar. Efter att ha slutat dansa blev en position som balettmästare eller som det ibland kallas 'instruktör' eller 'arrangör' av danser en logisk förlängning av yrket. Det var dock inte uteslutande män som hade den möjligheten, även om det var betydligt vanligare. Josefina Gullberg, som nämnts ovan, lyckades också som balettmästare och arbetade bla för Ranft i flera längre perioder.

En jämförelse ur ett genusperspektiv vad gäller dansare inom den tidiga moderna dansen låter sig inte göras eftersom det kring sekelskiftet 1900 ännu inte fanns tillräckligt många manliga dansare i genren i Sverige. Det bör tilläggas att det faktiskt inte heller vid operan förekom särskilt många manliga dansare eller manliga balettelever; år 1912 fanns endast 7 män av totalt 37 avlönade elever och anställda dansare.<sup>82</sup>

#### ATT SKAPA EN KONSTNÄRLIG PROFIL – STATUS OCH ESTETIK

Det är givande att jämföra den yngre generationen i familjen Kihlberg med dansare som ungefär samtidigt arbetade med den moderna dansgenren i tex Duncans och Anna Behles efterföljd, ifråga om hur en konstnärlig profil kunde skapas inom de olika genrerna. Syskonen Kihlberg hade inte en institutionell utbildning. Ingen av dem utbildades vid Kungliga teatern, utan de gick i lära hos fadern. För de två äldre barnen framhålls att de startade sina karriärer som barnartister vid Mindre teatern.<sup>83</sup> Barnen växte således upp i vad som kan kallas en dansprofessionell familj, där det torde ha varit relativt enkelt att följa i föräldrarnas fotspår. Det fanns redan nätverk inom den sceniska världen att träda in i och någon specifik konstnärlig profil förefaller inte ha behövt skapas och upprätthållas via olika marknadsföringsmässiga strategier.

Annorlunda förhöll det sig med dansare inom den tidiga moderna genren. På Dansmuseet i Stockholm finns ett arkiv över två svenska

systrar, Rachel (f. 1901) och Marja (f. 1905) Björnström-Ottelin, som försökte skapa sig karriärer under 1920- och 30-talen.<sup>84</sup> Som unga gick de i Anna Behles dansskola, men 1918 tog deras mor dem med på olika utlandsvistelser där de både studerade språk och gick i olika dansskolor. Det som är intressant i det efterlämnade arkivmaterialet är hur aktivt systrarna (och troligen deras föräldrar) dokumenterade sina karriärer och hur de strategiskt valde scener och samarbetspartners, samt hur de övade på att skriva brev med ansökningar om arbete.<sup>85</sup> Här fanns ett målmedvetet arbete vad gäller att skapa konstnärliga profiler samt söka arbete inom kontexter som uppfattades ha hög konstnärlig kvalitet.

Det nya filmmediet tycks ha varit en magnet i det tidiga 1900-talet och åtminstone en av systrarna sökte sig till filmen, men utan att göra större lycka. Marja sökte aktivt arbete, bl a genom ett brev till *Filmjournalen*, som lovade vidarebefordra fotografier och biografisk information till aktiva i filmvärlden. Hon skrev också ett brev direkt adresserat till Charlie Chaplin, som dock inte ledde till engagemang.<sup>86</sup> För Helge Kihlberg blev däremot filmindustrin en lyckad del av karriären (med över sextio filmer på meritlistan) även om det var fråga om mycket små filmroller. Han medverkade redan 1916 i tre filmer som spelades in i den nyöppnade filmstudion i Göteborg som byggdes av firman Hasselblads fotografiska aktiebolag.<sup>87</sup> Samtidigt arbetade Helge på Folkteatern i Göteborg vilket kan ha medverkat till att han fick anbud om filmroller. Det var knappast talroller som Helge erbjöds 1916 utan mer funktionen som statist, bl a som maskerad- och middagsgäst i *Svärmor på vift eller förbjudna vägar* och *Nattens barn* (båda i regi av Georg af Klercker). Även i detta sammanhang kan således det professionella artistnätverk som familjen Kihlberg ingick i, ha underlättat engagemangen. Här fanns troligen inga förhoppningar om en framstående filmkarriär med stora roller, utan filmandet förefaller ha varit ytterligare en verksamhetsgren för en mångsysslare inom den populära underhållningsbranschen.

Det kan naturligtvis tyckas självklart att familjen Kihlberg, åtminstone den yngre generationen, inte hade en hög konstnärlig status i och med deras medverkan som dansare eller med små roller inom varietékulturen och filmen. Det är dock inte helt enkelt att avgöra den konstnärliga statusen vid den här tiden eftersom den moderna konstdansen ännu inte hade etablerats som genre. Den omnämndes med begrepp som inte hade en enhetlig betydelse. I vissa fall användes ordet ”barfotadans” i positiv mening, vilket kan ses i receptionen av Isadora Duncans gästspel i Stockholm och i samband med att Anna Behle startade sin skola. I takt med att dansgenren blev vanligare kunde den emellertid få en negativ klang. Den finländska Maggie Gripenberg, som under en kort period var elev till Anna Behle och även uppträdde med henne i oli-

ka föreställningar, beskrev en incident vid en föreställning i Kristiania. Impressarion hade bokat en varietélokal och ”annonserat uridiotiskt om ’barfotadans’ och gudarna vet vad, så folk inte kunde förstå annat än att vi voro varietéartister”.<sup>88</sup> Här är det tydligt att både typen av scen och genren uppfattades negativt. Tilläggas bör dock att Gripenbergs memoarer, från vilka citatet är hämtat, utkom på 1950-talet och då kunde synen på sekelskiftets dans givetvis ha hunnit ändras.

En annan orsak till svårigheten att göra jämförelser mellan olika dansformers status under perioden är att den klassiska baletten hade ett relativt dåligt rykte. Den tongivande kritikern Carl G. Laurin, som skrev i *Ord och bild*, är en av dem som kritiserade balettens förfall, både ifråga om estetiken och ur ett socialt perspektiv där dansöserna hade blivit ”dockor för miljonärer, grefvar och storfurstar”.<sup>89</sup> Terminologin och kategoriseringen av hög- och populärkultur var emellertid inte ännu fastlagda inom dansens värld. Samme Laurin älskade folkdanser, spansk dans och cancan, populära genrer som visades på varietéscenerna.<sup>90</sup> Samtidigt kunde de populära dansgenrerna kritiseras, vilket skedde från Kungliga teaterns håll i början av 1902. Operachefen Burén ifrågasatte den konstnärliga kvaliteten vid andra Stockholms-scener och undrade om dessa föreställningar verkligen kunde ”i sin helhet rubriceras under namnet balett”.<sup>91</sup> Axel, som då var balettmästare på Vasateatern, gav svar på tal och framhävde att baletten på hans egen teater ”är fullt i jämnhöjd med allt hvad som /.../ erbjudes på utlandets teatrar med jämförliga resurser”.<sup>92</sup> Det kan emellertid vara möjligt att se den distinktion som gjordes mellan Helge och en annan dansartist i samband med en sommarrevy på Mosebacke 1919 som en antydning till att en hierarki började bli märkbar lite längre fram under seklet. För revyn *Tjim-Tjim eller Sången om den allröde Boman* anges Sven och Oscar Tropp ansvara för baletterna och Helge Kihlberg för danserna.<sup>93</sup> I annonsen tydliggörs, som på Axel Kihlbergs tid, att båda syskonen Tropp är anställda vid ”Kungl. Operan” och det kan således också mer vara en fråga om att operabalettens dansare alltid markerat sin institutionstillhörighet än att en hierarkiförändring hade skett. Det är också den enda källa jag har funnit från perioden där det görs en uttalad åtskillnad mellan balett och dans.

Att utbildningen spelade viss roll torde ändå kunna fastställas, åtminstone vad gäller bedömningen av den utförda dansen. I samband med en presentation av Josefine Gullberg i tidskriften *Idun* (hon var en av medlemmarna i det Johannesénska balettsällskapet men som sedan skapade sig en egen karriär som balettmästare), anmärks följande vad gäller de dansare hon haft att arbeta med: ”Det är att märka, att hon *icke* vid ett enda af de tillfällen, hon haft att här arrangera

baletter, disponerat öfver en i konsten utbildad kår för att utföra sina intentioner”.<sup>94</sup> Slutresultatet för Josefine blev således lyckat, trots de knapphändigt utbildade dansarna. Axel, däremot, råkade något tidigare ut för en liknande kritik men med betydligt sämre resultat. Det är en recension av hans koreografi till balettdivertissemanget *De fyra årstiderna*, där ett solo för frk Malmström anses ”ganska behagfullt, hvilket deremot knappast kan sägas om flertalet af hennes medsystrar” som bedömdes både vara allt för gamla och danstekniskt okunniga.<sup>95</sup>

Som framgått ovan är det oftast knappa detaljer om själva dansandet som infogas i tidens recensioner eller anmälningar. Vad är det ändå möjligt att säga om estetiken utifrån ett intertextuellt perspektiv? Vad är det för koder och konventioner som familjemedlemmarna påverkades av och bearbetade? I det tidiga skedet av Axels karriär bör en enkel slutledning vara att han helt enkelt tog med sig steg, baletteknik och delar av den repertoar han lärt sig under åren på operan. De stiliserade folkdanserna är ett exempel och danser kring temat Bellman är ett annat, vilket den ovan beskrivna föreställningen i Vänersborg är prov på. Med tiden sker det dock förändringar, men de var troligen mer påverkade av samtidens estetik och smak för dansuttryck än resultat av Axels egna konstnärliga innovationer. Exempel på det är när han för en nyårsrevy på Vasateatern 1903 skapade en serpentindans.<sup>96</sup> Den blev en dansfluga och räknas i första hand som en uppfinning av amerikanskan Loïe Fuller, men den var även baserad på en populär dans som internationellt kallades ”skirtdancing”. De stora utstyrseluppsättningarna som Axel gjorde, bl a för cirkusmiljön och pantomimbaletten *Dockféen* med hundra aktörer på scenen, följde troligen också internationella mönster. Dessa stora uppsättningar blev publiksuccéer mot slutet av 1800-talet. Även för den yngre generationen Kihlberg tycks förändringar i tidens estetik ha påverkat deras arbeten. På deras dansskolor undervisades i moderna danser. Det omfattade de nyheter som förekom i sällskapslivets dansande, men också i plastik som vid den här tiden troligen innebar någon form av friare dansuttryck. Det är fullt möjligt att det var påverkat av Anna Behles undervisning, som i sin tur byggde på både Isadora Duncans dansstil och på Jaques-Dalcrozes gymnastiska rytmik.<sup>97</sup> Särskilt tydligt blir tidens påverkan när Inez annonserade om en nyhet i undervisningen för säsongen 1919, nämligen jazzen.<sup>98</sup> ’Att jazza’ blev så småningom ett vardagligt uttryck för att dansa till de då populära afro-amerikanska musikstilarna och även här var det fråga om modedanser som lärdes ut, tex charleston och swing.

## KONKLUSIONER

Vilken plats tar familjens yrkeskarriärer i berättelsen om det danshistoriska avantgardet runt 1900? Frågan rör således hur den populära danskultur som Kihlbergfamiljen representerar kan relateras till bilden av det tidiga 1900-talet som dansmodernismens vagg. Klart är att ingen av familjemedlemmarna kan göras till en central konstnär vars arbete, ur ett estetiskt perspektiv, har medverkat till skapandet av nya rörelseuttryck. Det innebär emellertid inte att vi inte kan få kunskap om viktiga förändringar inom dansområdet från de data som familjen har genererat. Det gäller flera aspekter. Det skulle vara möjligt att hävda att Axel Kihlberg intar en speciell ställning i sin samtid, med tanke på att han så tidigt kombinerade arbetet på Kungliga teatern med ett mycket omfattande eget företagande. Att han inte under åren mellan 1870 och 1880, då han var anställd som figurant, avancerade till second-dansör säger kanske också något om hans prioriteringar och/eller om hur hans skicklighet som dansare utvecklades. För en manlig dansare med karriärplaner inom Kungliga teaterns ramar borde ett avancemang ha skett under en så pass lång period som tio år. Viktigt i det sammanhanget är dock att dansare, historiskt sett, alltid har varit rörliga geografiskt och bytt arbetsplatser. Tydligt är att den framväxande varietékulturen och operettens intåg i den sceniska världen ökade arbetsmöjligheterna och det medverkade givetvis till Axels framgångar. För den yngre generationen tillkom filmbranschen som en given arbetsplats, även om det då troligen innebar att det inte alltid var dansyrket som stod i förgrunden, utan det kunde även vara fråga om tal- eller statistroller. Även själva familjeföretagen genomgick förändringar under detta sekelskifte. För familjen Kihlberg gällde dock att även om det egna balettkompaniet upphörde så fortsatte medlemmarnas samarbeten; i flera fall arbetade Axel tillsammans med ett eller flera barn på samma teater och de äkta paren skapade dansskolor tillsammans. Familjesammanhållningen blev således en betydelsefull faktor för att kunna fullfölja dansyrket. Vissa förändringar kan även märkas om generationerna jämförs med varandra, inte minst ifråga om hur karriärerna startade. En längre balettutbildning var inte längre så vanlig bland de yngre generationerna (det gäller förstås inte de dansare som arbetade på Kungliga teatern). Detta faktum gällde både varietéartister och de tidiga moderna dansutövarna som ofta började dansa i relativt mogen ålder. Tankeväckande är även att det för manliga dansare fanns goda möjligheter till en yrkesutövning just inom populärkulturen, under en tid då det både på operan och i den moderna dansen var betydligt mer ovanligt med en danskarriär för män.

En annan intressant aspekt rör danseestetiken. Där är det en långvarig,

kontinuerlig dimension som bör uppmärksammas snarare än snabba genombrott och vändpunkter. De svenska och norska nationaldanser som Axel undervisades i på operan under det sena 1800-talet, fortsatte att utövas främst av Helge och Inez under en lång tid i deras respektive karriärer. Nationaldanserna utgjorde t o m den stora attraktionen under den period då de arbetade som en dansduo, vilket således sträcker sig från deras tid som barnartister till vuxen ålder. Det kan tyckas förvånansvärt att publiken fortsatte uppskatta dessa danser år efter år, inte minst med tanke på att varietékulturen till stor del byggde på att kunna presentera olika nyheter för åskådarna. Den nationalromantiska strömningen med intresse för den svenska folkliga kulturen spelar givetvis en roll här. Det bör också tas i beaktande att dessa folkdanser troligen visade någon form av teknisk virtuositet men också en mer allmän dansglädje som smittade av sig på publiken. Under 1800-talet kunde recensioner tala om ett framvisande av den svenska "folksjälen",<sup>99</sup> en reaktion som inte förekommer in på 1900-talet. Då är det just det mer livliga uttrycket som betonas. I analyser av den internationella vaudeville- eller varietékulturen lyfts det ofta fram att publiken inte kan ses som en passiv skara utan större kulturambitioner, trots att de sceniska föreställningarna tillhörde en lägre värderad konstform. Publiken upplevde föreställningarna: "as part of social groups who translated performances into the contexts of their own lives".<sup>100</sup>

Det är viktigt att notera att det sker förändringar under perioden, men de sker gradvis och långsamt, och de passar därför inte in i ett historiografiskt narrativ om specifika brytningspunkter ifråga om vare sig dansestetik eller danskarriärer. Det skulle emellertid vara möjligt att tala om tre dimensioner av modernitet i det här sammanhanget. Den ena omfattar de moderna danspionjärernas innovativa rörelseuttryck vilket ur svenskt perspektiv omfattar bl a Anna Behle; den andra utgörs av dansen som en nyhetshändelse vilken är en central del av varietékulturens framgångar;<sup>101</sup> och den tredje består av det jag vill kalla för långsamma, gradvisa förändringar av både dansuttryck, receptionsmönster och yrkesliv. Ur ett långsiktigt perspektiv innebär de gradvisa förändringarna ändå att det är relativt stor skillnad mellan det mer obemärkta, socialt oacceptabla dansaryrke som förekom under det senare 1800-talet och det som hade vuxit fram ett par decennier in på 1900-talet. Från att ha arbetat inom 1800-talets familjesällskap och skapat egna dansskolor efter avslutad yrkeskarriär, träder det tidiga 1900-talets individuella artister ut i yrkeslivet och arbetar med flera olika aktiviteter och vid flera scener samtidigt. Det är ett slags framgångsrikt entreprenörskap med mångsysslan som nav. Vidare anser jag att de nya förutsättningarna även för dansartister i den historiska

'marginalen' utgör betydelsefulla aspekter för att dansen kunde bibehålla sin attraktionskraft för publiken. Det måste ha funnits en stor uttryckspotential hos många av dansarna inom varietén eftersom de lyckades bibehålla publikens intresse för en ganska reducerad repertoar år efter år. Den populära danskulturen kanske kan ses som en bas för hur det lite senare blir möjligt för unga kvinnor och män, att liksom systrarna Björnström-Ottelin, försöka skapa en framtid som professionella dansutövare inom den tidiga moderna dansen. Att studera danssaryrkets förutsättningar för artister från olika genrer rubbar således inte bedömningar av konstnärlig kvalitet och nyskapande, men det ger oss en möjlighet att betrakta sekelskiftet kring 1900 som en period då yrkeskonventioner genomgår intressanta förändringar, både inom den populära danskulturen och inom avantgardet.

Lena Hammergren, professor i teatervetenskap, Stockholms universitet  
och professor i dansvetenskap, Stockholms konstnärliga högskola,  
lena.hammergren@teater.su.se

#### NOTER: FRÅN BALETTKÅR TILL DANSPIONJÄR

- 1 Se bl.a. Anne Fiskvik, "La Famille Dansant: Investigating the Family Structure and Repertory of the Johannesénske Balletselskab", *Nordic Theatre Studies*. Vol. 27: 2 (2015), 104-118; Claes Rosenqvist & Dag Nordmark, *Att resa var nödvändigt: Äldre svensk landsortsteater*, Gideå: Vildros, 1990; Dag Nordmark, *Tiljorna vid vägen: Studier i den svenska landsortsteaterns historia till ca 1850* (Gideå: Vildros, 1995).
- 2 Bengt Molander, *Vetenskapsfilosofi: En bok om vetenskap och den vetenskapande människan* (Stockholm: Norstedts, 1983), 145.
- 3 Se t ex Hayden White, *Metahistory* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1973); Alun Munslow, *Deconstructing History* (London: Routledge, 1997); Keith Jenkins, *Why History? Ethics and Postmodernity* (London: Routledge 1999).
- 4 David E. Nye, *The Invented Self: An Anti-Biography from Documents of Thomas A. Edison* (Odense: Odense University Press 1983), 12.
- 5 Ibid., 194.
- 6 Ibid.
- 7 "In this sense /.../ the social world is text-like in that it can be thought as a grid or a texture of significations", John Frow, "Intertextuality and Ontology", *Intertextuality: Theories and Practices*, eds. Michael Worton & Judith Still (Manchester & New York: Manchester University Press 1990), 47.
- 8 För idéer kring betydelsen av de historiografiska narrativen se Thomas Postlewait, "Historiography and the Theatrical Event: A Primer with Twelve Cruxes", *Theatre Journal* 43 (1991), 157-78.

- 9 Se t.ex. Mary Skeaping & Anna Greta Ståhle, *Balett på Stockholmsoperan* (Stockholm: Norstedts, 1979); *Operan 200 år – Jubelboken*, red. Klas Ralf (Stockholm: Prisma 1973); Lena Hambergren, *Ballerinor och barfotadansöser: svensk och internationell danskultur runt 1900* (Stockholm: Carlssons 2002).
- 10 Hambergren, *Ballerinor och barfotadansöser*.
- 11 Mary Simonson, *Body Knowledge: Performance, Intermediality, and American Entertainment at the Turn of the Twentieth Century* (Oxford & New York: Oxford University Press, 2013), 1.
- 12 SF journalfilm, *Veckorevy 8/9* 1958.
- 13 KTA, F8A, Kontrakt 1872–1879.
- 14 Det finns något olika uppgifter om när sällskapet startade, t ex i Axel Kihlbergs dödsannons i *Dagens Nyheter* 9/3 1907, där startåret anges som 1884. I min artikel används en annons från 1883 då sällskapet uppträdde i Vänersborg.
- 15 *Scenisk konst*, nr. 1902: 2, 12.
- 16 *Dagens Nyheter* 25/10 1900.
- 17 *Dagens Nyheter*, 27/12 1943, notis om Helge Kihlbergs dödsfall.
- 18 *Dagens Nyheter*, 22/5 1894.
- 19 Frow, ”Intertextuality and Ontology”, 47.
- 20 Hambergren, *Ballerinor och barfotadansöser*, 115.
- 21 KTA, F11B, vol. 1, Pensionsreglemente och pensionsförteckningar 1816–1942.
- 22 KTA, F6A, vol. 1, Udda handlingar 1880–1897.
- 23 Anna Lundberg, *Hur det går till att komma in vid teatern och annat smått och gott* (Stockholm: Fritzes Bokförlag, 1929), 27.
- 24 *Dagens Nyheter*, 8/8 och 13/8, 1877.
- 25 *Dagens Nyheter*, 28/12 1877. *Tsarens kurir*, på Södra teatern, ett dramatiskt reseäventyr med musik och dans i elva tablåer; *Urdur eller Neckens dotter* på Nya teatern, ett féeriskådespel med sång i tre akter.
- 26 *Dagens Nyheter*, 26/2 1878.
- 27 I KTA:s äldre kontraktsamling förlängs hans avtal fram till den 27 mars 1880; F8A, Kontrakt 1879–1888.
- 28 *Dagens Nyheter*, 24/5 1880.
- 29 *Dagens Nyheter*, 30/12 1880.
- 30 *Dagens Nyheter*, 12/3 1881; *Dagens Nyheter*, 11/3 1882.
- 31 *Dagens Nyheter*, 18/7 1882.
- 32 *Dagens Nyheter*, 5/1 1882.
- 33 *Dagens Nyheter*, 25/1 1882.
- 34 *Dagens Nyheter*, 26/2 1878.
- 35 I Folkräkningen från 1880 står Axel listad endast som danslärare, men i 1882 års adresskalender för Stockholm beskrivs han som dansör vid operan (riksarkivet.se). Det stämmer, som har nämnts ovan, inte med de kontrakt som finns bevarade i KTA:s arkiv. Det är givetvis möjligt att han fick en kortare återanställning vid operan eller att han helt enkelt skrev sig som anställd vid operan utan att vara det i formell mening.
- 36 *Dagens Nyheter* 21/10 1881.
- 37 *Dagens Nyheter* 8/11 1881.



- 38 Einar Nerman, *Bland vackra barn och fula gubbar* (Stockholm: Bonniers förlag 1929), 22.
- 39 Fiskvik, "La Famille Dansant".
- 40 *Tidning för Wenersborgs stad och län*, 5/11 1883.
- 41 Dag Nordmark, "En äktsvensk paradisdrom: Funderingar kring F.A. Dahlgrens Wermlänningarne", *Tidskrift för Litteraturvetenskap*, nr. 1982: 1, 3-21; Karin Helander, "Nationell exotism - från när och fjärran", *Teater i Sverige*, red. Lena Hamberg m. fl. (Hedemora: Gidlunds, 2004), 70-83. Folkdanserna var också viktiga för den turnéverksamhet som Selinder bedrev med sin barn- och ungdomsteater, se t.ex. Lena Hamberg. "Konst och nöje - två danskulturer i dialog", *Teater i Sverige*, red. Lena Hamberg m.fl. Hedemora: Gidlunds, 90-91.
- 42 *Dagens Nyheter*, 1/8 1890.
- 43 Lynne Conner, *Spreading the Gospel of the Modern dance: Newspaper Dance Criticism in the United States 1850-1934* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press 1997), 20.
- 44 Valdemar Hansteen, *Historien om norsk ballett* (Oslo: Universitetsforlaget 1989), 41.
- 45 *Dagens Nyheter*, 1/8 1891.
- 46 NMA, Nya Aktiebolaget Tivoli, F2C.
- 47 Stora teaterns programsamling, Göteborgs stadsmuseum.
- 48 *Dagens Nyheter*, 4/2 1893.
- 49 *Dagens Nyheter*, 18/4 1893.
- 50 Hansteen, *Historien om norsk ballett*, 48; Fiskvik, "La Famille Dansant".
- 51 NMA, Nya Aktiebolaget Tivoli, F3A, Johanneséns kontrakt.
- 52 Text sommaren 1892 då han skapade flera danser i olika genrer, ansvarade för att anskaffa kostymer och rekvisita, samt arrangerade pantomimer för hela artistpersonalen. NMA, Nya Aktiebolaget Tivoli, F2C, brev från Axel Kihlberg till teaterledningen.
- 53 *Dagens Nyheter*, 7/10 1892.
- 54 *Dagens Nyheter*, 6/5 1961.
- 55 *Dagens Nyheter*, 1/7 1893.
- 56 *Dagens Nyheter*, 28/12 1893.
- 57 *Dagens Nyheter*, 5/1 1895. Bevakningen i landsortspressen kan ofta vara något mer detaljerad.
- 58 Hamberg, *Ballerinor och barfotadansöser*, 120.
- 59 *Dagens Nyheter*, 5/1 1898; *Dagens Nyheter* 30/4 1898.
- 60 *Dagens Nyheter*, 8/1 1898.
- 61 Axel Fromell, *Stora Teatern i Göteborg 1893-1929* (Göteborg: A. Lindgren och söners, 1929), 154.
- 62 *Dagens Nyheter*, 14/1 1899.
- 63 I Folkräkningen 1900 återfinns Helge som gift med Therese, riksarkivet.se.
- 64 *Dagens Nyheter*, 3/2 1900.
- 65 *Dagens Nyheter*, 24/8 1900.
- 66 Hamberg, *Ballerinor och barfotadansöser*.
- 67 Ibid, 114.
- 68 Stora teaterns programsamling, Göteborgs stadsmuseum.
- 69 *Dagens Nyheter*, 23/4 1919.

- 70 Fromell, *Stora teatern i Göteborg*, säsongen 1906 och 1914.
- 71 *Dagens Nyheter* 29/8 1909.
- 72 Stockholmskällan, adressregister 1919, (stockholmskällan.stockholm.se).
- 73 *Dagens Nyheter* 22/9 1905. I Helges dödsruna anges att hans efterlevande maka är född Zell och det borde betyda att han ingick ett tredje äktenskap efter det andra med Edla Berg, *Dagens Nyheter* 27/12 1943.
- 74 *Dagens Nyheter* 18/1 1921.
- 75 KTA, Matriklar, spelåret 1900/01.
- 76 *Dagens Nyheter*, 30/9 1905.
- 77 Fromell, *Stora Teatern i Göteborg*, säsongen 1906.
- 78 Stora teaterns programsamling, Göteborgs stadsmuseum; *Dagens Nyheter*, 29/4 1916; *Dagens Nyheter*, 29/9 1917; *Dagens Nyheter*, 19/10 1933.
- 79 Inledningsvis undertecknas annonserna med ”Balettmästare och Fru Helge Kihlberg”, *Dagens Nyheter*, 10/1 1918. Senare tar Edla Kihlberg också plats med eget namn och referensen till operan t.ex. *Dagens Nyheter*, 30/9 1920 och 8/1 1921.
- 80 *Dagens Nyheter*, 30/9 1920.
- 81 Herman Hofberg m.fl., *Svenskt biografiskt handlexikon* (Stockholm: Bonniers 1906).
- 82 Hammergren, *Ballerinor och barfotadansöser*, 116.
- 83 Det nämns i samband med Helges 65-årsdag i *Dagens Nyheter*, 8/11 1940; samt i Inez dödsruna, *Dagens Nyheter*, 6/5 1961.
- 84 ”Marja och Rachel Björnström-Ottelins samling”, Dansmuseet, Stockholm.
- 85 Lena Hammergren, *Dans och historiografiska reflektioner* (Stockholm: STUTS 2009).
- 86 *Ibid.*, 122.
- 87 Svensk filmdatabas. [sfi.se](http://sfi.se), besöksdatum 11/11 2017.
- 88 Maggie Gripenberg, *Trollbunden av rytmen* (Helsingfors: Otava, 1952), 71.
- 89 Carl G. Laurin, ”Från Stockholms teatrar”, *Ord och bild*, årg. XVII (1908), 335.
- 90 *Ibid.*, 336.
- 91 *Svenska Dagbladet*, 21/1 1902.
- 92 *Svenska Dagbladet*, 22/1 1902.
- 93 *Dagens Nyheter*, 31/5 1919.
- 94 *Idun*, 17/4 1891.
- 95 *Dagens Nyheter*, 25/8 1890.
- 96 *Scenisk konst*, 1903:3, 10.
- 97 Både Anna Behle och hennes partner Louise Wikström hade gått utbildningar i Berlin hos Duncan och i Geneve hos Émile Jaques-Dalcroze.
- 98 *Dagens Nyheter*, 19/9 1919.
- 99 Lena Hammergren, ”Konst och nöje”, 91.
- 100 Simonson, *Body Knowledge*, 16.
- 101 Hammergren, *Ballerinor och barfotadansöser*.

Mikael Strömberg

## FÖRFLYTTNINGAR OCH FÖRSKJUTNINGAR

Den dynamiska operetten

### INLEDNING

Den här artikeln syftar till att diskutera operett omkring sekelskiftet 1900 som ett fenomen fyllt av förflyttningar och förskjutningar. Dessa rörelser, som jag menar genomsyrar och kännetecknar operetten, har lett till kopplingar och utbyten över såväl genre- som nationsgränser, vilket öppnar för en tolkning av operetten som ett dynamiskt intertextuellt nätverk. En snabb översyn av ett antal olika operetthistoriska verk visar på en återkommande likhet som jag vill problematisera i artikeln. I stort sett alla historiska genomgångar bygger på en kronologisk struktur där operettens utveckling beskrivs över tid och där olika verk och influenser följs från land till land. Jag kommer delvis att använda mig av ett kronologiskt raster för att ordna mitt material. Jag vill dock öppna för ett alternativ till en kronologisk bas. Syftet är att studera ett nät av referenser och innebörder som återfinns inom operettgenren under en specifik tidsperiod. Det kan till exempel handla om utbyten mellan närliggande genrer inom en kortare tidsperiod. Kronologin och tanken på att först kom ett verk som sedan ersattes av ett annat utmanas också med hjälp av exempel på operetter som gång på gång återkom på repertoaren. Återkommande verk jämfördes inte enbart med nya verk utan även med hur de framförts tidigare. Det skapar ett nätverk mellan olika verk, mellan olika framföranden och produktioner av ett och samma verk över tid, samt mellan olika genrer eller uttryck. I nedanstående text vill jag beskriva rörelserna inom detta dynamiska nätverk i termer av förflyttningar och förskjutningar.

Len Platt och Tobias Becker skriver om "popular music theatre" som ett medium för "cultural transfer" och betonar hur översättningar ofta

innebar rätt radikala bearbetningar där texten skrevs om och där nummer ofta uteslöts för att på bästa sätt passa in i den miljö där verket skulle framföras. En sådan hård bearbetning kännetecknar framförallt operett och musikteater fram till början av 1900-talet. Från 1920-talet och framåt kom ett nytt synsätt att dominera. Då handlade det inte längre om att anpassa verken för en lokal publik utan snarare att "reproduce the original in as pure a form as possible."<sup>1</sup> Det kan kopplas till att 1930-talet brukar beskrivas som en stagnation vad gäller nyutvecklingen av operetten.<sup>2</sup> Kompositörer och librettister förlitade sig i stor utsträckning på beprövade recept när de skapade nya operetter. Detta ledde successivt till att operetten blev allt mer nostalgisk och inte lika knuten till befolkningens vardag och samtid. Istället för att gestalta nuet blev operetten en plats där dåtiden porträtterades i ett nostalgiskt skimmer. Platt och Becker beskriver ett skifte från "a fluid, appropriating, hybridizing adaptation culture" mot en mer konservativ inställning där den ursprungliga uppsättningen avbildas så exakt som möjligt.<sup>3</sup> Med utgångspunkt i Platts och Beckers beskrivning vill jag fokusera på verk från före sekelskiftet 1900 och närmare studera några överföringar och förskjutningar inom operetten i Sverige. Det handlar både om recensenternas synsätt och om förskjutningar mellan närliggande genrer.

#### OPERETT MED ASIATISK TEMATIK – EN AVGRÄNSNING

Som en avgränsning har jag valt att använda tre operetter – *Ba-ta-clan* (1855), *The Mikado* (1885) och *The Geisha* (1896) – och specifikt fokusera på en av dem i en svensk kontext. Med hjälp av dessa operetter skapar jag en tidsmässig avgränsning mellan 1855 och 1896 inom vilken jag kommer att beskriva ett antal förflyttningar och förskjutningar. Det som förenar de tre verken är en asiatisk tematik, men där det asiatiska bara är ett slags skal. Viktigt att poängtera är att de operetter jag behandlar inte är de enda verken med asiatiskt tema, i operettshistorien. Michael Saffle skriver om hur populärt en asiatisk tematik var för kompositörer, impresarier och librettister. Baserat på en anglosaxisk kontext ser Saffle en period mellan 1885 och cirka 1930 där asiatiska influenser återanvänds gång på gång. Startpunkten, i en anglosaxisk kontext, utgörs av Gilbert och Sullivans *The Mikado* som fick en enorm popularitet och återkom på repertoaren regelbundet långt in på 1900-talet.<sup>4</sup> I nedanstående text vill jag ta avstamp i Saffles beskrivning, men istället inkludera och utgå från Jacques Offenbachs "chinoiserie musicale" *Ba-ta-clan* från 1855. Därefter kommenterar jag Gilbert och Sullivans "comic opera" *The*

*Mikado* och stannar vid Sidney Jones "musical comedy" *The Geisha*. Inledningsvis beskriver jag tiden omkring verkens tillkomst i respektive ursprungsland för att sedan fördjupa resonemangen genom att använda ett svenskt material kopplat till Jones operett som i Sverige fick titeln *Geishan - En japansk théhushistoria*. Att fokus ligger på *Geishan* motiveras med att verket var omåttligt populärt med otaliga framföranden och nyproduktioner runt om i Sverige från 1898 fram till långt in på 1900-talet.

Att använda ett asiatiskt tema eller en fiktiv asiatisk plats för att kommentera och parodiera ett samtida europeiskt samhälle återkommer gång på gång i en mängd operetter. Vad som avses med ett asiatiskt tema behöver kommenteras. Det finns flera olika förklaringar till den fascination för det orientaliska som växte sig allt starkare i Europa under 1800-talet.<sup>5</sup> Kolonialismen och imperiebyggandet är bidragande faktorer. I takt med att resandet ökade började historier och reseberättelser att i allt högre grad nå Europa. Det medverkade till att en större del av befolkningen gjordes bekant med Asien, eller åtminstone vissa bilder av Asien. Denna ökade medvetenhet om Asien tillsammans med en ökad känsla för kunskap om öst var en viktig förutsättning för populariteten av musikdramatiska verk med asiatisk tematik.<sup>6</sup> Ett viktigt område för den här artikeln är populärkulturen som på ett tydligt sätt illustrerar fascinationen för Orienten. Ett sätt att tolka det orientaliska inom populärkulturen är som en distanserande faktor som både vidgar och förstärker etablerade synsätt. I takt med att orientaliska influenser blev allt mer populära återkom de som tematik inom populärkulturen. Fascinationen och intresset för det asiatiska och/eller orientaliska tillsammans med ett mer utbrett användande gjorde att allt fler besökare på olika populärkulturella evenemang kom i kontakt med något asiatiskt eller orientaliskt. Det i sig gjorde att det uppfattade avståndet till öst minskade samtidigt som företeelser associerade med något asiatiskt eller orientaliskt befastes. Att använda en asiatisk inramning för att kommentera något samtida och lokalt fungerade samtidigt som en distanserande faktor, en slags förskjutning som tydliggjorde det som kommenterades.

Det går att se en utveckling från en fascination inför Mellanöstern som sedan vidgades österut mot Kina och Japan under slutet av 1800-talet. Det orientaliska, genom nya miljöer och så vidare, fungerade inte bara som ett sätt att vidga fantasivärlden utan fungerade även som ett verktyg för en kraftfull satir riktad mot industrialismen och det samtida samhället.<sup>7</sup> Detta är en viktig aspekt. I samtliga av de exempel jag har valt var syftet inte att avbilda något asiatiskt på ett trovärdigt eller sanningsenligt sätt utan det asiatiska fungerade snarare som en ram. *Mikadon* är ett bra

exempel genom att den kombinerar det platsspecifika för Storbritannien med det fantasifulla när det viktorska England möter en illusorisk bild av Japan. Man kan beskriva det som att innehållet handlade om samtidens Storbritannien medan placeringen i ett fiktivt asiatiskt rike skapade en estetisk ram i scenografi, kostymer, musik och koreografi. Carolyn Williams understryker att Gilbert och Sullivans Savoy-operor uppehöll sig kring frågan vad det innebar att vara engelsk, snarare än att försöka avbilda en annan kultur. "They look at English culture through an ethnographic mirror."<sup>8</sup> Enligt Williams är *The Mikado* en slags studie av fascinationen av det japanska. Det vill säga britternas fascination av det japanska är det som behandlas snarare än att verket är ett uttryck för en fascination av det japanska.<sup>9</sup> *The Mikado* iscensätter en parodi av "Victorian Japonisme", menar Williams.<sup>10</sup>

Vad var det i dessa verk som fick symbolisera något asiatiskt? Musiken var en sådan faktor. John MacKenzie skriver om orientalism inom en mängd olika konstarter och betonar hur den franska operan, ur ett musikaliskt perspektiv, starkt influerades av olika tankar kopplade till orientalism. "Orientalism, whether in subject-matter, melodic and rhythmic invention or ethnomusicological borrowings, became one significant stream in French music for the rest of the nineteenth and much of the twentieth centuries."<sup>11</sup> MacKenzie nämner inte operetten i sin genomgång av musikaliska exempel byggda på orientaliska influenser. Att han understryker den franska operans fascination för det orientaliska är dock intressant i relation till just operetten, och framförallt Offenbachs verk, som hade som återkommande inslag att parodiera operan. Därför är det inte svårt att tänka sig att operans fascination för Mellanöstern och Asien med största sannolikhet påverkat den parisiska operetten.

Av betydelse för scenkonsten var hur det asiatiska användes som utgångspunkt för handling samt scenografi och kostym. Här finns en intressant skillnad mellan asiatiska influenser som något autentiskt eller som fantasieggande detaljer. Jag berörde en aspekt av det ovan när jag betonade operetten som ett distansierande fenomen. Inom operetten var det inte ovanligt att förlägga handlingen till ett fiktivt asiatiskt rike och nyttja det asiatiska eller orientaliska som inspiration till verket. Huruvida de detaljer som användes överensstämde med verkligheten spelade inte någon roll. Ett återkommande sätt i recensioner var att beskriva handlingen i flertalet orientaliskt eller asiatiskt inspirerade verk som något orealistiskt eller något med få kopplingar till det verkliga Asien. Kostym och scenografi däremot beskrevs ofta, i samma recensionsmaterial, i termer av äkta och med en aura av något autentiskt asiatiskt. Medan handlingen, som exempel på något asiatiskt, ses som orealistisk, beskrivs scenografi och kostym som något praktfullt, vackert och tyd-

ligt asiatiskt. John MacKenzie drar slutsatsen att ”the arts and crafts of the East /.../ were repeatedly separated from their political and social contexts”.<sup>12</sup> Det var betydligt enklare, och mer intressant, att hämta inspiration till en praktfull kostym från en asiatisk förlaga utan att problematisera vad kostymen representerade i den kultur den kom från, än att använda narrativ som inte var förankrade eller välkända i den egna kulturen. En kärlekshistoria mellan två asiatiska figurer följer en europeisk mall för kärlek för att publiken ska känna igen sig. Samtidigt kan de olika rollkaraktärerna med fördel kläs i asiatiskt inspirerade kostymer och placeras i en praktfull och detaljerad scenografi byggd på en idé om något asiatiskt. Det asiatiska handlar hela tiden om en bild eller en uppfattning om det asiatiska som grundats på en mängd olika influenser, allt från reseskildringar, bilder, dräkter, och andra former av utbyten kopplade till Europas expansion under 1800-talet. Viktigt att understryka är att samtliga verk bär på en postkolonial problematik, men där ansatsen och syftet att gestalta en stereotyp bild av det asiatiska eller orientaliska som det Andra eller något exotiskt kan ha varit olika.<sup>13</sup> Jag kommer i nedanstående diskussion av ett svenskt material att återkomma till de asiatiska referenserna för att se hur de omvandlades när verken förflyttades till Sverige.

Den sociala kontextens betydelse för operetten betonas av Andrew Lamb i hans översiktshistoria över genren – *150 Years of Popular Musical Theatre*. Han understryker att det sätt på vilket operetten kommenterade och behandlade samtida sociala och politiska frågor var minst lika viktigt för dess spridning och dess popularitet som de mer estetiska kvaliteterna. Lamb understryker att operett i första hand bör ses som en form av populär underhållning, snarare än som en konstform med tydliga band till opera och klassisk musik.<sup>14</sup> Det ligger nära ett resonemang framfört av Richard Traubner om hur operetten måste ses i förhållande till de spelplatser där den framfördes. Traubner betonar framförallt boulevardteaterns framväxt i Paris under andra hälften av 1800-talet och hur den påverkade operettens utveckling. Han menar vidare att operetten hämtat stor inspiration från den populära musik som spelades på caféer och olika nöjesplatser runt om i städerna där operetten växte fram.<sup>15</sup> Industrialismens framväxt tillsammans med växande städer är en viktig förutsättning för operettens utveckling. Nya produktionssätt och en allt större arbetarklass som var i behov av olika nöjen skapade förutsättningar för ett nytt nöjesliv. De snabbt växande lägre skikten av stadsbefolkningen sökte sig mot lättare musikalisk underhållning på pubar, caféer och dansställen snarare än mot de stora operahusen. Lamb och Traubner tillsammans understryker, på lite olika sätt, operett som populärkultur snarare än finkultur. Viktigt att komma

ihåg är att slutet av 1800-talet var en period då olika former av kultur allt tydligare kopplades till olika befolkningsskikt. Operakonsten kom att bli ett signum för de övre klasserna och finkulturen, medan underhållning sågs som dess motsats och associerades med de lägre befolkningsskikten. John Storey beskriver hur opera inte blev o-populär utan snarare gjordes till något som inte längre var en del av den populära underhållningen under 1800-talet.<sup>16</sup>

När Offenbach skapade en egen permanent spelplats för operetten, Théâtre des Bouffes-Parisiens, innebar det en stabilitet och att publiken fick en plats dit den kunde söka sig för att se och lyssna till operett. Att det skedde i nära anslutning till en av de stora världsutställningarna är ytterligare en viktig faktor. De medförde att en mängd internationella gäster såg och tog med sig upplevelserna hem. Det är just Jacques Offenbachs arbete och den position han tillskrivits av olika historiker som gjort att Paris kommit att beskrivas som födelseplatsen för operetten. En exakt startpunkt är omöjlig och egentligen inte intressant att fastställa. Huruvida det var Hervé (Auguste Florimond Ronger) eller Jacques Offenbach som skrev den första operetten är en fråga utan ett definitivt svar.

### OPERETT I FRANKRIKE – *Ba-ta-clan*

Offenbach verkade huvudsakligen under det andra kejsardömet, det vill säga Napoleon III:s styre från 1852 till 1870. Paris förändras under det andra kejsardömet. Ett stort arbete med att riva det gamla och bygga nytt präglade staden. De gator där februarirevolutionens barrikader rests bara några år tidigare byggdes om och en stor del av befolkningen som bott där förpassades till utkanterna och förorterna. De nya områdena kom att domineras av avenyer och boulevarder kantade av kaféer, uteserveringar och mängder av butiker. I centrum och de nybyggda bostadshusen bosatte sig överklassen som roade sig furstligt på lyxösa fester. Paris blev Europas nya huvudstad – en världsstad där flera världsutställningar hölls (1855, 1867, 1878, 1889 och 1900). Dessa världsutställningar, framförallt den första, blev en viktig språngbräda för operetten och dess spridning till resten av Europa och även Nordamerika.

Den operett som stod på öppningsprogrammet på Offenbachs teater Bouffes-Parisiens i slutet av december 1855 var *Ba-ta-clan*.<sup>17</sup> Handlingen utspelar sig i Asien, mer specifikt i Ché-i-no-or och i slottsträdgården hos kejsaren Fé-ni-han. Operetten består av fyra roller på grund av dåtidens regelverk som specificerade att mindre teatrar inte fick ha



större grupper av aktörer på scen. Operettens rollfigurer utger sig alla, av olika anledning, för att vara kineser fast de egentligen är fransmän. Anastase Nourrisson har varit i Kina i nästan åtta år och arresterades strax efter ankomsten av den dåvarande prinsen Fé-ni-han. Det enda sättet för Nourrisson att undgå att bli avrättad var att ta prinsens plats och bli kejsare. Snarlika öden präglar samtliga. Ké-ki-ka-ko är egentligen vicomte Alfred Cérisy som på flykt undan skulder i Frankrike led skeppsbrott och hamnade i Kina där han tillfångatogs av kejsarens män. Fé-an-nich-ton är den berömda sångerskan Virginie Durand som turnerade i Asien och framförde en repertoar bestående av kända franska sånger och operastycken fram till att hon också togs tillfånga av kejsarens soldater. Ko-ko-ri-ko är chef för kejsarens garde och planerar i hemlighet en kupp för att kunna ta kejsarens plats som regent. Även han är fransman med skillnaden att han är den ende som inte vill lämna landet.

Operetten börjar med att Ko-ko-ri-ko och en grupp upprorsmän planerar den förestående kuppen. Därefter möts de olika karaktärerna i olika situationer och successivt blir alla uppmärksammade på att ingen av dem egentligen är den de utger sig för att vara. Operetten är uppbyggd av ett antal scener, några solo, ett par duetter och en avslutande ensemble. Musiken är lätt och trallvänlig och med tydliga kopplingar och referenser till dåtidens operarepertoar – till exempel i duetten mellan Ko-ko-ri-ko och Fé-ni-han som är en komisk kommentar riktad mot Vincenzo Bellinis verk, och i slutet där ”Ein feste Burg”, från Giacomo Meyerbeers *Hugenotterna* vävs samman med upprorsmakarnas kampsång ”Ba-ta-clan”. Syftet med operetten var aldrig att driva med Asien eller med Kina. I fokus stod samtidens Frankrike och satiren riktades framförallt mot Napoleon III som varit kejsare i tre år när operetten hade premiär. Namnen i operetten är i sig underfundiga och ger en indikation om den satir som kännetecknade den franska operetten, och specifikt Offenbachs verk. Anastases efternamn (Nourrisson) kommer av franskans bebis eller spädbarn, det vill säga någon som inte klarar sig själv utan är beroende av andras omsorg. Kejsarens namn kan läsas som en form av franskans *fainéant* som betyder latmask eller slöflock. Ko-Ko-Ri-Ko anspelar på en tupp som spatserar omkring i hönsgården och Fé-An-Nich-Ton ligger nära ett franskt begrepp för en fé eller skyddsling för kunder till prostituerade. Alla utger sig för att vara någon annan än de verkligen är. Det verkliga livet döljs bakom flärdfulla, pråliga eller påhittade fasader.

OPERETT I STORBRITANNIEN  
– *The Mikado* OCH *The Geisha*

Förutom Paris och Wien har operetten utvecklats på en mängd olika platser som alla påverkat och influerat baserat på sina egna förutsättningar. Om Paris stod för dekadens och en kraftfull satir kännetecknades operetten från Österrike-Ungern av dess danser, framförallt vals och csardas. I Storbritannien var operetten tätt kopplad till en lättsam populärkulturell underhållning associerad med ”music hall”, ”burlesques” och ”extravaganzas”. I det puritanska England sågs Offenbachs operetter som ”chocking”. Parisisk humor likt den i *Orphée aux Enfers* gick inte hem i London och den viktorianska moralen gjorde att *La Belle Hélène* där äktenskapsbrottet står som vinnare inte var att tänka på. Det var opassande för anständiga borgare att besöka teatrar där sådant spelades. Lika opassande var det folkliga nöjet som dominerades av ”burlesques”, ett slags sångpjäser byggda på kända sagor, operor eller liknande. Där blandades grova skämt, ordlekar (puns) med kupletter baserade på kända melodier och sceniskt spektakulära effekter. Operetten kom att få en självklar plats på just mindre music hall-scener och teatrar med lågt anseende. Operetter i ett mindre format, till exempel Offenbachs tidiga verk med endast tre till fyra aktörer på scen, passade extra bra på dessa spelplatser. Det medför att den franska operetten utgjorde en betydelsefull förlaga för den engelska.<sup>18</sup>

I takt med att det publika intresset ökade började en inhemsk tradition att växa fram. Ett viktigt samarbete för den brittiska operetten var det mellan W.S. Gilbert och Arthur Sullivan.<sup>19</sup> 1881, vid mitten av deras nästan tjugo år långa samarbete, skrev de *The Mikado; or, The Town of Titipu*, med en handling förlagd till Japan. Allt japanskt sågs som mycket exotiskt och fashionabelt i London under 1880-talet. Det är dock bara kläderna och scenografin som står för något japanskt i operetten. Karaktärerna samtalar om saker som är typiska för det viktorianska England.<sup>20</sup> Hjälten i operetten är Nanki-Poo, Mikadons son, som har flytt hovet för att undgå giftermål med Katisha, en äldre och föga attraktiv dam. Som förklädnad uppträder Nanki-Poo som en kringvandrande sångare och kommer på en av sina vandringar till Ko-Kos palats. Ko-Ko är numera landets förste bödel. Egentligen är han skräddare men har vunnit sin nya titel under en period då ingen har avrättats i landet. Hos Ko-Ko bor den söta Yum-Yum som Nanki-Poo genast förälskar sig i. Kärleken tillåts inte spira då Yum-Yum ska giftas bort med Ko-Ko. Efter en mängd olika förväxlingar tillsammans med Mikadons intåg får slutligen Nanki-Poo sin Yum-Yum och Ko-Ko tvingas gifta sig med Katisha. *The Mikado* blev snabbt ett mycket po-

pulärt verk. Det viktiga var inte själva platsen för handlingen, utan den vitsiga dialogen och de underfundiga sångtexterna tillsammans med ett rikt rollgalleri för ensemblen på Savoyteatern.<sup>21</sup>

På samma sätt som Offenbachs operetter var en skarp satir över samtiden och specifikt den styrande makten återfinns liknande drag i *The Mikado*. Mikadon kan till exempel tolkas som en fadersgestalt för nationen och i förlängningen som en satir över hur drottning Victoria sågs som en förebild för undersåtarna i hennes rike.<sup>22</sup> Operetten handlar i högsta grad om hur man bör bete sig och alla de regler för uppförande som gäller. Samtidigt försöker de flesta figurerna hitta sätt att undkomma samhällets strikta uppförandekoder. Karaktärernas övertro på samhällets regler återkommer i nästan alla Gilberts och Sullivans verk och fungerar komiskt. Dels tvingar det in karaktärerna i olika mer eller mindre absurda situationer och dels erbjuder det möjligheten till en samtida samhällskritik riktad mot det regelstyrda viktoriaiska England. Gång på gång hittar de olika figurerna kryphål i alla olika lagar och regler. En viktig del i det komiska ligger just i den kreativitet och de lösningar de olika karaktärerna hittar på för att kringgå lagen utan att direkt bryta mot den.

In mot sekelskiftet 1900 genomgick operetten i Europa en omvandlingsprocess. Utöver politiska och sociala förändringar kan tiden beskrivas om en form av generationsskifte där en yngre generation kompositörer och librettister väntade på att få ta över.<sup>23</sup> I Wien inleds vad som kommit att kallas silvereran med den unge Franz Lehár i spetsen. Londons musikteaterscen genomgår också en omvandling likt den för resten av Europas större städer under 1890-talet. Man lånar allt mer från en lättare musikalisk underhållning och från varietéerna. Under 1890-talet börjar termen ”musical comedy” användas både i Storbritannien och i USA som en generell beskrivning av shower byggda på sång och dans med en mycket löst sammanhållen handling.<sup>24</sup> En av de största succéerna i London under slutet av 1800-talet var *The Geisha: A Story of a Tea House* med musik av Sidney Jones och libretto av Owen Hall samt ytterligare texter av Harry Greenbank, Lionel Monckton och James Philip. *The Geisha* är en ”musical comedy” i två akter som hade premiär på Daly’s Theatre i Londons West End den 25 april 1896.<sup>25</sup>

Handlingen utspelar sig på De tio tusen fröjdernas hus, ett japanskt téhus, som drivs av en kines. Där underhåller geishor besökande sjömän och andra tillresta. Bland dessa finns en sjöofficer vid namn Reginald Fairfax. Att han har en engelsk fästmö, Molly Seamore, stoppar honom inte från att uppvakta geishan O Mimosa San som är kär i Katana, en japansk löjtnant. Efter att lady Constance Wynne som tillsammans med ett större sällskap reser runt i Orienten, kommit på Reginald och O

Mimosa San ber hon Molly, som är en av sällskapet, att komma till téhuset så snart som möjligt. Ytterligare en komplikation är den japanske markisen Imari som äger téhuset och också är intresserad av O Mimosa San. Imari bestämmer sig för att sälja téhuset för att sätta stopp för alla de sjömän som kastar lystna blickar efter de geishor som jobbar där. Efter att Molly anlant träffar hon lady Wynne och O Mimosa San som föreslår att Molly ska förklä sig till geisha för att sätta Reginald på prov. Allt går dock inte enligt planerna då Molly, som geisha kallad Roli-Poli San, säljs till den japanske markisen i samband med att téhuset säljs. Andra akten börjar när Molly väntar på att bli bortgift till markisen. Med hjälp av O Mimosa Sans list lyckas kvinnorna lura markisen. Efter giftermålet tar nämligen en fransk tolk på téhuset, vid namn Juliette, Mollys plats och utger sig för att vara markisens nya hustru. Juliette har hela tiden varit intresserad av markisen som dock inte sett henne utan snarare riktat sina blickar mot O Mimosa San. Slutet gott, allting gott gäller i *The Geisha* där Juliette får sin markis, Molly återfår sin Reginald och O Mimosa San sin Katana. Det finns såväl likheter som skillnader mellan *The Mikado* och *The Geisha*. Båda använder en asiatisk plats, men medan *The Mikado* enbart bestod av japanska rollkaraktärer blandas rollgalleriet i *The Geisha* av européer och asiater. *The Mikado* bygger framförallt på en underfundig och rolig text som ironiserar över det samtida England. Jones *The Geisha* är inte lika uttalat samhällskritisk utan snarare en lättsam historia om kärleksförvecklingar. Dätidens synsätt märks dock i operetten som är pro-japansk och anti-kinesisk vad gäller de olika rollkaraktärerna.<sup>26</sup> Gemensamt för *The Mikado* och *The Geisha* samt för *Ba-ta-clan* är samtliga använder det asiatiska som en täckmantel eller en estetisk ram för att kommentera samtida samhällsfenomen.

### *Geishan* I SVERIGE

Även om operettmarknaden i högsta grad var en internationell marknad där verk vandrade runt mellan länder och kontinenter har det alltid funnits en lokal verksamhet. I allt från de nordiska länderna, via Ryssland och Östeuropa till Italien och Spanien har en nationellt utformad operett levt och spelats parallellt med de större importerade verken. Eftersom repertoaren på de svenska operetteatrarna i huvudsak dominerades av utländska verk är det motiverat att följa ett sådant verk och använda den ovanstående presentationen som en inledning till en problematisering av några aspekter av operetten som genre.

*Geishan* hade sin svenska urpremiär den 26 oktober 1898 på Vasateatern i Stockholm. I tidningarnas recensioner efter premiären kunde

man läsa om styckets popularitet i London där det spelats mer än 300 gånger. Handlingen beskrevs som tunn och inte den bästa. Den öppnade dock för en mängd roliga upptåg då ”dans och andra kroppsrörelser ingå nästan som ett väsentligt element”.<sup>27</sup> Det asiatiska beskrevs framförallt som en utgångspunkt för en spektakulär scenografi och vackra kostymer, vilket i sin tur borde locka publiken. Carl Grabows dekorationer prisades och recensenten i Dagens Nyheter (DN) lyfte fram äktheten i såväl belysning som kostymer och att det var längesedan något sådant visats på Stockholms scener.<sup>28</sup>

I DN beskrevs *Geishan* som något friskt och nytt samtidigt som recensenten uttryckte sin förvåning över att det var operetten som stod för det. ”Operetten är ju för närvarande som genre onekligen på dekadans”. De senaste åren hade inte erbjudit många nya operetter som varit intressanta. Det var fortfarande Offenbachs kompositioner som utgjorde kvalitetsmärket, menade samme recensent. *Mikadon* nämns dock som en intressant föregångare till *Geishan* i och med att båda har ett asiatiskt tema. Bilden av Japan berörs endast kort och förutom olika teckningar beskrivs Pierre Lotis *Madame Chrysanthème* (1887) som den kanske viktigaste influensen inom populärkulturen.

Till Göteborg kom *Geishan* endast några månader efter premiären i Stockholm. Det var den Lombergiska operaturnén som hade *Geishan*



*Geishan*, Vasateatern 1898. Akt III. Fotograf: Axel Rydin. Musik- och teaterbiblioteket, Helledays samling, Musikverket.

i bagaget. Recensionerna efter premiären strax före nyår vittnade om en praktfull föreställning med vackra dekorationer, delikata sidendräkter och kulörta lyktor. Mathilda Keyser prisades för sin tolkning av O Mimosa San. Constance Wahlgren som Molly lyckades bra med det komiska som dock beskrevs som varietéartat. En recensent beskrev det japanska lynnet, som blivit känt genom olika japanska romaner, som melankoliskt och drömmande, vilket enbart skymtades här och där. I operetten dominerade istället det komiska och uppsluppna. ”Intrycket av munterhet och tokerier, av livet i Japan, alstras av varietéliknande och i dansrytm hållna kupletter, ofta åtföljda av dans och hoppande”.<sup>29</sup> Sammanfattningsvis sågs *Geishan* som ett mellanting mellan en opera och en varietéföreställning. Operetten befann sig under operan men över varietén. Det är framförallt sångnumren och musiken som beskrivs som varietéartade. Att musiken inte uppfattades som inspirerad av japanska tongångar utan snarare influerad av wienermelodier och brittiska sjömansvisor förstärkte kopplingen till varietén.<sup>30</sup> I december 1899 framfördes operetten för första gången av Albert Ranfts sällskap, vilket beskrevs som ett lyft jämfört med året innan. Rosa Grünberg omnämndes som extra bra, som med hjälp av ett intagande yttre, uttrycksfull mimik, vacker röst, samt tydligt tal gjorde O Mimosa San till en sympatisk och rörande rollkaraktär. Hennes geisha kontrasterades väl av Emma Meissners käcka och kvicka Molly. Publikens krävde till och med en fjärde kuplett med tillhörande dans av Molly och geishorna utom programmet.<sup>31</sup> Alla recensenter var inte lika positivt inställda efter föreställningarna 1899. Några kritiserade verket och de utslitna melodierna. Det som gjorde kvällen sevärd var de duktiga artisterna snarare än verket, menade en recensent.<sup>32</sup> När *Geishan* återkom 1906, även då under Ranfts ledning och med Axel Ringvall, Meissner och Grünberg på rollistan förstärktes kritiken som yttrats 1899.<sup>33</sup> Ytterligare fem år senare finns följande omdöme i GP: ”Man har väl ansett att *Geishan* är klassik redan nu. Det är den enda förklaringen till att den väcktes upp ur sin vila. Återseendet är angenämt och det vackra dekorationerna och kostymerna tjusa ögat.”<sup>34</sup>

I såväl Stockholm som Göteborg återkom längre recensioner regelbundet i dagspressen, exempelvis i samband med att *Geishan* spelas för femtionde, hundra, hundrafemtionde gången och så vidare. När man spelade föreställning 100 i Stockholm kommenterades att *Geishan* kommit upp i samma liga som *Boccaccio* och *Mikadon*, men att *Mikadon* var ett bättre verk.<sup>35</sup> Hur verket förändrades över tid märks också i recensionsmaterialet. När föreställning nummer 150 i en följd spelats skrev en recensent att trots att man uteslutit vissa kupletter höll föreställning på till sent in på kvällen, framförallt beroende på alla hyllningar

och bisseringar. *Geishans* popularitet i Stockholm märks framförallt i att den gång på gång återkom på repertoaren, i längre eller kortare sejourer, huvudsakligen på Albert Ranfts olika teatrar. 1909 lyckades den inte lika bra och man spelade endast 16 föreställningar innan den försvann från repertoaren. 1913 blev en större framgång. I uppsättningen på Oscarsteatern 1913 hade flera roller nybesatts. Rosa Grünberg gjorde inte länge O Mimosa San, Märta Brogren hade tagit över rollen. Trots att musiken beskrevs som omodern och inte alls lika spännande som när verket hade sin svenska urpremiär femton år tidigare lyckades den nya primadonnan skänka den spänning som behövdes för att locka en ny publik. I några recensioner beskrevs hur publiken kom för att jämföra den gamla välkända *Geishan* med den nya, det vill säga de nya sångarna.<sup>36</sup> Alla i ensemblen var dock inte nya för publiken. Axel Ringvall gjorde fortfarande Imari dock med uppdaterade kupletter. ”[N]ya för dagen voro hans rätt välgjorda kupletter om Balkangruffet och den svenska polisen i Persien”, som det stod i en okänd källa.<sup>37</sup>

När *Geishan* dök upp på repertoaren igen 1919 var det med en viss förvåning hos en del recensenter. ”[D]en har med andra ord förmågan att roa ännu och det i högre grad än de moderna, tunna dansoperetterna, som väl nu snart sett sin sista tid”, skrev en.<sup>38</sup> 1919 syntes Grünberg åter som O Mimosa San medan Ringvall alltså spelade Imari. Året därpå fyllde Axel Ringvall 60 år, vilket firades på Oscarsteatern genom en festföreställning av *Geishan*. Ringvall ”kryddade med hela knippen av nya tillägg”.<sup>39</sup> Istället för Grünberg var det Naima Wifstrand som gjorde O Mimosa San medan Emma Meissner fortfarande gestaltade Molly på samma ystra, förtrollande sätt som tjugo år tidigare.<sup>40</sup>

Sammanfattningsvis visar denna korta recensionsbaserade historik att *Geishan* var ett återkommande verk som lyckades fånga publiken gång på gång, både som ett kärt återseende och med nya tillägg. Recensionerna visar att en viktig del i operettens ständiga förnyelse var nya kupletter som behandlade aktuella teman. Vad gäller sångarna kan ett kärt återseende vara lika spännande som när en ny artist omtolkar en sedan tidigare välkänd roll. Uppfattningar om huruvida *Geishan* är ett bra eller dåligt verk varierar från olika tider. I början beskrevs den som fylld av hoppande och dansande. Lite längre fram är samma operett ett välkommet alternativ till populära dansoperetten. Vid premiären jämförs den med *Mikadon* och ses som ett sämre verk vad gäller såväl text som musik. Längre fram beskrivs *Geishan* i mer positiva ordalag när den jämförs med andra nyskrivna operetter. Det som hela tiden ses som styrkan är scenografi och kostym tillsammans med belysning. Vackra dräkter lyfts gång på gång som en viktig detalj och något publiken uppskattar. Utöver det är solisterna det som publiken kommer för.



Det beskrivs i flera recensioner hur publiken följer en eller flera sångare och förväntar sig något nytt allteftersom verket fortsätter att spelas. Det asiatiska kommenteras väldigt sällan. Det vanligaste är kommentarer kopplade till O Mimosa San. Det kan gälla hennes vackra ögon eller vita leende, det vill säga typiskt asiatiska stereotypa drag. Grünberg som framförallt associeras med rollen som O Mimosa San har enligt flera recensenter de rätta förutsättningarna för rollen. Hon har en mjuk och blyg jungfrulig charm – skapad att förkroppsliga O Mimosa San. Här märks den kanske tydligaste uppfattningen om det japanska eller asiatiska, det vill säga ett specifikt kvinnoideal. I övrigt är kommentarer om avbildningen av det asiatiska mycket få och det gäller även huruvida det skulle finnas problem med att gestalta en annan kultur på det sätt som görs i *Geishan*.

#### SYNEN PÅ OPERETT I RECENSIONSMATERIALET

Operett i Sverige var under en lång period något mycket populärt. Att operett var en populär genre som lockade en stor publik kan utläsas av att flera olika teatrar spelade operett. *Geishan* är ett tydligt exempel som knappt femton år efter premiären spelats mer än 400 gånger, bara i Stockholm. Vissa teatrar, så som Oscarsteatern och Vasateatern, var under perioder rena operettscener. I landsbygden turnerade en mängd olika operettsällskap och i folkparkerna var operett ett återkommande inslag. Ur ett publikperspektiv var operett således något omtyckt och uppskattat. Tittar man på utsagor bland kritiker och andra som kommenterat operett i dagstidningar återkommer en något annan bild. Operetten beskrivs gång på gång som en sämre form av underhållning. Sven Hirn redogör för hur premiären på Offenbachs *Orfeus i underjorden* på Djurgårdsteatern 1860 beskrevs som en vändpunkt i den svenska teaterhistorien. Vändpunkten var en ödesdiger eftergift åt det publikfriande och lättsinniga, menade flera kritiker. Operetten sågs som en burlesk överdrift som kunde leda till att allmänhetens smak fördärvades.<sup>41</sup> Gång på gång återkommer tanken om att operetten försämrats. Dess intåg på den svenska scenen var en vändpunkt mot det sämre och sedan verkar det ha gått ständigt utför. Det intressanta är att det alltid är det ”nu” som kommenteras som är en försämring. 1860 sågs operetten som något som banade väg mot en försämring. Längre fram verkar operett ha varit bra för att, just när skribenten skriver, ha försämrats. Liknande formuleringar finns i materialet kopplat till *Geishan* ovan. Det gäller till exempel det fysiska i operetten som under olika tider kommenteras på olika sätt. I relation till *Geisha*-premiären i Stockholm kommenteras även Offenbach som ett kvalitetsmärke och inte som ett



exempel på en försämring. 1914 finns en text i *Scenisk Konst* som beskriver ”den urartning, denna genre på senare tid visat”.<sup>42</sup> Att beskriva operetten som något som på *senare tid* urartat betyder att skribenten ändå sett den som något bra och kvalitativt under en rätt lång period.<sup>43</sup> En tydlig trop vad gäller operett, och något som återkommer från dess introduktion i Sverige, är således idén om att det var bättre förr. Att beskriva operetten som i nedgång, som en genre som förr stod för kvalitet men som varit på väg utför en längre tid, som något som hela tiden förflackats, återkom från 1860-talet då genren var ny i Sverige fram till långt in på 1920-talet. Gång på gång med snarlika beskrivningar.

Sättet att beskriva operett, som något som hela tiden varit bättre kan beskrivas som en kvalitativ förskjutning där operetten som något bra hela tiden förskjuts bakåt i tiden. Det intressanta är att denna förskjutning kan ske mellan olika verk eller mellan olika föreställningsperioder av ett och samma verk. *Geishan* beskrivs till exempel som enklare och inte lika bra som *Mikadon* eller Offenbachs tidiga verk. Samtidigt kan verkets första föreställningar i Sverige återkomma vid recensioner av senare uppsättningar och då fungera som en kvalitetsmarkör för just *Geishan*, trots att det som hänvisas till i sin samtid inte sågs som tillräckligt bra. Vad som är bra operett följer inte en kronologisk utvecklingslinje där operettkonsten hela tiden utvecklas och blir bättre. Det är snarare så att i takt med att nya verk och nya influenser driver utvecklingen framåt upphöjs dåtiden till en kvalitativ nivå den tidigare inte haft. I nedanstående kommer jag att ställa operettens försämring i relation till skillnaden mellan opera och operett. Syftet är att öppna för en möjlig tolkning av operetten som en positiv kraft för operakonsten, vilket skulle ifrågasätta att det ständigt försämrades. Att utforska gränsen mellan opera och operett öppnar för förskjutningar mellan de olika konstformerna vilket i sin tur kan leda till en destabilisering av en tydlig och stabil gräns mellan opera och operett.

## ROSA GRÜNBERG – FRÅN OPERETT TILL OPERA

För att göra jämförelser mellan opera och operett kommer jag att titta närmare på Rosa Grünberg, den första svenska O Mimosa San i *Geishan*. Rosa Grünberg (1878–1960) debuterade som Inga i *Bröllopet på Ulfåsa* 1898. Hennes stora genombrott kom senare samma år i just *Geishan*. I pressen beskrevs hur det i huvudstaden utbröt *Geisha*-feber. *Geishan* blev en omåttligt populär operett som spelades under en lång tid.<sup>44</sup> Grünberg axlade rollen som O Mimosa San kontinuerligt fram till 1909 och återkom i partiet vid en nyproduktion 1919. Publiken såg henne alltid som den rollen och var hon än turnerade kom frågan om

hon inte kunde sjunga något från *Geishan*. Grünberg kommenterade det själv som ”att jag blef geisha och får nog lefva och dö som sådan”.<sup>45</sup> O Mimosa San blev ett slags måttstock som allt hon gjorde jämfördes med. Grünberg var en av Sveriges stora operettprimadonnor, tillsammans med Emma Meissner. Meissner och Grünberg turnerade tillsammans i Sverige och gjorde 1907 en större turné i Nordamerika. Ska man försöka beskriva en skillnad mellan Meissner och Grünberg är den förre mer av en karaktärsskådespelerska känd för sina komiska och käcka roller, medan den senare snarare är omtalad för sina vokala kvaliteter.<sup>46</sup> Grünbergs arbete inom operettfacket inbegrep ett brett perspektiv av roller som Sköna Helena, Fiammetta i *Boccaccio*, Angéle i *Greven av Luxemburg*, Rosalind i *Läderlappen* och Fiorella i *Frihetsbröderna*. Innan Grünberg avslutade sin sceniska karriär äntrade hon även operascenen och gestaltade bland annat Tosca, Leonora i *Trubaduren* och Santuzza i *På Sicilien*. 1918 gifte hon sig med professor Yngve Sjöstedt och drog sig tillbaka från scenen. Hon fortsatte dock att undervisa.

Vad gäller Grünbergs operadebut diskuteras frågan om relationen mellan operetten och operakonsten på ett intressant sätt som jag vill fördjupa. Återigen återkommer tanken om operettens nedgång. I artikeln från *Scenisk Konst* från 1914, som behandlar Grünbergs operadebut som Tosca, står följande: ”Under åren har genren å denna scen mycket försumpats, och de få möjligheter en verklig sångerska har att taga vara på i rent musikaliskt hänseende i en operett har mer och mer förminskats.”<sup>47</sup> Att Grünberg tröttnat och lämnat de eviga dansmelodierna bakom sig är ej att förvåna sig över, menar skribenten. Operettmiljön beskrivs som lätt förflackande och att Grünbergs långa tid under vingarna på den lättfotade sånggudinnan inte påverkat henne mer bör vittna om Grünbergs konstnärliga integritet. Att hon inte slagit sig till ro vid operetten och varit nöjd med framgångarna efter *Geishan* utan tagit sig till operakonsten är en bedrift som förstärker hennes konstnärskap.

I en annan text från *Scenisk Konst* samma år, som också behandlar Grünbergs operadebut, görs en historisk tillbakablick på föregångare till Grünberg som växlat från operett till opera. Grünberg är inte den första att röra sig över genregränsen, såväl Fritz Arlberg och Carolina Östberg påbörjade sina karriärer i operettgenren. I artikeln beskrivs operetten som en god läroplats för operan i samband med att Arlberg och Östberg nämns. De tillhör det förgångna, betonar skribenten som menar att operettgenren nu för tiden ”tyvärr synes vara på hopplösa afvägar”. Även här syns sättet med att beskriva operetten som något som varit bra, men är nu i förfall. Det intressanta med texten är inte resonemanget om operettens nedgång utan att skribenten preciserar

vad operettkonsten har att erbjuda operan. Det öppnar för en koppling mellan de två genrerna och vad som förenar dem snarare än vad som håller dem isär. En viktig del handlar om att inte forcera och överanstränga rösten, en annan aspekt handlar om god diktning och slutligen



Rosa Grünberg som O Mimosa San i *Geishan*, Vasateatern 1898. Fotograf: Atelier Dahllöf. Musik- och teaterbiblioteket, Helledays samling, Musikverket.

hur växlingen mellan sång och tal är ”af utomordentlig vikt för erhållande af smidighet i expressionen”. I detta finns intressanta tankar som jag vill lyfta fram och som jag menar är av intresse för såväl synen på operett som opera i början av 1900-talet. En tanke om en naturlig röst som inte forcerats har återkommit gång på gång just vad gäller operakonsten. Slutet på 1800-talet brukar ofta beskrivas som en period då operarösten ställs inför nya utmaningar i form av större operahus och framförallt större orkestrar. Sammanfattningsvis kan man säga att de vokala aspekterna, vad gäller styrka och ljudkvalitet fortsätter att präglade operans utveckling under 1900-talet. Det är samtidigt viktigt att inte förlora det vokala i relation till textbehandling och diktion. I artikeln i *Scenisk Konst* lyfts textningen och den goda diktionen som viktigt. Här bör man påminna sig att detta är långt före textmaskinens intåg och att såväl opera som operett framfördes på svenska. Att publiken skulle kunna förstå och följa med i texten var viktigt och kommenterades ofta vid den här tiden, både vad gäller opera och operett. De vokala aspekternas betydelse framförallt i relation till texten är således intressanta och visar på att avståndet mellan opera och operett egentligen inte var så stort i början av 1900-talet. Det sista som skribenten i *Scenisk Konst* lyfter fram som extra viktigt är smidigheten i expressionen. Smidigheten har att göra med det vokala. Skribenten fortsätter nämligen med att precisera vad operakonsten inte kan nyttja från operetten och det handlar om det plastiska. Det är istället en begränsning. Vid den här tiden kritiserar ofta de nya dansoperetterna tillsammans med operettens lustiga och käcka figurer. Det råder olika sätt att kroppsligt gestalta en roll mellan opera och operett där den senare är betydligt mer fri och använder ett större register av rörelser och fysiska uttryck. Den huvudsakliga skillnaden mellan opera och operett verkar således var en skillnad mellan olika plastiska framförandesätt.

Carolina Östberg kan fungera som ett exempel på att diskussionen kring Rosa Grünbergs operadebut inte är något unikt, utan att liknande resonemang förekommit redan i slutet av 1880-talet i samband med att Östberg gick från att vara en firad operettprimadonna till att vara en av Kungliga Teaterns stora divor. Östberg gjorde sin debut 1873 och prisades tidigt för sin välskolade röst med en frisk och klar timbre. Hon befäste sin position som operettprimadonna genom huvudrollen i Franz von Suppés *Boccaccio* som hade Sverigepremiär 11 december 1879. Det beskrivs hur Stockholm fylldes av ett omåttligt intresse för *Boccaccio* och att alla ville se föreställningen. Det var Östberg med sin ”’piffiga’ abandon och sin stiliga apparition” som tagit publiken med storm.<sup>48</sup> Återkommande var omdömen om hennes praktfulla och goda stämma och en naturligt frisk uppsluppenhet. Östberg gjord dock inte enbart

operettroller utan framträdde även i mer seriösa roller. Hon debuterade i en större lyrisk roll, Agathe i Webers opera *Friskyttan*, 1886. Östberg blev en av de stora dramatiska sopranerna under början av 1900-talet.



Carolina Östberg-Horwitz i titelrollen i *Boccaccio*, Nya teatern 1879.  
Fotograf: Wald. Dahllöf & Co. Musik- och teaterbiblioteket, Helledays  
samling, Musikverket.

I *Europas konstnärer* finns en intressant beskrivning av Carolina Östberg, som på många sätt liknar resonemangen kopplade till Grünbergs operadebut. ”Det visade sig genast att hon [Östberg] var fullkomligt frigjord från de manér, hvilka äro så svåra att få bort för dem som under flere år egnat sina krafter åt operettfacket.”<sup>49</sup> Det stora problemet och det som verkar känneteckna operetten är inte de vokala kraven utan snarare de sceniska. Operetten är genomsyrad av en plastik och vissa manér som inte lämpar sig för operascenen. Vad det exakt är specificeras inte, men det är i den sceniska framställningen som den stora skillnaden ligger, snarare än i det vokala. I samma text finns en längre beskrivning av Östbergs röst som även den är intressant. I texten beskrivs rösten som ”fyllig, frisk och klangrik”. Den strömmar fritt och obehindrat och är frigjord från alla manér. Textningen prisas: ”icke ett ord af texten undgår åhörarne”. Utöver en vårdad artikulation samt ”en dramatisk pointering och en värma i föredraget” präglas det sceniska framträdandet av ”samma omedelbara friskhet som karakteriserar hennes sång”.<sup>50</sup> Redan här, nästan 30 år innan Grünberg växlar från operett till opera, betonas textningen som en avgörande detalj. Jag tolkar det som att utöver musiken spelade texten en stor roll för operetten. Det handlade således inte bara om trallvänliga melodier, utan lika mycket om att publiken skulle kunna snappa upp och förstå vad som sades på scenen.

Textningens betydelse för operetten, där texten på ett helt annat sätt varierades och bearbetades (till exempel skrevs nya kupletter och texten i de välkända sångerna alternerades för att passa in med samtida händelser) blir intressant för just operakonsten. Här verkar det som om operetten skulle kunna utgöra ett riktmärke för vad god diktion är. Både Östberg och Grünberg kommer från operetten till operan och båda beröms för en god textbehandling och en ypperlig diktion. Jag vill öppna för att textens vikt på scenen inom operetten med fördel kan ha utgjort en tillgång för de artister som gått över till operagenren, eller för den delen växlat mellan genrer.

#### OPERA SOM OPERETT

Jag vill dröja kvar vid kopplingen mellan opera och operett med hjälp av ytterligare ett exempel. I samband med premiären på *Madame Butterfly* i Göteborg 1911 finns några intressanta artiklar. Puccinis opera möttes av burop vid premiären på La Scala i Milano 1904 vilket resulterade i att Puccini reviderade operan. Till Sverige och Stockholm kom verket 1908. Efter den första föreställningen i Göteborg 1911 var flera recensenter kritiska och diskuterade verket i relation till just ope-



retten där asiatiska teman var mycket vanliga. ”Det på all originalitet blottade librettot med sin magra handling lefver mest på den förut af operetten alltsedan Théblomman och Mikadon framgångsrikt utnyttjade japanska exotismen, som icke tycks ha förlorat sin tjuskraft. Det är håller icke utan, att idéassociationer från japanoperetter tränga sig fram vid njutandet av Puccinis opera och komma smaken att verka något fadd.”<sup>51</sup> Recensenten beklagar sig över likheten med operetten och beskriver det vad gäller framställningssättet som en ”stilhopröring”. Såväl det sceniska som det musikaliska och det vokala tyngdes av brister. Det var framförallt den musikaliska frasen och den dramatiska diktionen som vacklade hos Frida Falk i titelpartiet. Hon visade goda ansatser för att ”bekämpa det utåtvända i operettrutinen, det subrepektaktigt koketterande”. Olle Strandbergs Linkerton kritiserar för en ”påfallande brist på artikulation”.

Inom ramen för vad som en recensent kallade för den Ranftska Butterfly-tournéen spelades *Madame Butterfly* för första gången i Göteborg i mars 1911. Kvällen beskrevs som en succé. Handlingen ”är ej egnad att väcka något djupare intresse”. Till den magra handlingen har ”Puccini skrivit en musik, som ej afsevärdt förmår öka intresset för densamma”.<sup>52</sup> I motsats till den tunna musiken och handlingen möttes recensenten av en stark ensemble, orkester och kör. I *Ny Tid* diskuterades också huruvida *Madame Butterfly* verkligen var en opera eller en operett. Recensenten kommenterade genrebeteckningen ”japansk tragedi i tre akter” med att ordet ”opera finnes ej på affischen, och skulle man få döma efter gårdagens premiär, är det håller ej fråga om en sådan utan om en tragisk operett – alltså en helt ny konstform.”<sup>53</sup> Verket beskrevs som föga släkt med andra italienska verk. Den har ”föga av varmblodighet och starka känslor, det är först det brutala slutet som höjer den över Geisha-nivån”.<sup>54</sup> Huvudrollen hade anförtrotts åt fröken Falk vars beprövade operettrutin ej lämnade henne i sticket i de tidigare scenerna men å andra sidan hindrade henne att göra något äkta av den övergivnas hjärtesorg, menade skribenten. Jag vill använda detta exempel för att visa hur operetten används som en utgångspunkt och som en tolkningsram för att förstå och beskriva Puccinis verk. Hos alla skribenter återfinns referenser till operetten och det ofta återkommande asiatiska temat. En går till och med så långt som att mena att operetten är en förutsättning för att *Madame Butterfly* överhuvudtaget spelas. Jag tolkar det framförallt som ett uttryck för att avståndet mellan operett och opera inte varit så långt som historieskrivningen ofta gjort gällande. Jag menar också att det är viktigt att inkludera populärkultur, till exempel operett, för att förstå och kunna tolka exempelvis vissa ut-sagor om de första föreställningarna av *Madame Butterfly* i Göteborg.

De resonemang jag lyft fram ovan om sångerskor som rört sig över gränsen mellan opera och operett blir viktiga för en förståelse varför *Madame Butterfly* beskrivs som en tragisk operett i anslutning premiären i Göteborg. Sammantaget öppnar dessa jämförande läsningar för en rörlighet och för förskjutningar och överföringar mellan olika genrer. En artist som rör sig från en genre till en annan kan vara en viktig del i sådana överföringar. Tematik kan utgöra en annan sådan sammankopplande faktor som möjliggör ett utbyte. Recensenter och deras försök att beskriva och tolka är ytterligare ett exempel på hur idéer eller uppfattningar och förväntningar förflyttas från ett område till ett annat. Sammantaget försvårar det upprätthållandet av tydliga gränser mellan exempelvis den finkulturella operan och den populärkulturella operetten.

#### AVSLUTNING

I den här artikeln har jag gett exempel på hur olika operetter skapats i relation till en specifik tid och plats samt givit exempel på vad som hänt när verket sedan förflyttas till en annan plats. Studien har uppmärksammat förändringar över tid för ett och samma verk samt problematiserat en uppdelning mellan operett och opera. Jacques Offenbachs en-aktsoperetter blev populära i London genom att de passade på de mindre scener där lättsam underhållning frodades. Det medförde att när den engelska operetten växte fram fanns inspiration från franska förlagor med som en betydande förebild. Gemensamt för Offenbach och Gilbert och Sullivan var samtidsatiren. Såväl Offenbach som Gilbert och Sullivan använde en asiatisk tematik, men i inget av fallen var det verkliga Asien tänkt att avbildas. Det var istället den egna samtiden som skulle främmandegöras med hjälp av det exotiska. Sättet man drev med samtiden på såg olika ut: Gilbert och Sullivan använde ordvitsar för att på ett mer förtäckt sätt kommentera det viktoriaiska England medan Offenbach använde en mer ekivok och direkt satir. Medan Gilbert och Sullivan arbetade med en uttalad samhällskritik var Sidney Jones *The Geisha* inte alls menad som en kritik av det samtida England. I Jones operett betonas istället det romantiska och underhållande.

Storbritannien omkring sekelskiftet 1900 var inte samma sak som Sverige vid samma tid. Trots att den ursprungliga intentionen och den kontext i vilken exempelvis *The Geisha* skapades i, förändrades verket när det introducerades i Sverige. I flera recensioner finns exempel på hur operetterna uppdaterades för att passa en svensk kontext. Det handlar framförallt om nya kupletter. Intressant är att dessa tillägg sällan hade med själva handlingen att göra. Till exempel sjunger Axel Ringvall i



rollen som den japanske markisen Imari om utvecklingen på Balkan i anslutning till första världskriget. Det visar att de flesta operetter som framfördes bearbetades och förändrades från år till år, både i relation till framtidens krav och dåtidens höjdpunkter. Jag tolkar det också som en förstärkning av min tolkning av det asiatiska som en ram. Det fungerade framförallt på det sätt John MacKenzie betonar – som en miljöskapare. Ett annat sätt att beskriva det är som att platsen i fiktionen inte hade något med det som kommenterades eller parodierades att göra. I Sverige behandlades den asiatiska ramen förhållandevis sällan av recensenter. Endast ett fåtal recensioner diskuterade betydelsen av det asiatiska i förhållande till innehållet. Det vanligaste var att se det som en fantasifull ram som öppnade för möjligheten att använda vackra och överdådiga dekorer tillsammans med praktfulla kostymer. Det asiatiska fungerar på ett snarlikt sätt i min artikel där det inte utgör fokus utan istället fungerar som en slags ram inom vilka olika synsätt på operetten vid olika tider, och överföringar mellan olika genrer, studerats.

Jag har även lyft fram en intressant dynamik mellan olika genrer. Istället för att se opera och operett som två antagonister, placerade på varsin sida om gränsen mellan populär- och finkultur, har jag försökt skriva fram en dynamik där olika förflyttningar påverkat respektive genre på olika sätt. Fokus har dock legat på förflyttningen från operett till opera. Det angränsar till frågan om vad operett är. Att musik är en viktig aspekt som påverkar synen på vad operett är återkommer i många beskrivningar, men även där finns nyansskillnader. En del forskare betonar operettens koppling till operakonsten och den klassiska musiken. Sven Åke Heed skriver i sin översikt över operetten i Sverige i *Ny svensk teaterhistoria III* att "[o]rdet 'operett' betyder just en 'liten' eller 'lätsam' opera".<sup>55</sup> Betydelsen av kopplingen till operan ifrågasätts av Richard Traubner som inte betraktar operetten som ett slags opera "light". Traubner och Lamb, som jag hänvisat till tidigare, betonar istället operettens relation till en populärkulturell underhållning verksam på mindre mer folkliga scener runt om i Europas städer. Det jag vill betona är utbytet och de förskjutningar som skett. Ovan har jag betonat ett sådant sångmässigt utbyte mellan de olika genrererna i båda riktningarna. I fokus för det utbytet stod det vokala. Operetten beskrevs som ett föredöme, även för operakonsten, vad gäller textbehandling och diktion, medan det plastiska sågs som väsensskilt.

Istället för att se operetten som en kausalt ordnad utvecklingslinje vill jag betona vikten av att söka andra sätt för att tolka och beskriva operett. I artikeln har jag strävat efter att visa hur olika idéer inom operetten förflyttats och förskjutits och där ett återkommande verk som *Geishan* betraktats på olika sätt vid olika tider, såväl i relation till sin

egen historia som i relation till nya operetter. Min förhoppning är att ha visat hur genren med fördel kan läsas som ett intertextuellt nätverk där olika förutsättningar och förväntningar förflyttats, förskjutits och förändrats. Det ställer helt nya krav på hur operett studeras. Samtidigt erbjuder det nya möjligheter och inspirerande utmaningar i att koppla operett till olika närliggande genrer för att på ett mer uttalat sätt inkorporera genren i teaterhistorien.

Mikael Strömberg, fil. dr teatervetenskap, Göteborgs universitet,  
mikael.stromberg@gu.se

#### NOTER: FÖRFLYTTNINGAR OCH FÖRSKJUTNINGAR

- 1 Len Platt och Tobias Becker, "Popular Musical Theatre, Cultural Transfer, Modernities: London/Berlin, 1890–1930." *Theatre Journal* 65, no. 1 (2013): 17.
- 2 Operetten åtnjuter fortfarande ett starkt intresse från publiken, vilket successivt minskar mot mitten av 1900-talet.
- 3 Platt och Becker, "Popular Musical Theatre", 18.
- 4 Michael Saffle, "Eastern Fantasies on Western Stages: Chinese-Themed Operettas and Musical Comedies in Turn-of-the-Last-Century London and New York," i *China and the West. Music, Representation, and Reception*, ed. Hon-Lun Yang och Michael Saffle (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017): 92.
- 5 Jag använder "orientalistiskt" och "asiatiskt" som ett slags synonymer men där det orientalistiska inbegriper ett betydligt större geografiskt område från mellanöstern till Asien.
- 6 Att jag skriver en "ökad känsla för kunskap" om öst handlar om att det inte alltid handlade om att ha kunskap om något utan att en mängd stereotyper odlades som inte var kopplade till reella sakförhållanden utan snarare till uppfattningar som skapades baserat på fiktioner.
- 7 John M. MacKenzie, *Orientalism: History, Theory and the Arts*. (Manchester: Manchester Univ. Press, 1995), 182.
- 8 Carolyn Williams, *Gilbert and Sullivan: Gender, Genre, Parody. Gender and Culture*. (New York: Columbia University Press, 2011), 256.
- 9 De båda är sammanflätade då verkets popularitet bygger på briterernas fascination av det japanska. Williams menar dock att Gilbert och Sullivan inte enbart ville skriva ett verk som byggde vidare på intresset för det japanska utan snarare använde det som en utgångspunkt.
- 10 Williams, *Gilbert and Sullivan*, 266.
- 11 MacKenzie, *Orientalism*, 150.
- 12 Ibid., 194.
- 13 Viktigt att betona är att samtliga verk bidrar till att upprätthålla en artificiell bild av något asiatiskt eller orientalistiskt.

- 14 Andrew Lamb, *150 Years of Popular Musical Theatre*. (New Haven London: Yale Univ. Press, 2000), 4-5.
- 15 Richard Traubner, *Operetta: A Theatrical History*. (Oxford: Oxford Univ. Press, 1990), x.
- 16 Storey utvecklar ett resonemang av Bruce A. McConachie som beskriver en tredelad process med att skapa en ny smak-hierarki. Till att börja med var nya byggnader, det vill säga nya praktfulla operahus, viktiga för att separera operakonsten från annan kultur och underhållning. En ny kläd- och uppförandekod gjorde också att operakonsten kunde kopplas till de högre skikten av samhället som fick lära sig de regler som gällde vid ett operabesök. Det tredje som McConachie lyfter fram anknyter också till en form av bildning. Genom att använda allt svårare begrepp och i högre grad betona vikten av att förstå utländska operor och termer förfinades genren. Smak-hierarkin kom successivt att naturaliseras och betraktas som något självklart. Det sätt på vilket dessa fina höga nöjen skulle använtas på var med beundran, ett välinformerat sätt och med en disciplinerad allvarlighet. John Storey, ”Expecting Rain’: Opera as Popular Culture?”, i Jim Collins, *High-Pop: Making Culture into Popular Entertainment*. (Oxford: Blackwell, 2002), 36f.
- 17 Den första lilla träteatern som låg nära världsutställningen byttes senare samma år mot en större vinterbonad teater, båda med samma namn.
- 18 Ensemblen från Bouffes-Parisiens gästspelade också i London under 1857.
- 19 De sammanfördes av operaimpressarion Richard D’Oyly Carte för att skriva ett kortare stycke som skulle vara en del av en helaftonsföreställning på den nyöppnade Gaiety Theatre. Samarbetet mellan Gilbert och Sullivan kom att bli långt och mycket fruktbart, vilket resulterade i de fjorton komiska operor (”Savoy operas”, uppkallade efter teatern de framfördes på) som de skapade under en period av nästan tjugo år.
- 20 En av karaktärerna spelar till exempel trombon vilket är så långt ifrån ett orientalistiskt instrument man kan komma.
- 21 Att ha en avancerad text fylld med intrikata ”puns” är ett kännetecken för den engelska operetraditionen, och specifikt för Gilbert och Sullivan.
- 22 Se vidare: Charles Hayter, *Gilbert and Sullivan. Modern Dramatists*. (New York: St. Martin’s Press), 1987.
- 23 Två nya librettister var Victor Léon och Leo Stein. Deras kanske mest kända libretto sattes till musik av den unge Franz Lehár och fick titeln *Die lustige Witwe* (1905) när den uruppfördes på Theater an der Wien.
- 24 ”Musical comedy” kan beskrivas som en slags farsoperett som kombinerade vaudevill, fransk revy och fars.
- 25 *The Geisha* blev mycket snabbt ett populärt verk runt om i världen. I november samma år som Londonpremiären spelades den för första gången i New York.
- 26 Karaktärsgalleriet består av en blandning av japaner och européer och en kines, föreståndaren för téhuset som tecknas i betydligt sämre dager än de japanska rollfigurerna.
- 27 Okänd källa, daterad 1898, musik- och teaterarkivet, Musikverket.
- 28 *Dagens Nyheter*, 27/10 1898.
- 29 *Göteborgs-Posten*, 28/12 1898.

- 30 *Göteborgs Morgonpost*, 28/12 1898.
- 31 *Göteborgs-Posten*, 8/12 1899.
- 32 *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*, 8/12 1899.
- 33 Geishan beskrivs som ett ”mixtum compositum af Sullivan och negersång-  
er”. Föreställningen är bländande för ögat och artisterna är duktiga men  
librettot är för undermåligt. *Göteborgs Morgonpost*, 6/9 1906.
- 34 *GöteborgsPosten*, 2/9 1911.
- 35 När *Mikadon* kommenteras som ett bättre verk handlar det om musik och  
text. Den asiatiska tematiken ses inte som bättre behandlad i *Mikadon* än i  
*Geishan*. Det är framförallt kvaliteten på kompositionen och den underfun-  
diga texten i *Mikadon* som gör att recensenter ser den som bättre.
- 36 Att sångarna var viktiga publikmagneter kommenteras i flera recensioner,  
inte bara från 1913.
- 37 Okänd källa, musik- och teaterarkivet, Musikverket.
- 38 Okänd källa, 8/2 1919, musik- och teaterarkivet, Musikverket.
- 39 *Stockholms-Tidningen*, 19/8 1920.
- 40 Ibid.
- 41 Sven Hirn. *Operett i Finland 1860–1918*. (Helsingfors: Svenska Litteratur-  
sällsk. i Finland, 1992), 10f.
- 42 *Scenisk Konst*, 1914.
- 43 Det har ju gått nästan 50 år sedan genren introducerades i Sverige.
- 44 På Oscarsteatern återkom den regelbundet på repertoaren fram till 1936.
- 45 *Dagens Nyheter*, 19/4 1908.
- 46 Väl värt att nämna är att medan O Mimosa San blev Grünbergs stora roll  
var Meissner den första Hanna Glawari i *Glada änkan* i Sverige mot Carl  
Barcklinds Danilo.
- 47 *Scenisk Konst*, 1914.
- 48 Arvid Ahnfelt, *Europas Konstnärer Alfabetiskt Ordnade Biografier öfver  
Vårt Århundredes Förnämsta Artister*. (Stockholm: Oscar L. Lamms för-  
lag, 1887), 671.
- 49 Ibid.
- 50 Ibid.
- 51 *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*, 2/3 1911.
- 52 *Göteborgs aftonblad*, 2/3 1911.
- 53 *Ny Tid*, 2/3 1911.
- 54 Ibid.
- 55 Tomas Forser och Sven Åke Heed, *Ny Svensk Teaterhistoria*. 3, 1900-ta-  
lets Teater. (Hedemora: Gidlund, 2007), 258.

DEL 2



Birgitta Johansson Lindh

SANNA KVINNOR, EMIL HILLBERGS  
PONTUS BARK OCH RECENSENTERNA

Receptionen av Anne-Charlotte Lefflers pjäs *Sanna kvinnor* (1883) i några nordiska uppsättningar via dagstidningarnas recensioner

*Sanna kvinnor* (1883) räknas till en av de många så kallade tendenspjäser av kvinnor som skrevs under 1880-talets första hälft, och som debatterade kvinnors position i familjen och äktenskapet. Dessa inledande år av decenniet har beskrivits som en period då kvinnliga författare på bred front erövrade teatrarna med problemdebatterande dramatik. En omorientering strax efter decenniets mitt gjorde att tron på scenen som ett effektivt genusdebatterande forum försvann.<sup>1</sup> Efter urpremiären på Kungliga Dramatiska Teatern (Dramaten) 1883 kom *Sanna kvinnor* att bli livaktig i det nordiska teaterlivet, främst under de följande två åren. I det pressmaterial som jag har undersökt framstår skådespelaren Emil Hillberg som en nyckelperson för pjäsens spridning och popularitet. Han medverkade som Pontus Bark i uppsättningarna på Svenska teatern i Helsingfors och på Christiania Teater år 1884. Denne familjefader i *Sanna kvinnor* kom att bli ett av Hillbergs paradnummer och han gav matinéer av pjäsen på Nya teatern i Stockholm år 1885. Den fråga som kommer att vara central i detta kapitel är hur genusideologin hanterades i föreställningarna och vad Hillbergs rolltolkning betydde för denna.

Åren, då dessa uppsättningar av *Sanna kvinnor* ägde rum och recenserades hör till den tidiga fasen av det moderna genombrottet. Bestämningarna av periodens sträckning skiljer sig åt i olika historieskrivningar och inom skilda akademiska discipliner. Skillnaderna gäller också vad som betonas som modernt och vad den nya synen och de framväxande praktikerna på konstens och kulturens område bröt emot. Litteraturvetaren Toril Moi menar i *Henrik Ibsen and the Birth*

of *Modernism* (2006) att det moderna genombrottet var en långdragen och uppstyckad process som ägde rum ca 1870–1925. Den centrala brytpunkten är försöken att radera idealismens hegemoni och inflytande över kulturen och konsten.<sup>2</sup> I traditionell litteratur- och teaterhistorie-skrivning förknippas idealismen vanligen med idealrealism som genre, vars glansdagar var över i och med inträdet av det moderna genombrot-tet. I meningen en mer övergripande kulturell diskurs om vad konst är och vilken funktion den ska ha i samhället, hade idealismen däremot ett fast grepp i medvetandet hos dramatiker, skådespelare, instruktörer, teaterledningar, kritiker och publik långt in i 1900-talet. Dess krav på förskönade och moraliskt upplyftande representationer av verkligheten påverkade inte minst hur genusstrukturerna inom äktenskapet och fa-miljen kunde gestaltas på teaterscenerna. Idealismens normsystem och den praktik den utmynnade i står alltså för den tradition som natura-lismen och andra nya avantgardismer under sent 1800-tal och tidigt 1900-tal sökte att förändra.

I *Noras systrar* (2000) talar Margareta Wirmark om en yttre censur och en inre vid de nordiska huvudstadsteatrarna under 1880- och -90-talet. Den första sorten utfördes av teaternas lektörer och direktö- rer, när de avgjorde vilka dramer som skulle antas och vilka som skulle refuseras. Ofta var moraliska ställningstaganden, influerade av idealis- mens normer, överordnade. Den andra typen skedde vid iscensättning- en av pjäserna.<sup>3</sup> Det kunde handla om strykningar och omskrivningar av vissa partier av texten men också om sådana saker som scenbilden. Rollbesättningen och hur skådespelaren valde att tolka och presentera sin rollfigur spelade också in. *Sanna kvinnors* komposition bröt mot ti- dens dramaturgiska konventioner och genusnormer. Frågan är vad som hände med genusideologin i de olika uppsättningarna när en populär manlig skådespelare som Emil Hillberg gjorde rollfiguren i den antago- nistiska positionen till sitt paradnummer. Förändrades scenberättelsen jämfört med pjäsen och skiljde den sig uppsättningarna emellan? I så fall hur? Skedde det som Margareta Wirmark har kallat för teaterns inre censur, och i vilken riktning drog den i så fall scenberättelsen? För- stärktes eller dämpades scenberättelsens radikalitet? Jag kommer att behandla detta så som det speglas i dagstidningarnas recensioner och rapportering om teaterhändelserna.

Mitt huvudsakliga material består av recensioner och andra artiklar i dagstidningar från Sverige, Finland och Norge. De behandlar uruppfö- randet på Dramaten i oktober 1883, uppsättningarna på Svenska teatern i Helsingfors i januari 1884, på Christiania teater i maj samma år och i skådespelarna Emil Hillbergs respektive Elise Hwasser Engelbrechts matinéföreställningar på Nya teatern i Stockholm 1885. Jag undersöker

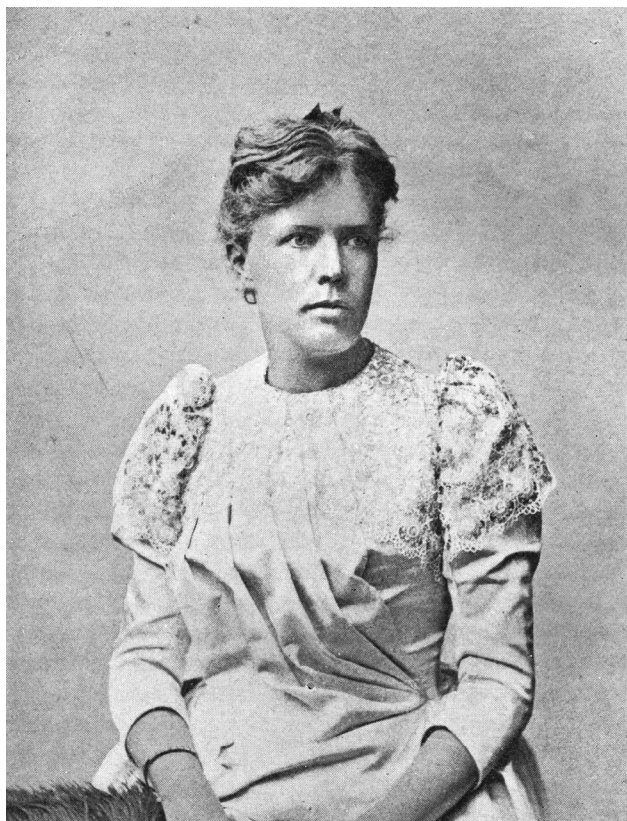


de förskjutningar och förändringar som sker i recensenternas konstruktioner av scenberättelsen, genom att jämföra beskrivningarna av de olika uppsättningar som Hillberg medverkade i. Dessa jämförs också med recensionerna av uruppförandet samt med dramatexten. I enlighet med ett semiotiskt synsätt signalerar recensionernas konstruktioner något om vad som ägt rum på de olika scenerna. En konstruktion sker utifrån recensentens förståelse det vill säga dennes teaterideologiska ställningstaganden och erfarenheter av teaterpraktik, vilka påverkats av tidens teaterkonventioner och -normer. Konstruktionen är alltså filtrerad genom en enskild individs perception samt dennes kognitiva och emotionella bearbetning. Den enskilda konstruktionen indikerar därmed något om föreställningen ur ett visst perspektiv och med specifika begränsande ramar. 1880-talets idéer om teater, dess normer och konventioner, påverkades av idealismens konstsyn och moral, liksom konventionerna och normerna för de olika former av naturalism och desillusionerad realism som växte fram. De kan betraktas som det Lena Hammergren i *Dans och historiografiska reflektioner* benämner koder för ett sociokulturellt system. Sådana impregnerar det mönster av mening som läggs ut i dokument vid det historiska tillfälle då de produceras.<sup>4</sup> Beröringspunkterna mellan dessa sociokulturella koder, så som de tar sig uttryck i recensionerna, och konstruktionerna av föreställningarna kommer att beaktas i analysen.

De olika recensionernas konstruktioner kommer vidare att relateras till varandra. Tillsammans förstärker de ibland bilden av att något specifikt ägt rum. I andra fall divergerar de och ger motsägelsefulla utsagor. I enlighet med vetenskapshistorikern David E. Nye skriver Hammergren att olika typer av historiska dokument ger skilda versioner av ett undersökt objekt. Historikerns uppgift är att leta mönster av översättning, förskjutning och motsägelser.<sup>5</sup> I föreliggande analys använder jag mig av samma slags dokument, nämligen recensioner, men de är skapade av olika individer och för olika tidningar. Därmed har de något skilda sammanhang. Målet är dock att, med hänsyn tagen till de sociala kodernas påverkan, urskilja mönster för att se vad recensenternas konstruktioner av föreställningarna säger om utförandet på scenen.

Det finns inte många studier av dagstidningskritiken om *Sanna kvinnor*, snarare är sådana, liksom analyser av hur pjäser satts upp, något som efterlyses i den tidigare forskningen om kvinnors dramatik i det skandinaviska moderna genombrottet.<sup>6</sup> Två biografier om Anne Charlotte Leffler innehåller information om dagstidnings- och tidskriftsrecensioner. Monica Lauritzen väver in mottagandet av Lefflers pjäser i berättelsen om författarens liv i *Sanningens vägar* och Maj Sylvan har i

*Anne Charlotte Leffler – En kvinna finner sin väg* exkurser där hon ger en receptionshistorik, bland annat av *Sanna kvinnor*.<sup>7</sup> Hon behandlar mottagandet av pjäsen och uppsättningar, framför allt på nordiska huvudstadsteatrar i ett urval av dagspress och tidskrifter, ända fram till senare delen av 1900-talet. På Dramawebben finns också korta beskrivande presentationer av delar av receptionen främst fokuserad till Stockholmsuppsättningar.<sup>8</sup> I jämförelse med dessa bygger min studie delvis på arkivmaterial som tidigare inte har använts och det analyseras inte bara för att säga något om mottagandet utan också för att visa något om hur *Sanna kvinnor* hanterades på scenen. Förhoppningen är att ge en bild av hur pjäsernas genusproblematik och komposition förvaltades under några år i en avgränsad del av teaterlivet.



Anne Charlotte Leffler, Wikimedia.

## PJÄSTEXTEN SANNA KVINNOR

Berta, huvudpersonen i *Sanna kvinnor* är i övre tonåren och den yngsta av två döttrar till herr och fru Bark. Hennes far för ett vidlyftigt leverne och har spelat bort nästan hela familjens förmögenhet. Berta försörjer familjen med arbete på en bank på dagarna och renskrivningsarbete på kvällarna. Herr Bark vill komma åt familjens sista tillgångar som hans fru har ärvt för att betala spelskulder men Berta övertalar sin mor att skriva ett gåvobrev som ger henne kontroll över pengarna. Modern, Julie Bark, kan emellertid inte stå emot sin makes påtryckningar. Hon ger honom gåvobrevet och han förstör det. Efter att ha betalat sina skulder kommer han hem med kamrer Lundberg, Bertas kollega och förtrogne från banken, som han bjudit med till en familjehögtid för att fira sin och hustruns bröllopsdag. Också äldsta dottern Lissi och hennes make Wilhelm firar bröllopsdag. Högtiden markerar försoningen mellan dessa två efter en konflikt kring Wilhelms umgänge med en prostituerad kvinna. Firandet vänds till en rättegångsliknande scen, i vilken fadern, Pontus Bark anklagar Berta för att underminera hans position och fördömer hennes initiativ till gåvobrevet. Berta är uppriven över moderns svek. Hon klandrar kamrer Lundberg för att han deltar i den förnedrande tillställningen men det visar sig att han kommit för att fria till henne. Hon avslår emellertid hans anbud med motiveringen att hennes mor nu behöver henne mer än någonsin och att hon måste ta sitt ansvar, precis som han en gång gjort för sin familj.<sup>9</sup>

*Sanna kvinnor* skildrar konsekvenserna för den yngsta dottern till en egocentrisk ansvarslös make och en hustru som lever upp till ett traditionellt ideal för sann kvinnlighet, genom att ge vika för och därmed acceptera makens handlingar. Den unga Berta har protagonistens position och dramat är uppbyggt på ett sådant vis att en läsare, och i förlängningen en publik, ska solidarisera sig med henne. Den yttre intrigen genereras av faderns spelskulder och Bertas ansträngningar att säkra familjens ekonomi genom att få modern att upprätta gåvobrevet. En inre intrig som också är kopplad till gåvobrevet rör Bertas relation till modern och hennes svek. En underordnad yttre intrig kretsar kring Wilhelms umgänge med prostituerade och huruvida Lissi ska förlåta honom och fortsätta samlivet med honom.

Fadern, Pontus Bark, innehar den antagonistiska positionen och är polariserad mot Berta. Hon driver handlingen i dramats första del genom att övertala modern att upprätta gåvobrevet men i sista delen är det fadern som är den drivande, genom att han förstör brevet, använder pengarna och anordnar familjehögtiden. Berta är handlingskraftig och låter sig ledas av sin syn på det som är moraliskt riktigt istället för det

som förväntas av henne som kvinna. Hon kontrasteras mot modern och systemen som båda står för en undergiven, passiv och viljesvag kvinnlighet, i förhållande till sina män. Den inre intrigen drivs av Bertas längtan efter att få bevis för moderns lojalitet och kärlek till henne. Berta vill också ha ett föredöme och någon vid sin sida i kampen för sin tro på det moraliskt riktiga och att handla därefter.

Skildringen via den inre intrigen av moderns svek och huvudpersonen Bertas känslomässiga smärta är central för dramats appellstruktur och receptionslogik. Leffler lade vikt vid att dramapersonerna skulle bygga på analyser av den mänskliga naturen. Psykologisk sanning skulle överordnas dramatisk effekt och en osannolik konstruerad intrig.<sup>10</sup> Följaktligen är den yttre intrigen i *Sanna kvinnor* nedtonad i förhållande till de franska komedier och samtidsdramer som frekvent förekom på de teatrar där *Sanna kvinnor* spelades.

*Sanna kvinnors* komposition bryter på flera sätt mot tidens normer för dramatik och åskådarförväntningar. Samtidigt är pjäsen skriven på ett sätt som möjliggör läsningar som dämpar den genusideologiska skärpan.<sup>11</sup> Den starka kritiken mot familjefaderns makt och den alternativa kvinnlighet som Berta representerar till exempel, rymmer idealismens moralkrav och påbud om att vägledas av det rätta och det sanna. Det kan ses som en anpassning men flera inslag kan också betraktas som normbrytande, ironiska sätt att förhålla sig till teaterns konventioner och därmed också till åskådarförväntningarna. Dramats slut, då Berta avslår ett frieri, framstår till exempel som en lek med den dramaturgiska förväntningen på ett slut i harmoni och med ett stundande bröllop för huvudpersonen.<sup>12</sup> Scenen lyfter fram att Bertas moral och ansvar som den fullvärdiga och självständiga människa hon gör anspråk på att vara går emot förväntningarna på hennes moral och handlande som så kallad sann kvinna.

#### RECEPTIONEN AV URUPPFÖRANDET PÅ DRAMATEN

Vid urpremiären på Dramaten den 15 oktober 1883 recenserades föreställningen i sex dagstidningar.<sup>13</sup> Överlag koncentrerar sig kritikerna på handlingen och rollfigurerna. Det är Lefflers komposition som står i centrum och kommentarer om skådespelarnas agerande är ganska sparsamma. I kortfattade ordalag får skådespeleriet godkänt för innehavarna av rollerna som Herr och Fru Bark (Ferdinand Thegerström och Helfrid Kinmansson), Berta (Lotten Dorsch-Bosin) och i någon recension även Wilhelm (Victor Hartman) och i en annan Lissi (Anna Zetterberg). Men skådespelarna som gjorde de sistnämnda rollerna får

också kritik för bristande prestationer och det får även Hans Erik Fahlbeck som spelade kamrer Lundberg. Det är alltså inget översvallande beröm utan som recensenten i *Stockholms Dagblad* uttrycker det är ”utförandet /.../ skådespelet fullt värdigt”.<sup>14</sup>

Eftersom kommentarerna om skådespeleriet i dessa recensioner är fåordiga har jag vänt mig till annat recensionsmaterial för att förtydliga bilden. I en recension av en matiné-föreställning på Nya teatern 1885 blickar recensenten Gustaf af Geijerstam tillbaka. Han påpekar att vid uruppförandet på Dramaten ”märkte man hela tiden hur de spelande så ofta orden ’sanna qvinnor’ och ’sann qvinlighet’ o.s.v. förekommo, betonade dem på ett särskildt sätt, hvilket bland annat åstadkom att stycket gjorde ett tungt, tendentiöst och på slutet rent af tråkigt intryck”.<sup>15</sup> Dramats tendens har alltså betonats enligt denne recensent. Hellen Lindgren skriver i *Ny illustrerad tidning* samma år att stycket i det första uppförandet föreföll ”uppstyltadt och osant, då betonades det som icke skulle betonas, det resonerades, då hölls det tal och deklamerades”.<sup>16</sup> En annan tidskriftsskribent, med pseudonymen Teatervän, i *Tidskrift för hemmet* menar att ”framställningen tryckes af en hvardaglig prosaisk tyngd; icke ens Berta eller hennes kamrer förmå afvinna oss något varmare deltagande”. Hen finner att pjäsen är uppsatt utan någon ”synnerlig omsorg eller förkärlek”.<sup>17</sup> Skådespelet har enligt dessa recensenter varit livlöst och överdrivit betoningen av scenberättelsens tendens. Dessutom antyds i den sista kommentaren en brist på engagemang hos skådespelarna.

Recensenternas beskrivningar av vad pjäsen handlar om och vad som är dess tema skiljer sig åt. I *Aftonbladet* skrivs att den främst är en attack mot män ”i en pessimistisk framställning af alt hvad manfolk heter”. I *Post- och Inrikes Tidningar* står att titeln borde ha varit ”De otäcka karlarne”. Samtidigt menar recensenten i den sistnämnda tidningen att det är svårt att förstå vart Leffler syftar med föreställningen.<sup>18</sup> I *Göteborgs Handels- och Sjöfarts Tidning* menar skribenten att föreställningen kontrasterar en traditionell och en modern kvinnlighet. I *Nya Dagligt Allhanda*, liksom i *Stockholms Dagblad*, poängteras en kvinnlighet som präglas av eftergivenhet och karaktärslöshet och som män uppmuntrat av ren själviskhet.<sup>19</sup>

Skillnaderna kritikerna emellan och svårigheten hos vissa att förstå pjäsens ärende kan kopplas till att *Sanna kvinnors* pjäskomposition i varierande grad bedöms vara misslyckad. Den negativa kritiken av det konstnärliga värdet förekommer i recensioner vars författare har vitt skilda uppfattningar om moral och konst. Leffler har komponerat ”skeft och fult”.<sup>20</sup> Hon har inte tillräckligt bemödat sig om att balan-

sera framställningen av den ansvarslösa och omoraliska Pontus Bark och hans svärson Wilhelm med goda exempel på män, menar Anders Flodman i *Aftonbladet*.<sup>21</sup> I enlighet med idealismens estetik vill han se goda förebilder för åskådarna i de pjäser som sätts upp på scenen. Den frisinnade Frans Eugène Fahlstedt som menar att *Sanna kvinnor* är ett berättigt väckelserop, finner "åtskilligt i stycket öfverdrivet och karaktererna framstå i det litet grovhuggna; konstnärens hand har ej bestått dem en sista fullbordande utmäjsling".<sup>22</sup> Han menar att Leffler har utgått från abstraktioner men "icke lyckats omstöpa dem till rätt helgjutna personer". Dramat är också händelsefattigt: Det lilla som händer hade kunnat komprimeras till en akt, menar recensenten i *Post- och Inrikes Tidningar*. Han tillägger att Berta "i trots av alla ansträngningar, ej förmår att uträtta något". "Något tecken till handling är icke godt att upptäcka; då rideauen till slut faller, står man alldeles på samma punkt som då den första gången går upp", avslutar han resonemanget med.

Scenberättelsens upplösning i finalen kritiseras av flera recensenter. "[S]lutet är ej lätt att blifva klok på", lyder omdömet i *Post- och Inrikes Tidningar* och Hjalmar Sandberg finner slutet "mindre tillfredställande" i sin recension i *Nya Dagligt Allehanda*. Inte bara recensenterna finner slutet otillfredsställande. I sufflörens pjäsbok finns en strykning av ett stort parti av frieriscenen, där Berta förklarar för kamrer Lundberg att hon har samma ansvar att försörja sin familj som han hade ett par år tidigare.<sup>23</sup> Ett replikskifte där Berta jämför sig med en man och hennes etiska grund för beslutet att tacka nej har alltså försvunnit. Därmed förefaller hon istället av rent känslomässiga skäl offra sin egen lycka för en mor som har svikit henne. Strykningen är inte daterad men har pjäsen spelats med denna strykning så är Bertas beslut svårare att förstå än i pjästexten och en del av pjäsens genusediskussion har också försvunnit.

Verklighet och sanning är centrala motiv i recensionerna, och företrädare för skilda kulturideologiska ståndpunkter kritiserar scenberättelsens representation av dem. Flodman diskvalificerar scenberättelsens mimesis på moraliska grunder: Leffler har gjort orätt som tecknat män så ensidigt dåliga. Fahlstedt menar att karaktärerna är överdrivna och utgår från abstraktioner och därför inte blir trovärdiga. Han efterfrågar en illusion av livs levande människor på scenen. Speciellt underkänner han ett replikskifte där Berta blir rasande på Wilhelm för att han antyder att hennes syster Lissi roats av hans berättelser om sina sexuella eskapader före äktenskapet. Att en ung kvinna skulle reagera som Berta finner han inte trovärdigt. Enigheten i kritiken av att scenens mimesis

inte är sann blir intressant mot bakgrund av de olika kulturideologiska ståndpunkterna. Recensenterna förefaller underkänna den unga dotterns perspektiv som dramat är komponerat med, och som scenen i fråga samt den hyperboliska teckningen av de manliga karaktärerna bland annat bidrar till.

I recensionerna är det tydligt att omdömet om *Sanna kvinnors* låga konstnärliga värde grundas på brotten mot en för tiden traditionell dramaturgi som betonar en yttre handling, försonande drag hos karaktärerna, en harmonisk avslutning och roande inslag. Till detta kommer underkännandet av scenberättelsens mimesis, vilket är kopplat till scener och dramaturgiska grepp som ska få publiken att känna sympati med Berta och se på händelseutvecklingen från hennes position. Samtidigt finns delade uppfattningar om vad som är centralt i *Sanna kvinnors* handling, samt en förvirring kring vad som är scenberättelsens ärende. Recensenterna förefaller ha mött något på scenen som bryter mot deras förväntningshorisont, alternativt något som också skapat förvirring hos instruktör och skådespelare. Recensionernas konstruktioner pekar tillsammans på en föreställning av *Sanna kvinnor* som överbetonat dess tendens och med rollfigurer som inte har levandegjorts av skådespelarna. Centralt i pjästextens mimesis är den inre intrigen som gestaltar Bertas perspektiv, hennes längtan efter stöd från modern och något att tro på. Denna förefaller inte ha lyfts fram. Följden är att Bertas reaktioner uppfattats som osannolika, scenberättelsen som händelsefattig och slutet med det avslagna frieriet som oförståeligt.

### *Sanna kvinnor* PÅ SVENSKA TEATERN I HELSINGFORS – EMIL HILLBERG GÖR ENTRÉ.

Premiären av *Sanna kvinnor* på Svenska Teatern i Helsingfors skedde den nionde januari 1884.<sup>24</sup> Under hela spelperioden rapporterade *Nya Pressen* och *Hufvudstadsbladet* om en så gott som fullsatt salong och en entusiastisk publik. ”Till den stora framgången bidrager utan tvifvel mycket det utmärkta spelet” skriver reportern i *Nya Pressen*, ”särskildt af hr Hillberg och fröken Reis”.<sup>25</sup> De två skådespelare som åsyftas är Emil Hillberg och Ida Reis som båda var anställda vid Svenska Teatern.<sup>26</sup> Hillberg gjorde rollen som familjefadern Pontus Bark och Ida Reis spelade Berta.

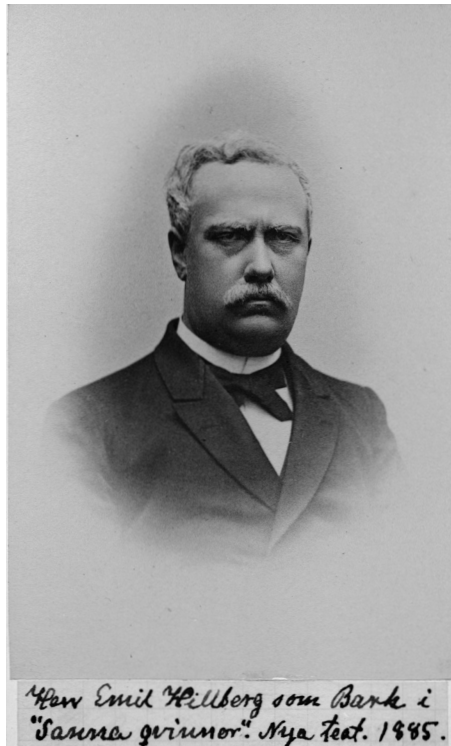
I en kort recension dagen efter premiären finner *Nya Pressens* recensent i motsats till Stockholmskritikerna vid urpremiären att *Sanna kvinnor* är ”en riktig konstnjutning”.<sup>27</sup> Han har emellertid samma uppfattning som några av dem om dramats tematik:



Fru Edgrens skådespel är en modern tendenspjäs som behandlar problemet om kvinnans ställning inom äktenskapet. Styckets originalitet består i blottställandet af det skefva i den s. k. sanna kvinnlighet, som endast visar sig i svaghet och efterlåtenhet gentemot mannens felsteg.<sup>28</sup>

Liksom Hjalmar Sandberg i *Nya Dagligt Allehanda* och recensenten i *Stockholms Dagblad* om uruppförandet på Dramaten, poängterar han relationen mellan en kvinnlighet och manlighet som bygger på underordning respektive överordning. Rollbesättningen finner han lyckad. Recensenten lyfter framför allt fram Emil Hillberg och berömmar hans ”realistiska” gestaltning av Pontus Bark. Jämfört med recensionerna av Dramatens uppsättning finns i denna recension ett större fokus på skådespeleriet och framför allt på framställningen av Pontus Bark.

Också i en längre recension om uppsättningen i *Nya Pressen* den



Emil Hillberg i *Sanna kvinnor* på Nya teatern i Stockholm 1885, Musikverket.



tjugoförsta januari ser skribenten scenerna med Pontus och Julie Bark, liksom de med Lissi och Wilhelm som de centrala:

Styckets handling utgöres af de scener, hvori fru Bark strider med sig sjelf, innan hon kan förmå sig att underteckna gåfvobrefvet till den yngre ogifta dottern Berta, den ”sanna kvinnlighetens” motståndare i stycket; vidare af de scener hvori hr Bark med hyckleri och skrämmande hotelser söker beveka sin hustru att återtaga och förstöra gåfvobrefvet, hvori han äfven lyckas; samt slutligen af de upprörande scenerna mellan Lissi och hennes man.<sup>29</sup>

Det är Julie Barks inre konflikt om huruvida hon ska vara lojal med sin make samt striderna makarna emellan i de två gifta paren som görs till handlingens huvudsak medan det i pjästexten är striden mellan Pontus Bark och Berta om familjens sista tillgångar, det vill säga hustruns och moderns arv, som driver både den yttre och inre handlingen. Pontus Bark är den rollfigur som Anne Charlotte Leffler har lyckats bäst med, enligt recensenten. Han är en

särdeles väl gjord omplantering från verklighetens till diktens värld. Det är något handgripligt och lifshaltigt hos denne Bark. Man tycker sig hafva sett honom någonstädes förut, och han är alltigenom konsekvent hållen.<sup>30</sup>

Uppfattningen om Pontus Bark som livskraftigt och realistiskt tecknad går stick i stäv med synen på honom som representant för en snedvriden syn på män som *Aftonbladets* och *Post- och Inrikes Tidningars* recensenter ger uttryck för i bedömningen av uppförandet på Dramaten. Det stora utrymme rollfiguren får skiljer sig överhuvudtaget från fallet i dagstidnings- och tidskriftsrecensionerna av den svenska urpremiären.

Recensenten prisar också Emil Hillbergs och Ida Reis' rollprestationer men de sistnämnda får betydligt mindre utrymme:

Den framgång, som kommit stycket till del, måste i väsentlig grad äfven tillskrifvas det öfverhuvudtaget förtjenstfulla utförandet. HR Hillbergs Bark var fullt jämbördig med denna skådespelares bästa skapelser. Spelet stod i harmoni med andan och tendensen i stycket. Det var en duktig realistisk tolkning och det var icke blott lif, utan äfven märg och nerv i framställningen. I andra akten, der Bark öfvertalar sin hustru att förstöra gåfvobrefvet höjde sig spelet till ett verkligt mästerskap och gjorde ett gripande intryck.

/.../

Fröken Reis' Berta var äfven en förträfflig skapelse /.../Alt det positiva och prononcerade i denna karaktär framstod som förträffligt i fröken R:s framträdande.<sup>31</sup>

Berömmet av Emil Hillbergs skådespeleri sammanfaller med betoningen av rollfiguren Pontus Bark. Det är de scener, i vilka han medverkar, som betraktas som centrala i scenberättelsen. Det är i konsekvens med att recensenten också betonar den yttre intrigen. Den förs framåt eller leder till en vändning i den dramatiska kurvan just i de scener, då Pontus Bark försöker beveka sin hustru att ge honom gåvobrevet. Omdömet, i likhet med den tidigare kortare recensionen i *Nya Pressen*, att det yttre förloppet är spännande, skiljer sig också markant från den värdering som kritikerna gav uppsättningen på Dramaten. De flesta av dessa menade att *Sanna kvinnor* var händelselös. Den längre recensionen i *Nya Pressen* indikerar en scenberättelse som blivit mer lik de borgerliga salongsdramer och komedier som var gängse på teaterscenerna. I dessa var dels spelskulder ett återkommande motiv, dels en yttre spännande intrig dominant.

Betoningen av en yttre intrig som kretsar kring de två äktenskapen har också gjort att *Sanna kvinnor* i denne recensents konstruktion blivit lik Ibsens *Et dukkehjem*. Hen finner Hillbergs realistiska framställning av Pontus Bark i harmoni med andan och tendensen i *Sanna kvinnor*, vilken i jämförelse med Ibsens skådespel befinnes vara lyckligt funnen: ”Medan Ibsen visar, att det är mannens skuld, att det äkta hemmet är förvandlat till ett dockhem, söker fru Edgren visa, att äfven kvinnan har fel.”<sup>32</sup> Recensenten menar vidare att bihandlingen som drivs av den konflikt som involverar Lissis och Wilhelms äktenskap är överflödig:

Fru Bark säger nämligen att hon flere gånger genomgått just detsamma som Lissi och ändå förlåtit sin man. Då så är, hade Lissis upptäckt kanske helt och hållet kunnat undvaras, ty någon gengångarteori har förf. dock icke velat uppvisa. Såsom det nu är, kan man ej finna, hvare Lissis ”sanna kvinnlighet” egentligen skiljer sig från moderns.<sup>33</sup>

Relationen mellan herr och fru Bark är helt central för denne recensent.

Också *Hufvudstadsbladets* recensent fokuserar äktenskapet mellan Pontus och Julie Bark:

Sanna kvinnor framträder med den tydliga tendensen att teckna ett familjelif, som grumlas af osedlighet å mannens sida och fordringar å kvinnans att sjelf få omhänderhafva den förmögenhet hon förvärfvat eller medfört i boet.<sup>34</sup>

I detta familjeliv sätts maken och familjefadern i högsätet. Pontus Bark blir handlingens nav: Rollfiguren har ersatt en riktig uppfattning om plikt, heder och manligt värde med en spelares hederskänsla och gjort spelskulder till hedersskulder. Därför försöker han lura av hustrun hennes arv som är familjens enda tillgång. Trots att Bertas skarpa genomskådande av faderns beteende och hennes opposition nämns, blir hon och de andra kvinnliga rollfigurerna sekundära i handlingsreferatet. Berta representerar en motsats till moderns och systemens kvinnlighet:

Författarinnan har genom att framställa detta dubbla exempel på en sann qvinlighet velat visa hwarthän en dylik lös moral leder, och herigenom låta dets motsats, representerad af Bertha, klarare framträda.<sup>35</sup>

Berta har förstått kvinnlighetens verkliga väsende och hade kunnat förhindra konsekvenserna av Pontus Barks agerande, antyds i citatet. I jämförelse med recensionerna av Dramatens uppsättning får Berta här en tydlig funktion, som ett alternativ till modern Julies och systemen Lissis undfallenhet. Men denna föredömliga kvinnlighet ses som underordnad en manlig rollfigurs beteende. Det är som stadga för mannens moral en kvinna som Berta blir förståelig.

*Hufvudstadsbladets* recensent beskriver också Emil Hillbergs skådespeleri på ett sätt som förklarar varför det är möjligt att se honom som dramats huvudperson: Hillberg har med sin överlägsna talang lagt in ”en jemnhet och finhet, som gjorde att rollen icke fick denna wämjeliga karakter, som vid dess återgifvande dock ligger så nära till hands”.<sup>36</sup> Därmed, skriver recensenten, har han gett rollen ”dess rätta och sanna prägel”.<sup>37</sup> Hillberg har alltså gett rollfiguren Pontus Bark sympatiska drag.

De finlandssvenska recensenternas fokus på Pontus Bark och den yttre intrigen, till vilket Emil Hillbergs skådespeleri bidrar, gör att de uppfattar scenberättelsens uppbyggnad som god. Genom betoningen av den yttre intrigen konstruerar de en dramaturgi som är mer traditionell än den i Lefflers pjäs. En konstruktion av berättelsen med Pontus Bark som dess nav möjliggör också en förståelse av scenberättelsen där kvinnorna och den polariserade gestaltningen av kvinnlighet är underordnad en manlig rollfigur. Det styrks också av att den uppfattas som mer balanserad än Ibsens *Et dukkehjem*. Recensionerna indikerar att Emil Hillbergs inträde i rollen som Pontus Bark har gjort *Sanna kvinnor* mer kompatibel med idealismens moralnormer, genusordning och teaterns dramaturgiska konventioner.

HILLBERGS SUCCÉ FORTSÄTTER OCH  
PONTUS BARK UTVECKLAS – UPPSÄTTNINGEN  
PÅ CHRISTIANIA TEATER

Den nittonde mars rapporterar *Nya Pressen* att Emil Hillberg har anlitats vid Christiania Teater, bland annat för att spela Pontus Bark i *Sanna kvinnor*, med premiär i början av maj 1884.<sup>38</sup> I den norska och svenska tidningsrapporteringen om denna teaterhändelse fortsätter Emil Hillbergs eriksgata. I *Aftonbladet* rapporteras från den sista Christianiaföreställningen trettionde maj att publiken hyllat Hillberg och att personalen gett honom en lagerkrans. Även *Nya Dagligt Allehanda* skriver om den lycka som Emil Hillberg gör som Pontus Bark och här återrapporteras från *Morgenbladet*, där recensenten menar att Pontus Bark är en klassisk svensk typ. Hillbergs konstnärskap kommer bäst till sin rätt när han gör sådana typer ur den nationella dramatiken: ”Det är den ruinerade viveuren med högre sociala förutsättningar, mera slipadt väsen och mera raffinerad egoism, som man livs lefvande har för sig i den af författarinnan tecknade figuren, som af hr Hillberg med verkligt mästerskap, iklädes kött och blod.”<sup>39</sup> Recensenten antyder att Hillberg gjort Pontus Bark till en rollfigur som är bekant från teaterns typgalleri.

Rapporteringen i *Nya Dagligt Allehanda* innefattar en beskrivning av hur Hillberg agerar för att gestalta Pontus Bark och hur han från första stund lyckas engagera publiken med sin skådespelarkonst:

Genast vid hans första entrée, när han sent på qvällen kommer hem till sin tålmodigt väntande hustru, tryckt af medvetandet att vid spelbordet hafva gjort af med deras sista slantar, kan man säga att resultatet hvar gifvet, i hans mask, hans min, hans rörelser, hans sätt att tala hade man genast det bestämda individuella intrycket, och detta intryck växte i styrka och färg för hvar scen som följde. Hr H ryckte från första ögonblicket publiken med sig, fick stormande applåder och inropades flere gånger under aftonens lopp.”<sup>40</sup>

Som tidigare nämnts är Pontus Bark den roll i Lefflers drama som är mest typifierad, i egenskap av antagonist och med funktionen att visa det motstånd som orsakar Bertas lidande. Recensionen indikerar att Hillberg har utnyttjat denna typifiering och hittat ett uttryck för den ruinerade överklass-vivören i ruelsen över att behöva medge en stor förlust och bemöta hustruns besvikelse och oro. Det låter han bli synligt i mimik och plastik redan innan mötet med hustrun sker. Han får sedan det första intrycket av Pontus Barks särdrag att växa och ta allt tydli-

gare form. På så vis ger han rollfiguren konsekvens i agerandet utifrån de grundläggande drag som vivören som typ karaktäriseras med.

Hillbergs insatser och de andra skådespelarnas prestationer medför att uppfattningen av scenberättelsen har förändrats i jämförelse med de i recensionerna av uruppförandet på Dramaten i Stockholm 1883. *Stockholms Dagblad* rapporterar om föreställningar på Christiania Teater som ett karaktärsskådespel som gör att dramats rätta natur kommer fram. Till detta bidrar Hillbergs skådespeleri: ”Allt var i så full öfverensstämmelse med styckets anda och den figur skådespelaren gaf, att man icke önskade någonting annorlunda eller tillagdt eller borttaget.”<sup>41</sup> Recensenten finner en samklang mellan Hillbergs gestaltning och skådespelets anda.

#### MOT SATIREN

##### – MATINÉFÖRESTÄLLNINGARNA PÅ NYA TEATERN

År 1885, med premiär den 29 november, ungefär ett och ett halvt år efter Christiania-uppsättningen, ger Emil Hillberg också matiné-föreställningar på Nya Teatern i Stockholm. På programmet står *Sanna kvinnor*. I december 1885 väljer skådespelerskan Elise Hwasser Engelbrecht samma pjäs för sin matinéföreställning. Hon har valt att göra rollen som Berta och Emil Hillberg gör också i denna matiné rollen som Pontus Bark.<sup>42</sup>

I en recension i *Post- och Inrikes Tidningar* av matinéföreställningen i november framhålls hur mästerligt gestaltningen av Pontus Bark sker. Skribenten vill särskilt framhålla ”det stumma spelet vid entréerna i såväl första som andra akten”. Bilden av att Hillberg grundar sin rollfigur väl återkommer alltså i beskrivningarna av denna uppsättning. Gustaf af Geijerstam som också recenserar Hillbergs matinéföreställning beskriver dessutom i detalj vad Hillberg gör på scenen när han agerar:

Genast vid första entrén hade man karakteren klar. Den äkta mannen har varit ute och rumlat, kommer sent hem och hustrun sitter väntande uppe. Han har dessutom förlorat en större summa på spel och vill att hustrun som eger pengar ska hjälpa honom. Hr Hillberg nickar litet åt sin äkta hälft, låter henne hjälpa sig af med bonjouren och på med nattrocken, behåller hela tiden en släckt cigarrstump i munnen, böjer sig lugnt över strykstickan, som hustrun håller framför hans cigarr, slår sig derefter ner i soffan, drar hustrun intill sig och säger med öfvertygelse: ’jag ska ta mig f-n aldrig spela mer’. Man vet efter denna replik, dels att Pontus Bark sagt så hundra gånger förr, dels att han skall lyckas att för etthundradeförsta gången öfvertyga hustrun, att denna gång är det

allvar. Han är så innerligt sjelfsäker i sitt uppträdande, så viss på sin rätt, så mild mot sig sjelf och så sträng mot andra, i synnerhet qvinnorna. Han är typen för all manlig svaghet eller svag omanlighet, och han eger alla de fel, som vår tid sträfvar att bortarbета hos det manliga släktet. Ingenstädes förstår man emellertid hans karakter genom hr Hillbergs spel bättre än i den stora scenen i andra akten, der han af hustrun tillnarrar sig penningar. Hur Bark der genomgår hela skalan af öfvertalningsförsök ända till dess han med salvelse talar om att dö – alt detta hör till skådespelarkonstens stora triumfer. Hr Hillberg svär smått i pjesen, något som förf. ej tillåter Pontus Bark göra, men det är onekligt, att detta hör till de öfvriga små naturalistiska iakttagelser, hvarmed skådespelaren förstått att göra denna roll på ett egendomligt sätt lefvande.<sup>43</sup>

I Geijerstams återgivning gestaltar Hillberg Pontus Bark på ett sätt som gör att både hans karaktär och förhållandet till hustrun står klara: Hustrun får hjälpa honom av med ytterrocken och på med nattrocken, den släckta cigarettstumpen uppmanar henne att hjälpa honom att tända den. Handlingar på scenen som signalerar makens uppfattning om sin självklara överordning och hustruns underordning beskrivs. Innan Pontus Bark ska prata med sin fru låter Hillberg honom dra henne intill sig. Rollfiguren skapar närhet till sin hustru samtidigt som han yttrar orden om att aldrig spela mer, som om han med intimiteten vill lägga en grund för att hon ska tro på hans ånger. Den Bark som framträder i Geijerstams konstruktion av föreställningen har agerat så många gånger tidigare och tänker inte ge upp sitt spelande och är heller inte speciellt ångerfull. Pontus Barks självklara maktposition gentemot hustrun markeras i agerandet. Övertalningsförsöken, där han spelar ut hela registret för att känslomässigt påverka henne, framställer honom som manipulativ. Recensionen indikerar att Hillberg gör en Pontus Bark som spelar sin ånger.

Geijerstam skriver också att Hillberg lagt svordomar till rollfigurens vokabulär och påpekar att dessa inte finns i Lefflers text. Han tolkar dem och andra detaljer i skådespelarens agerande som grundade i iakttagelser ur verkliga livet, vilka gör gestaltningen naturalistisk och rollfiguren levande. Också i behandlingen av matinéföreställningen i *Post- och Inrikes Tidningar* beskrivs tekniken att ge rollfiguren ”liv genom att hämta medel som går att känna igen från det verkliga livet”.<sup>44</sup> Det är dock bara Geijerstam som använder ordet ”naturalistiska” i sammanhanget.<sup>45</sup> Individualiserade, levandegjorda rollgestalter var också en norm som anhängare av en idealistisk estetik förfäktade.<sup>46</sup> Iakttagelsen som recensenten i *Post- och Inrikes Tidningar* gör behöver alltså inte indikera att hen uppfattar en naturalistisk spelstil i Hillbergs agerande.

I Geijerstams recension poängteras också att Hillbergs gestaltning av Pontus Bark gett ”hela framställningen /.../ en fläkt af humor” och han menar att ”fröken Klefberg” inte gjorde Fru Bark med den humor som krävs för att hon skulle ”observeras” bredvid Hillbergs rollfigur.<sup>47</sup> I *Dagens Nyheter* ses den humor som Hillberg ”utbredt öfver den i och för sig djupt vedervärdiga karakteren” som ett ”snilledrag”.<sup>48</sup> Geijerstams kommentar om Hilda Klefbergs skådespeleri antyder också att Hillberg inte bara dominerade recensionernas utrymme utan också scenens. Dock beröms även andra skådespelarinsatser i flera recensioner, främst Elise Hwasser Engelbrechts i rollen som Berta. *Dagens Nyheter* recensent finner att Hwasser Engelbrecht i Hillbergs matiné, till skillnad från Klefberg, bildar ”[e]tt förträffligt motstycke till hr Hillbergs framställning”:

Berthas präktigt tecknade karakter /.../ förlänades den pregel af enkel, qvinlig värdighet, som Berthas roll kräfver, på samma gång som allt det inom henne boende af ädel rättmätig förtrytelse, af harm mot all lumpenhet omkring henne, liksom hennes innerliga behof af att tro på människorna, att älska och ömma för dem – om hon blott finge det.<sup>49</sup>

Trots att Hwasser Engelbrechts rollprestation beröms får den inte alls lika mycket utrymme som Hillbergs och i orden om att hon är ett motstycke signaleras att Hillberg ändå ses som det nav som föreställningen kretsar kring. En röst som menar att Hillberg gått för långt i sin humoristiska framställning av Pontus Bark höjs också. Hjalmar Sandberg skriver om hans framträdande i matiné-föreställningen i december 1885:

Vi frukta att Hr H här af idel välmening gått för långt och af begär att skärpa satiren gjort sig skyldig till chargerering af en redan i stycket chargerad figur. Tilltaget att i andra aktens öfvertalnings-scen begagna fruns på bordet qvarliggande söm som näsduk torde uteslutande vara afsedt för galleripubliken.<sup>50</sup>

Tillsammans signalerar recensionerna att Hillberg förefaller ha tagit ut svängarna ganska rejält, dominerat scenen och gjort den egocentriske Pontus Bark till en humoristisk och mustig figur. Av recensionen i *Aftonbladet* framgår att hans dominans ligger i matinéföreställningens förutsättningar. Geijerstam framhåller här de andra skådespelarnas till största del mycket goda insatser, med tanke på den lilla tid som de haft på sig att repetera in sina roller. Det är Hillbergs föreställning där det centrala är att han ska få briljera med sitt skådespeleri.

I jämförelse med återgivningen av vad som skett på scenen i Christiania-uppsättningen indikerar recensionerna av matinéföreställningarna på Nya teatern att rollfiguren Pontus Bark utvecklats. Rapporten i *Nya Dagligt Allehanda* om uppsättningen på den norska teatern och *Aftonbladets* recension av Hillbergs matinéföreställning visar en skillnad i synen på vad som motiverar Pontus Barks agerande. Det kan bero på skilda referensramar för de två skribenternas perception och referensramar. Olika teaterideologiska ståndpunkter kan ha orsakat att rollfiguren konstrueras som en mer cynisk skapelse i den sistnämnda recensionen. I den första recensionen nämns emellertid inte något om det humoristiska i Hillbergs framställning. Kommentarer om cynismen och humorn i *Aftonbladet* signalerar att Hillberg utvecklade sitt skådespeleri med följd att satiren i framställningen av Pontus Bark skärpts i matinéföreställningarna på Nya teatern.

Precis som i recensionerna av Christiania-uppsättningen förändrar recensentens åsikter om skådespeleriet uppfattningen om pjäsen. Genom att författaren och skådespelarna har enats om att låta publiken få se ”människor på scenen” drar de åt samma håll.<sup>51</sup> Geijerstam jämför med uruppförandet på Dramaten:

Pjäsen är i främsta rummet ett karaktärsskådespel och i fråga om karaktärsteckning är den tvifvelsutan det förnämsta arbete, som fru Edgren skrifvit för teatern. Och det var därför att de spelande altigenom spelade stycket med betonande af just detta, som pjesen igår gjorde ett så helt annat intryck, än när den för ett par år sedan uppfördes på Dramatiska teatern.<sup>52</sup>

Pjäsen och skådespeleri samverkar till ett karaktärsskådespel. Det får som effekt att det tunga och trista som fanns i uruppförandet på Dramaten har försvunnit. Alla har dock inte samma uppfattning som Geijerstam. I *Nya Dagligt Allehanda* skriver Hjalmar Sandberg i december 1885 om Elise Hwasser Engelbrechts matiné på Nya teatern. Också han jämför med urpremiären på Dramaten: ”Med alla sina behjertansvärda lärdomar syntes oss stycket nu, då vi sågo det för andra gången, ännu mera göra intryck af dialogiserad afhandling”.<sup>53</sup> Omedelbart efter att ha uttryckt åsikten om scenberättelsens belärande karaktär beskriver och värderar han Hillbergs rolltolkning:

Hr Hillbergs framställning af den oförbätterlige karaktärslöse, på både heder och rättskänsla blottade spelaren och vinglaren framkallade rättmätigt erkännande. Men är det med pjesens anda



öfverensstämmande, att Pontus Bark, äfven till det yttre framstår som den vidriga och motbudande företeelse, hvartill Hr Hillberg gör honom? Det simpelt frånstötande i hans sätt att uppträda, och hela hans glåmiga apparition bidraga åtminstone ej att förklara det allsmåktiga inflytande han eger öfver sin hustru.<sup>54</sup>

Enligt Sandbergs uppfattning har alltså Hillberg gjort Pontus Bark till en alltför grov och tydlig 'bov' i dramat. Han har "gått för långt /.../ af begär att skärpa satiren".<sup>55</sup> Hans synpunkt på att skådespelet har fått starkare drag av "dialogiserad avhandling" förefaller alltså grundas i uppfattningen att den skärpta satiren fått till följd att dramats genuskritiska tendens blivit alltför tydlig och onyanserad.<sup>56</sup> Sandbergs konstruktion av matinéföreställningen bildar en kontrast till uppfattningarna om skådespeleriets samklang med pjäsens art av karaktärsskådespel. Satiren drar iväg från detta.

### *Sanna kvinnor* OCH TEATERNS MANLIGA SOCIABILITET

Margareta Wirmark har kommenterat den hastighet med vilken *Sanna kvinnor* spreds från uruppförandet på Dramaten till Svenska teatern i Helsingfors och Christiania Teatern i Oslo. Hon ser den snabba spridningen som ett tecken på att *Sanna kvinnor* hade stor genomslagskraft.<sup>57</sup> Som min undersökning har visat bidrog Emil Hillbergs rollprestation som Pontus Bark och det sätt på vilket han utvecklade rollen till detta. Den står i centrum i recensionerna av uppsättningarna både på Svenska teatern i Helsingfors och på Christiania Teater. Att så också är fallet i recensionerna av matinéföreställningarna på Nya teatern i Stockholm är, som tidigare nämnts, inte så konstigt, eftersom det var Hillbergs rolltolkningar som var den huvudsakliga attraktionen i dessa.

Emil Hillberg bidrog också efter 1885 till spridningen av *Sanna kvinnor* i Sverige. Han medverkade i de förhandlingar med Anne Charlotte Leffler som gav Albert Ranft exklusiva rättigheter att spela stycket på landsortsteatrarna.<sup>58</sup> 1891 turnerade han med pjäsen med sitt eget sällskap Sydsvenska skådebanan.<sup>59</sup> 1887 och 1898 gästspelade han dessutom igen på Svenska Teatern i Helsingfors med bland annat rollen som Pontus Bark. År 1918 valde han att spela honom i en recettföreställning på Dramaten.<sup>60</sup> Det var i första hand rollfiguren Pontus Bark som levde kvar och Hillbergs rollinsats som uppmärksammades i pressen under dessa år. I en artikel, skriven till Hillbergs 75-årsdag, står att läsa att hans tolkning av Pontus Bark uppfattades som ett uttryck för en ny skådespelarstil vid de första framförandena. Den befanns vara mer sann än den hittills

brukliga och befäste Hillbergs anseende som skådespelare i Sverige. Rapporteringen visar att visserligen medförde Hillbergs insats att *Sanna kvinnor* spelades så länge på de nordiska scenerna men samtidigt också att Anne Charlotte Leffler skapade en rollfigur som Hillberg hade stor nytta av i sin karriär. I ett kåseri i *Stockholms Tidningen* 1903 refereras till en intervju. I den säger Hillberg att Pontus Bark är hans favoritroll.<sup>61</sup>

Med Hillbergs utveckling av rollfiguren Pontus Bark förändrades uppfattningen av pjäsen *Sanna kvinnor*. I recensionerna av den första uppsättningen på Dramaten betraktas den som ett tendensskådespel, en provokation eller ett vällovligt stridsrop mot genusmaktordningen i äktenskapet, men med låg konstnärlig halt. Med Hillbergs inträde poängterar recensenterna att Lefflers pjäs är ett karaktärsskådespel och någon bristande konstnärlighet nämns inte. Samtidigt ger några recensenter bilden av att Hillberg betonar dramats inslag av satir. Deras iakttagelser signalerar att den yttre intriggen och relationen mellan makarna i äktenskapet accentuerats som en följd av Hillbergs rollframställning. Det utrymme han tar på scenen medför också att de kvinnliga rollfigurernas konflikter betraktas som underordnande familjefaderns beteende. Hillbergs rolltolkning förefaller därför ha inneburit en dämpning av *Sanna kvinnors* radikalitet vad gäller både genus och dramakomposition, samtidigt som anpassningen till teaterns normer och konventioner ger den goda omdömen.

Tracy C Davis menar att dramakomposition, läsning, publicering och teaterföreställningar representerar ett deltagande i en sociabilitet. En sådan är en politisk gemenskap i meningen att inom den sker kollektivt debatterande, beslutsfattande och annat handlande. Hon ser teater som en aktivitet i en sociabilitet som innefattar både offentligheten och hemmen. Kvinnor är på grund av en strukturell ojämlikhet vid vissa tider exkluderade från en del aktiviteter och vid andra tillåts att delta i dem.<sup>62</sup> Gay Gibson Cima lyfter fram dramatikers och recensentens förhållande och menar att under 1800-talet kunde en kvinnlig dramatiker inte röra sig i exakt samma domäner i offentligheten som recensenten och inte heller talade hon från exakt samma situerade diskurs som denne. Recensenterna som i det närmaste uteslutande var män formade en sociabilitet runt sina aktiviteter, i vilken kvinnor sällan ingick.<sup>63</sup>

I recensionerna av Lefflers *Sanna kvinnor* går att utläsa en diskurs som förefaller vara frukten av en sådan manlig gemenskap bland recensenterna, som Cima talar om. Men i den undersökning som jag har gjort omfattar den också en manlig skådespelare. Diskursen spänner tvärs över teaterideologiska grupperingar och förenar idealismens förespråkare och de som stödjer ett anti-idealiskt genombrott på teatern. I ett växelspel

mellan vad Emil Hillberg gör på scenen och vad recensenterna uppmärksammar och skriver om i sina recensioner blir Lefflers drama en spelplats för en diskurs där mannen konstrueras som överordnad. Det yttrar sig både i beskrivningarna av rollfiguren Pontus Bark och skådespelaren Emil Hillberg. Följden är att den genusideologiska potentialen i Lefflers drama modifieras i recensionernas konstruktioner. Dessa indikerar att så också varit fallet i scenberättelserna. I pjästexten gestaltas ett alternativ till kvinnlig underordning, med den unga Berta och hennes situation i centrum. Ett sådant får litet utrymme i dagstidningsbevakningen och på scenen förefaller den också ha skymts av Emil Hillbergs Pontus Bark.

Tracy C Davis påpekar att historien om kvinnors skrivande är en historia om social, kulturell och individuell interaktion som är mycket komplex. Den strukturerade ojämlikheten som råder inom teaterns sociabilitet måste noggrant undersökas och försiktigt erkännas utifrån principer som bygger på bevisföring.<sup>64</sup> Det sena 1800-talets nordiska, liksom i övrigt europeiska teaterliv var heterogent och mångfacetterat, med allt från amatörteater till varietéer, storstädernas kungliga teatrar och framväxande avantgardeteater. Det innehöll många differentierade receptionssammanhang för det moderna genombrottets nya dramatik, vilket medförde olika tolkningar, realiseringar och ståndpunkter kring pjäserna. I påståenden om det tidiga 1880-talet som en tid då teatern blev en tribun för samhällsdebatt och genusfrågor är det nödvändigt att precisera i vilken del av teaterlivet det gäller och i vilka av teaterlivets instanser som denna debatt skedde. Var det i pjästexterna, i pressen eller på teaterscenerna och i så fall på vilka teaterscener?

Att Henrik Ibsens drama *Et dukkehjem* (1879) kom att spela en stor roll i samhällets äktenskaps- och genusdebatt är ovedersägligt. Lika odiskutabelt är att kvinnliga dramatiker gick i dialog med pjäsen och att flera av deras pjäser blev populära på teatrarna. En del av dessa visar dock en konservativ syn på äktenskapet och sedligheten.<sup>65</sup> Dessutom sattes en stor del av de alster som kvinnliga dramatiker sände till teatrarna aldrig upp. Som min analys har visat behövde inte heller de scenberättelser som mötte recensenter och teaterpublik ha framstått som lika genusradikala som pjästexterna. Den modifiering i enlighet med teaterns normer och konventioner som skedde vid uppsättningarna, liksom effekterna av den manligt dominerande sociabilitet som präglade offentligheten måste granskas i analyser av enskilda fall. Dessa måste sedan beaktas i teaterhistoriernas övergripande påståendena om genus, kvinnliga dramatikers insatser och det sena 1880-talets teater.

Birgitta Johansson Lindh, universitetslektor i litteraturvetenskap med inriktning mot teater, Göteborgs Universitet, birgitta.johansson@lit.gu.se.

NOTER: SANNA KVINNOR, EMIL HILLBERGS PONTUS  
BARK OCH RECENSENTERNA

- 1 Ingeborg Nordin Hennel, "En stjärnskådespelerska" i *Ny svensk teaterhistoria* band II, red. Tomas Forser, Ingeborg Nordin Hennel & Ulla-Britta Lagerroth (Hedemora: Gidlunds förlag, 2007), 234–235.
- 2 Toril Moi, *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism: Art, Theatre, Philosophy* (Oxford: Oxford University Press, 2006), 67–68. Moi härleder idealismens estetiska diskurs och praktik från den tyska idealismen som vid slutet av 1800-talet hade reducerats till en moralism, omfamnad av en religiös och social konservatism. Uttunnad och förenklad, visar sig varianter av denna diskurs och praktik i stort sett överallt i 1800-talets estetiska diskussioner i Europa, som en mycket stark kraft genom hela seklet och in i 1900-talet, menar Moi. Hon framhåller att kontrasten mellan en moraliskt upplyftande idealistisk realism och naturalismen som hon benämner desillusionerad realism upplevdes som stark av idealismens förespråkare under 1880- och -90-talet (67–72, 105–106).
- 3 Margareta Wirmark, *Noras systrar. Nordisk dramatik och teater 1879–1899* (Stockholm: Carlsson bokförlag, 2000), 182–183, 270, 366–367.
- 4 Lena Hammergren, *Dans och historiografiska reflektioner* (Stockholm: STUTS, 2009), 67–68. Hammergren påpekar också att koder genereras genom att källan blivit ett dokument, det vill säga placerats i ett arkiv eller formgivits till en artikel.
- 5 Hammergren, *Dans och historiografiska reflektioner*, 71.
- 6 Wirmark, *Noras systrar*, 366–367.
- 7 Maj Sylvan, *Anne Charlotte Leffler. En kvinna finner sin väg* (Stockholm: Biblioteksförlaget, 1984); Monica Lauritzen, *Sanningens vägar. Anne Charlotte Lefflers liv och dikt* (Stockholm: Bonnier, 2012).
- 8 Dramawebben [www.dramawebben.se](http://www.dramawebben.se) [hämtad 2017-11-23]. På webbplatsen tillgängliggörs upphovsrättsligt fri svensk dramatik.
- 9 Edgren Leffler, Anne Charlotte, *Sanna kvinnor, Skådespel i tre akter* (Stockholm: Z Hæggströms förlagsexpedition 1883).
- 10 Lauritzen, 175; Mona Lagerström, *Dramatisk teknik och könsideologi. Anne Charlotte Lefflers tidiga kärleks- och äktenskapsdramatik* (Göteborg: Litteraturvetenskapliga Institutionen, Univ. 1999), 59.
- 11 Johansson, Birgitta, "Balancing on the Edge of Indecency. Melodramatic Strategies in Alfhild Agrell's *Räddad* (Saved) and Anne Charlotte Leffler's *Sanna Kvinnor* (True Women)" i *Nordic Theatre Studies*, vol. 22 (2010), 47–57.
- 12 Martin Lamm, *Det Moderna Dramat 1830–1930* (Stockholm: Aldus/Bonniers, 1964), 10–11.
- 13 *Sanna kvinnor* spelades i ett helaftonsprogram tillsammans med Lefflers enaktskomedi "En räddande engel" som förpjäs. Enligt "Michals Repertoarförteckning från Kungliga Dramatiska Teatern 1863–1893" spelades *Sanna kvinnor* sammanlagt 15 gånger mellan åren 1883 och 1887 (Emil Michal, "Michals repertoarförteckning från Kungliga Dramatiska Teatern 1863–1893", Musikverket). Premiären den 15 oktober 1883 recenserades i

- Aftonbladet* (AB), *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* (GHT), *Nya Dagligt Allehanda* (NDA), *Post- och Inrikes Tidningar* (PIT), *Stockholms Dagblad* (StD) och *Sydsvenska Dagbladet Snällposten* (SDS). Samtliga recensioner utom den i SDS är publicerade 16/10 1883. Recensionen i SDS som publicerades den 18/10, 1883 rapporterar om vad som skrivs i recensionen i PIT. Det är alltså samma text, om än i en något förkortad variant. Eftersom pjäsen publicerades efter premiären kan det antas att dessa redogörelser utgår från föreställningen och inte den skrivna texten.
- 14 [osign.] StD 16/10 1883.
- 15 [sign. G. af G.] AB 30/11 1885. Signaturen står för Gustaf af Geijerstam som var dagstidningsskribent och författare. Han anses vara en av frontfigurerna bland åttitalisterna, det vill säga den löst sammanhållna grupp av svenska författare som ville föra fram en ny realism befriad från idealismens förskönade verklighetsbeskrivningar.
- 16 Hellen Lindgren, *Ny illustrerad tidning* nr. 51, 17 dec 1887, 424. Lindgren var litteraturhistoriker och verkade som teaterkritiker i veckotidningen från 1883 och några år framåt. Lindgren var liberal och intresserad av det sena 1800-talets nya filosofiska och estetiska riktningar (*Svenskt biografiskt handlexikon* (1906)) <http://runeberg.org/sbh/b0073.html> [hämtad 2017-11-24]).
- 17 Teatervän [pseud.], ”Fru Edgren, En räddande engel, Sanna kvinnor”, *Tidskrift för hemmet, tillegnad Nordens kvinnor*, 1886:6, s. 321–328.
- 18 [sign. A. F.] AB 16/10 1883. Signaturen står för Anders Flodman, vilken verkade som skribent och lärare. Han var en av frontfigurerna för de s.k. Signaturen som bland annat företrädde och teoretiskt utvecklade en idealistiskt influerad dramaestetik (Lagerström, s. 11–13); [osign.] PIT 16/10 1883.
- 19 [sign. E-dt] GHT 16/10, 1883. Signaturen står för Frans Eugène Fahlstedt som var Stockholmskorrespondent för GHT men huvudsakligen arbetade som encyklopedist och bidrog till ett antal uppslagsverk. Han var nära vän till August Strindberg; [sign. Hj. Sdg] NDA 16/10 1883 (signaturen för Hjalmar Sandberg); [osign.] StD. 16/10 1883.
- 20 [sign. A. F.] AB 16/10 1883.
- 21 *ibid.*
- 22 [sign. E-dt.] GHT 16/10 1883.
- 23 ”Sanna kvinnor, Skådespel i 3 akter” af Anne Ch. Edgren Leffler, pjäsbok daterad 1883, KTA.
- 24 I detta helaftonsprogram spelades *Sanna kvinnor* precis som på Dramaten tillsammans med ”En räddande engel”. Pjäserna kom sedan att spelas ytterligare elva gånger under våren med sista föreställning den 23/4 1884. Under delar av denna period spelades *Sanna kvinnor* på två teatrar i Helsingfors; förutom på Svenska teatern också på Finska teatern. Pjäsen gick alltså upp i finsk översättning redan under hösten, det vill säga innan den fick premiär på originalspråk i Helsingfors. På Svenska Teatern återkom pjäsen på repertoaren 1887. Den spelades även vid 3 tillfällen 1898 ([osign.] *Helsingfors Dagblad* 8/1, 1884; [osign.], *Nya Pressen* 10/1, 19/3 1884; Repertoarbok, Svenska litteratursällskapets arkiv, Helsingfors).

- 25 [osign.] *Nya Pressen* 10/1 och 21/1 1884; [osign.] *Hufvudstadsbladet* 16/1 1884.
- 26 Sammanställning av verksamhetsåret, Svenska litteratursällskapets arkiv i Helsingfors; [osign.] *Nya Pressen* 10/1 och 21/1, 1884; [osign.] *Hufvudstadsbladet* 16/1 1884.
- 27 [osign.] *Nya Pressen* 10/1 1884.
- 28 Ibid.
- 29 [osign.] *Nya Pressen*, 21/1 1884
- 30 ibid.
- 31 ibid.
- 32 ibid.
- 33 ibid.
- 34 [osign.] *Hufvudstadsbladet* 16/1 1884.
- 35 ibid.
- 36 ibid.
- 37 ibid.
- 38 [osign.] *Nya Pressen* 19/3 1884.
- 39 [osign.] NDA 26/5 1884.
- 40 ibid.
- 41 [osign.] StD 26/5 1884.
- 42 [sign. Hj. Sdg.] NDA 7/12 1885.
- 43 [sign. G. af G.] AB 30/11 1885
- 44 [osign.] PIT 30/11 1885
- 45 [sign. G. af G.] AB 30/11 1885
- 46 Lagerström, 46.
- 47 ibid.
- 48 [sign.V.S.] *Dagens Nyheter* (DN) 30/1 1885
- 49 ibid.
- 50 [sign. Hj. Sdg.] NDA 7/12 1885.
- 51 [sign. G. af G.] AB 30/11 1885.
- 52 ibid.
- 53 [sign. Hj. Sdg.] NDA 7/12 1885.
- 54 ibid.
- 55 ibid.
- 56 ibid.
- 57 Wirmark, 271–273.
- 58 Albert Ranft skickade Emil Hillberg för att erbjuda Anne Charlotte Leffler hundra kronor för exklusiva rättigheter att sätta upp *Sanna kvinnor* på landortsteatrar i Sverige. Leffler uppfattade uppenbarligen detta som ett skambud, för Ranft sände sedan ett brev, i vilket han förklarar varför han sänt Hillberg och erbjuder henne 200 kronor. Dessa pengar förefaller han sedan ha haft svårighet att betala. Han lovar han henne att pengarna snart ska komma i ett annat brev och ber om ursäkt för att hon inte har fått pengarna i ytterligare ett brev men drar sig inte för att samtidigt be om rättigheterna att sätta upp Lefflers nästa pjäs *Hur man gör godt* (1884) Brev från Albert Ranft till Anne Charlotte Edgren Leffler, daterat den 24/8 1884, 8/5 1885, 11/12 1885 (A. Ch. Leffler brev 10 (L4b:10), Kungliga bibliotekets handskriftssamlingar, Stockholm).

- 59 [osign.] SvD 4/9 1901; [osign.] SvD, 7/5 1901.
- 60 [osign.] SvD 15/7 1898; [osign.] StD 14/2 1927.
- 61 [osign.] StD 14/2 1927, Don Basuno (pseud. för Emil Norlander.) *Stockholms Tidningen*, 11/9 1903.
- 62 Tracy C. Davis, "The sociable playwright and representative citizen" i *Women and Playwriting in Nineteenth-Century Britain*, ed. Tracy C. Davis & Ellen Donkin, 15-34 (Cambridge; Cambridge University Press 1999), 18, 20-22.
- 63 Gay Gibson Cima, "To be public as a genius and private as a woman". The Critical Framing of Nineteenth-Century British Women Playwrights", *Women and Playwriting in Nineteenth-Century Britain*, ed. Tracy C. Davis & Ellen Donkin, 35-53 (Cambridge; Cambridge University Press 1999), 35.
- 64 Davis, 20.
- 65 Emelie Lundbergs komedi *Förlåt mig!* (1886), (<http://www.dramawebben.se/> [hämtad 2017-11-25]) som först sattes upp på Kungliga dramatiska teatern i mars 1886 och publicerades samma år, är ett exempel på detta. Här utgår den lättsamma handlingen om ett nygift pars äktenskapsknabb både från mannens och kvinnans perspektiv och slutar försonande. Komedin har vare sig moraliserande eller samhällskritisk tendens. Inte heller Amanda Kerfstedts enaktare *Lilla Nina* (<http://www.dramawebben.se/> [hämtad 2017-11-25]) som spelades på Dramaten 1882 utmanar den gängse moralsynen. Enaktarens rollfigurer är genomgående goda och alla vill väl. Intrigen genereras av att de har hamnat i prekära situationer på grund av otur, och både kärlekskonflikten och den mellan arbetare och bruksägare får försonande slut. Kompositionen ger därmed inget utrymme för vare sig någon genuskritisk tendens när det gäller kvinnors position i äktenskapet eller någon samhällskritik ur ett klassperspektiv.





Hélène Ohlsson

NÄR DRAMATENS DIVA  
SMITTADE HELSINGFORS MED FEBER

En undersökning av Ellen Hartmans  
gästspel i Finland 1889

ÅR 1920 UPPMÄRKSAMMADE den finländska tidningen *Dagens Press* att: ”den runt Skandinavien i tiden så högt frade skådespelerskan Ellen Hartman-Cederström” ett par dagar tidigare hade fyllt 60 år. ”Den framstående konstnärinnan har varit av stor betydelse i Sveriges och även i vår teaterhistoria”, fortsätter notisen.<sup>1</sup> Ellen Hartman (1860-1945) är förvisso inte en bortglömd skådespelerska i svensk teaterhistoria, men hennes skådespelarkonst har ifrågasatts. Inte upptar hon heller någon plats i finländsk teaterhistoria, trots att citatet ovan menar att hon borde det och även förklarar varför:

Det var om vi icke misstaga oss, på hösten 1889, som fru Ellen Hartman gästade Helsingfors och här uppträdde 14 gånger. Hon väckte här en sensation, som sällan tidigare gjorts inom teaterlivet. Efter avskedsföreställningen spändes hästarna från hennes vagn och unga studenter drogo henne från teatern till Societetshuset, där en animerad fest gavs till hennes ära.<sup>2</sup>

Citatet ovan avslöjar att Hartman skapade sensation på scen vilket i sin tur gjorde att en sorts feber drabbade framför allt unga manliga åskådare. Febern som utbröt med konsekvenser som att hennes beundrare bland annat förvandlade sig till hennes draghästar är koder för en diva. Den svenska operasångerskan Jenny Lind fick ta del av denna kontinentala sed i Berlin 1848.<sup>3</sup> När detta sker betyder det att stjärnan i vagnen inte är vilken artist som helst, hon är exceptionell, enastående, gudalik och det som på engelska kallas ”larger than life”, med andra ord en diva.

Författaren och divaforskaren Wayne Koestenbaum skriver: "Whole cities succumb to the infection of the diva. San Francisco falls prey to the Adelina Patti epidemic. Broadsides in London proclaim 'THE JENNY LIND MANIA.' London falls sick with Galli-Cursi Fever. In Sweden, during Marian Anderson's tour, Marian Fever is catching."<sup>4</sup>

Många specifika uttryck från publiken i respons till artisten i fråga var typiska för en internationell diva under denna tid och kan därför sägas ingå i, det som jag kallar, 1800-talets divatradition med koder som exempelvis feber, lagerkransar och blommor som kastades upp på scenen under spelets gång (gärna med vidhängande band i nationalistiska färger), applådtackets utformning, gåvor i form av smycken, dikter tillägnade divan och beundrare som draghästar.

I oktober 1889 smittade Dramatens diva Ellen Hartman Helsingfors med feber. Vad gjorde Hartman som skådespelerska som skapade sådan sensation? Och vilka uttryck för en diva, förutom feber och beundrare som draghästar, satte hennes gestaltningar i rörelse?

#### DIVAN ELLEN HARTMAN

Hartman hade rönt uppmärksamhet redan vid sin debut som sjutton-åring 1877 då Stockholm drabbades av en lätt Ellen Hedlund feber, vilket var hennes flicknamn. Hon hade sin första stora succé på Dramaten som Suzanne i Édouard Paillerons *Sällskap der man har tråkigt* 1881, men hade sitt definitiva genombrott på samma teater 1883 med sin roll som den brådmogna fjortonåringen Gurli i Anne-Charlotte Lefflers pjäs *En räddande engel*. Hon blev snabbt populär hos både publiken och kritiken och framgång följde på framgång. En, om möjligt, ännu större succé rönt hon som Siri i Victoria Benedictssons pjäs *I telefon* 1887. Bland annat i dessa roller slipade hon fram sin unika iscensättning av en, för tiden, ny femininitet som jag har valt att kalla den segrande flickaktigheten.<sup>5</sup> Trots sin stora berömmelse och ständigt i stigande popularitet i Sverige under hela 1880-talet var det framförallt under hennes gästspel i slutet på 1880-talet som skeenden runt Hartman tydliggjorde hennes divastatus.

Under 1800-talet var divaskap något som en exceptionellt skicklig kvinnlig artist kunde bli upphöjd till av sin publik genom olika uttryck som de omvärvde henne med.<sup>6</sup> Diva är ett komplext begrepp omgärdat av fördomar, dyrkan, myter och skam. Diva är latinets feminina form av divus som betyder gud. I sin mer allmänna betydelse i Italien har diva använts sedan åtminstone 1300-talet i betydelsen: gudinna, vacker kvinna, älskarinna.<sup>7</sup> Diva har använts som synonym för primadonna inom operan sedan 1600-talet och användes för en sångerska som hade den kvinnliga huvudrollen.<sup>8</sup> Först i början av 1800-talet började be-



Ellen Hartman som Gurli i *En räddande engel*, 1883, Musikverket.

greppet användas även utanför Italien som synonym till primadonna och populariserades i denna funktion. Allt eftersom förstärktes begreppet till att också mer allmänt beteckna en mycket skicklig och populär kvinnlig artist.

I början av 1800-talet hade den kvinnliga ”kändisen” etablerat sig. Den tilltagande industrialiseringen stimulerade urbaniseringen och gjorde det möjligt för en populär artist att dra stor publik till arenor och därigenom ha betydande ekonomisk framgång. Dessutom gjordes turnéer lättare genom ny teknik som exempelvis järnväg och ångbåtstrafik. Därigenom blev seklet divornas århundrade. Jenny Lind var den första att göra en lukrativ turné över den Nordamerikanska kontinenten. Efter henne följde andra som till exempel italienska Adelina Patti och franska Sarah Bernhardt. Divan liknar ingen vanlig, dödlig artist, eller ens vanlig, dödlig kvinna. Därför benämns hon med epitetet gudinna.

Musikforskarna Francesco Izzo och J. Q. Davies framhåller båda att i och med valet av termen diva framför primadonna, förstärktes ett gudinnelikt drag, en överjordiskhet som gick utöver att bara vara en ”leading lady” eller skicklig artist.<sup>9</sup> Enligt Davies står senare tids divaforskning inför problemet att se igenom all mystik som omvärvde divan för att se den reella, faktiska divakroppen. Han anser att denna mytologiska avklädning är viktig för att finna agensen hos divan som dolts av historieskrivningens vaga och romantiserande biografiskrivning, men frågar sig samtidigt om det är en realistisk möjlighet. Myten om divan och den reella divakroppen är oftast hopflätade och historiska fakta och historisk fiktion är ibland omöjlig att särskilja.<sup>10</sup> Fenomenet som divan förkroppsligade och de reaktioner hon provocerade fram går inte att diskutera om man inte tar ikonisk celebritetskult och myt i beaktande.

Som verktyg för att kunna analysera processerna som gjorde Hartman till diva har jag använt mig av ett begrepp som Wayne Koestenbaum har myntat: divakod.<sup>11</sup> Koestenbaum har i sin kartläggning identifierat ett antal processer och tecken som definierar den kvinnliga ikonen och divan:

Codes of extravagant female behaviour have arisen around the diva. [...] One finds or invents an identity only by staging it, making fun of it, entertaining it, throwing it - as the ventriloquist throws the voice, wisecracks projected into the mannequin's mouth. Geraldine Farrar dared to tell Arturo Toscanini, "You forget, *maestro*, that I am the star."<sup>12</sup>

Som Koestenbaums citat vittnar om, började divan ofta själv iscensätta sin image i relation till dessa koder. Så gjorde även Hartman, vilket

kommer att klargöras i artikeln. Som metod för att skriva in Hartman i 1800-talets divatradition har Koestenbaum följts i spåren genom identifikation av divakoder som omfattade Hartman. Många finns i Koestenbaums kartläggning, men även nya koder har upptäckts.

Koestenbaum reflekterar runt divans ”method of moving the body through the world”.<sup>13</sup> Han ser hennes självscensättning som en defensiv strategi och som ett pansar mot de straff som kvinnor med makt utsattes, och ännu ofta utsätts, för. Genom sin yrkesroll och sin livsstil ställde sig divorna ofta utanför den normativa femininiteten och förkroppsligade en femininitet i en egen kategori. De accepterades socialt på grund av sin yrkesskicklighet, publika popularitet som artister och status som celebriteter, men de balanserade på en tunn lina under ett hav av potentiell demonisering. Teater- och genusforskaren Tiina Rosenberg beskriver divans genusöverskridande kvaliteter:

Den extraordinära, tragiska, komiska, ilskna, elaka, glamorösa, provokativa, sentimentala och intelligenta divan är i allmänhet heterosexuell, men inte nödvändigtvis en heteronormativ kvinna. [...] Centralt för en diva, förutom att vara ”större än livet”, är ofta en övertygande erfarenhet av social skam: en överdos av sprit, droger, suicidalt beteende, för mycket sex och allmän slampighet. Alla divor är dock inte slampiga och självmordsbenägna missbrukare. Gemensamt för divor är att de i allmänhet prioriterar det dramatiska före det konventionellt sköna.<sup>14</sup>

Divan var en gränsöverskridare som genom sin självscensättning ofta bröt mot tidens genusnormer. Därför har divor historiskt setts som normbrytare med en feministisk potential. Även Hartman kom att utsättas för en offentlig demonisering genom ett mediedrev 1891 i samband med sin skilsmässa. Men 1889 under hennes triumf i Helsingfors låg detta ännu i framtiden och är därför ett ämne för en annan artikel.<sup>15</sup>

#### FÖRHANDLINGAR MELLAN EN PRESUMTIV DIVA OCH EN PRESUMTIV FÖRNYARE AV SVENSK TEATER

Gästspel i andra svenska städer och i de nordiska länderna var vanliga för svenska skådespelare, inte bara för medlemmarna i resande teatersällskap.<sup>16</sup> Första gången Hartman gästspelade var 1882 på Stora Teatern i Göteborg tillsammans med maken Victor Hartman och skådespelerskan Olga Björkegren. Därefter gjorde Hartman ofta gästspel framför allt under sommarmånaderna.<sup>17</sup> Under 1888 års gästspel i Bergen och i Göteborg var hon den ensamma gästande stjärnan. Det be-

tydde att repertoaren utarbetades efter henne, inom vad som var rimligt att utföra för den fasta ensemblen. Det får anses som ytterligare ett kliv uppåt på stjärnhimmelen.

När Hartman året efter fick ett erbjudande att gästspela på Svenska Teatern i Helsingfors förhandlade hon brevlades med teaterdirektören Harald Molander. Förutom att vara dramatiker var han regissör och hade gått i lära hos Ludvig Josephson som anses vara Sveriges första moderna regissör.<sup>18</sup> Under mitten av 1880-talet hade Molander skrivit ett par artiklar där han presenterade sitt program för en förnyelse av svensk teater.<sup>19</sup> Hans ledstjärnor ansågs vara trohet mot författaren, natursanning, ensemblespel och harmoni mellan teaterns olika uttryck.<sup>20</sup> Molanders brev till Hartman finns inte bevarade, men utifrån ordalydelsen i hennes svar är det ibland möjligt att uttyda vissa av hans argument.

När Molander kontaktade henne i maj 1889 blev Hartman entusiastisk över tanken på ett förestående gästspel i Finland. I sitt svar till Molander satte hon upp sina ekonomiska villkor, samt gav förslag på ett program för gästspelet:

Min repertoar är ju rätt stor. Nora i "Ett Dockhem", Chatarina i "Så tuktas en argbigga", Suzanne i "Tråkigt Sällskap", Jeanne i "Lady Tartuffe", "Telefon", "Räddande engel", "Gnistan" och förförligt en massa småpjäser. Mina villkor äro desamma som i Göteborg och Bergen 200 kr. per afton och en recett.<sup>21</sup>

De pjäser som hon nämner tolkar jag som hennes först påtänkta förslag. Nora i *Ett Dockhem* av Henrik Ibsen är en roll som Hartman aldrig kom att spela, men som hon uppenbarligen önskade gestalta och här säger sig ha läst in. Hennes andra förslag är en klassisk komedi av Shakespeare. Därefter nämner hon två franska boulevardkomedier och först efter dessa hennes succéer *I telefon* och *En räddande engel*. Detta visar att Hartman ännu 1889 hade ambitioner att bredda sin repertoar till mer kontroversiella roller. För sitt gästspel i Helsingfors krävde Hartman 200 kronor per kväll och en recett vilket var samma gage hon hade fått i Bergen och Göteborg. År 1889 motsvarade 200 svenska kronor betalning för lika lång arbetstid som 190 871 svenska kronor år 2016, mätt med löneindex för manlig industriarbetare/hantlangare.<sup>22</sup> Det innebär att Hartman gjorde en rejäl vinst på sitt gästspel i Helsingfors eftersom hon kom att få göra fyra extraföreställningar utöver sina tio planerade, samt att hennes recett drog fullt hus, troligtvis med biljettpriiser som var förhöjda.<sup>23</sup>

Angående repertoaren gav Molander sitt motförslag vilket hon i

sin tur svarade på med att hon accepterade att spela: Suzanne i *Sällskap der man har tråkigt* av Édouard Pailleron, *En räddande engel* av Leffler, *I telefon* av Benedictsson, *Tre par* av Alexander Kielland samt *Sveas Fana* av Pehr Staaff, ”men deremot vill jag på inga vilkor spela ’När damerna föra krig’”.<sup>24</sup> Denna pjäs, som Molander uppenbarligen hade föreslagit, av Eugèn Scribe och Ernest Legouvé från 1851 handlar om en grevinna på drygt 30 år som under restaurationstiden i Frankrike skyddar en Bonapartist från dödstraff genom att gömma honom i sitt hushåll som sin betjänt. Grevinnan blir kär i den unge mannen som i sin tur blir kär i hennes oskuldsfulla sextonåriga släkting. En icke-segrande kvinna i, enligt samtidens uppfattning, yngre medelåldern var uppenbarligen en femininitet Hartman inte ville associeras med som skådespelerska. Det visar att rollernas status i pjäserna ännu länkades med, och skulle i viss mån överensstämma med, skådespelerskans offentliga image.<sup>25</sup> Det är dock oklart om Molander hade tänkt sig att Hartman skulle spela systerdottern, men i så fall var inte det heller en roll som tilltalade henne. Hartman föreslog i stället återigen Shakespeareklassikern *En Midsommarnattsdröm* som hon 1885 gjort succé i som Puck. Molander hade även föreslagit en pjäs som heter *Kärlek* av Edvard Brandes och hon lovar att hon ”ska läsa den ännu en gång men jag hoppas kunna göra Er till viljes”.<sup>26</sup> Diskussionerna om repertoaren var dock långt ifrån avslutade:

Rölen i *Kärlek* har jag äfven fått, det är ju ingen gast role men jag trodde mig göra Er en tjenst och derfor läser jag in den. Min repertoar tyckes bli’ ganska mager om vi stryker både ”Tre par” och *Lady Tartuffe*.- Tre par vill jag allt gerna spela om det går för sig.- Kunde Ni inte göra som det gjordes i Bergen att bara ge’ 2ee och 4ee akterna af *Tartuffe*. – Om ni ge’ ”Marquise de la Ferriaire” straxs innan jag kommer anser jag inte att det lönar mödan att läsa in rölen utan då förfaller allt förslaget. Äfven tycker jag det vore en galenskap att första aftonen spela ut min bästa triumf ”I Telefon” den är allt bäst att spara lite på till pretentionerna stegras hos publiken. Jag skulle gerna vilja börja min sejour med ”Sällskapet tråkigt”.<sup>27</sup>

Hartman förslog även *Gnistan* av Edouard Pailleron samt *Småflickor* av Ernst Lundquist som var skriven till henne. Molander var tydligen ovillig att sätta upp både *Tre par* och *Lady Tartuffe* för henne. Med rollen som Jeanne i *Lady Tartuffe* av Emile de Girardin hade Hartman gjort succé på Dramaten 1885. Här fick hon



tillfälle att visa sin förmåga i det allvarliga och sant känslofulla, och hennes spel i den mycket fodrande scenen i fjärde akten, där hon på det enklaste och mest slående naturliga sätt berättar en tilldragelse som gifver lösning åt hela handlingen, visar en redan långt drifven konst, något de flesta sannolikt icke tilltrött henne. Med Jeanne har fru Hartman vunnit fullt burskap i de äkta konstnärinnornas samhälle.<sup>28</sup>

Valet att ta med två akter av *Lady Tartuffe* på sitt gästspel visar att Hartman önskade visa en bredd i sitt skådespeleri.<sup>29</sup> Här och i viss mån i Paillerons *Gnistan* fick hon visa en allvarligare och mer dramatisk sida i sin konst.

Molander hade föreslagit att hon skulle läsa in en roll i Knut Michaelsons pjäs *Marquise de la Ferriaire* som skulle ha premiär på Svenska Teatern redan i augusti. Molanders idé var tydligen att Hartman under sitt gästspel i oktober skulle gå in i roller i den repertoar som redan spelades på teatern eller alternativt skulle ha premiär strax efter. Detta var Hartman påtagligt ovillig till. Angående rollen i *Kärlek* upprepar hon flera gånger i breven att det inte är en gästspelsroll. Hennes mening tolkas som att det var en roll hon kunde tänka sig att göra, men som inte skulle framhäva hennes bästa sidor. Hartman visar här att hon var väl medveten om i vilka roller hon kunde excellera samt hur hon ville iscensätta sig själv som den gästspelande stjärnan.

Dessutom speglar citatet att Hartman var kunnig i den dramaturgiska uppbyggnaden av ett gästspelsprogram i och med hennes kommentar att inte spela ut sin största framgång direkt, utan först ge publiken en försmak av hennes konstnärlighet så att de sedan skulle komma återigen. I Hartmans nästa brev till Molander går det att ana att hans svar på hennes föregående brev hade innehållit en stark reaktion på hennes ordalydelse. Exakt vad han skrev och exakt vad han reagerade negativt på är okänt, men kanske uppskattade han inte att hans förslag på programordning kallades för ”galenskap” eller att hon sade sig göra honom en tjänst genom att spela rollen i *Kärlek*. Hon svarade ursäktande redan samma dag hon mottog brevet:

Jag kan förstå af Edert bref som jag erhöll idag att jag uttryckte mig illa i mitt sista bref, och ber därför att få reparera mitt misstag. Jag vill mycket gerna spela i *Kärlek* fastän ”Elise” precis inte är någon gastrôle, alltså hoppas jag att det inte förfaller jag håller på att studera den. Jag är verkligen mycket ledsen om herr Molander misförståt mig. Äfven ser jag i kontraktet att Herr Molander vill jag skall spela prefektskan i ”Sällskapet” det vill jag på inga vilkor



(sic!) göra, det är en rôle jag spelat endast några gånger därför att ingen annan funnes som kunde göra det, men i Helsingfors vill jag allt gerna spela min gamla rôle Suzanne. Och så en sak till, Herr Molander känner ju Helsingforspubliken så det är väl bäst att jag böjer mig och börjar med det program Ni bestämmer.<sup>30</sup>

Eftersom hon avslutar brevet med att hon hoppas ha ”reparerat mina dumheter” antyder det att Molander på något sätt känt sig kränkt av hennes krav.<sup>31</sup> Detta visar att det inte var självklart för en gästspelande skådespelerska att i klartext uttrycka sina anspråk och åsikter till en teaterdirektör. Att hon direkt bad om ursäkt återger skillnaden i status mellan de två yrkesgrupperna. Det kan också betyda att Hartman provocerade genom att som kvinna överskrida normen då hon förkastade affärsförslag som kom från en man i överordnad ställning. Efter sin ursäkt framhöll hon ändå sina krav, men kompromissade. Hon krävde rollen som Suzanne, men gav med sig angående programmets så kallade tågordning. Brandes pjäs *Kärlek* kom hon aldrig att spela. Den hade premiär på Svenska Teatern i Helsingfors i november efter att Hartman hade åkt hem.<sup>32</sup>

I dessa brev går det att ana en konflikt angående rollen som gästspelande artist. Molander ville att hon skulle anpassa sig till teaterns repertoar, medan Hartman ville att teatern skulle anpassa sig till hennes repertoar. Angående *Småflickor* skriver hon till exempel att ”der finnes endast en flickrôle till utom min, så det är ju lätt inläst”.<sup>33</sup> Med andra ord så skulle det inte innebära stort extra-arbete för teaterns personal.

## RESULTATET AV FÖRHANDLINGARNA

Med facit i hand går det att konstatera att Hartman till slut fick som hon ville.<sup>34</sup> Hennes gästspel började med tre kvällar som Suzanne i *Sällskap der man har tråkigt* precis som hon föreslog i förra citatet. Först därefter följde ett plockprogram med *En räddande engel*, andra och fjärde akten av *Lady Tartuffe* av Emile de Girardin samt *I telefon* med rolltolkningen av Siri som hon själv ansåg var hennes största triumf.<sup>35</sup>

Hartman framlade även önskemålet att repetitionerna i Helsingfors inte skulle starta före kl. 11 och uppgav som orsak hon att hon inte mått bra på sista tiden. Dessutom ville hon ha ett stort rum eftersom hon hade sällskap med sig som skulle bo i samma rum. Detta var sannolikt en fröken Swensson som fungerade som en kombination av påkläderska och personlig assistent.<sup>36</sup>

I sista brevet innan gästspelet påpekade hon att översättningen till uppsättningen av *Sällskap der man har tråkigt* i Helsingfors var en an-

nan översättning än den som hon var van vid från Dramatens uppsättning. Hon skriver: ”det vore för mig nästan omöjligt att lära mig den. Jag spelar efter min översättning, det går ihop ändå, det har jag gjort i Göteborg och det gick utmärkt”.<sup>37</sup>

Detta torde inte ha varit ett ovanligt dilemma för gästspelande stjärnor som skulle gå in i en redan existerande uppsättning. I Hartmans fall valde hon helt enkelt att ignorera det och spela som hon var van. Teaterforskaren Willmar Sauter framhåller att den allmänna åsikten på Dramaten under denna tid var att skådespelarkonsten var det viktigaste i teaterhändelsen, men att denna ståndpunkt började vid denna tid på allvar att utmanas av vissa dramatiker och regissörer.<sup>38</sup> Förhandlingen med Molander visar att Hartman delade detta synsätt och såg sin egen prestation som avgörande för gästspelets framgång. Valet att spela två akter i *Lady Tartuffe* visar på samma tendens.<sup>39</sup> Det var i dessa akter Hartmans rollfigur hade sina stora viktiga scener. Det var hennes rollprestation som skulle locka publiken till teatern. Pjäserna var mindre viktiga. Skådespelerskans stjärnspel gick före både dramatikers kvalitet och koherens. Huruvida åskådarna kände till handlingen i *Lady Tartuffe* var även det av underordnad betydelse. Det var Hartmans skådespelarkonst som skulle stå i centrum.<sup>40</sup>

Teaterhistorikern Kristina Straub menar att man inte ska underskatta historiska skådespelares motstånd mot underkastelsen gentemot publikens reaktioner på deras konst.<sup>41</sup> Skådespelare skaffade sig också en blick på publiken. De utarbetade strategier hur de skulle kunna undgå domen att bli utbuade eller få dåliga recensioner, utan tvärtom få publikens dyrkan. Precis som det ansågs att Hartman tog sina karaktärer på scen från ”*livet* sedt med två öppna ögon”, studerade hon uppenbarligen publikens reaktioner för att, enligt sitt tycke, bäst kunna inrama sin skådespelarkonst och sin utstrålning på scen.<sup>42</sup> Förhandlingarna med Molander visar även att Hartman var en målinriktad affärskvinna som i slutändan brukade få som hon ville. Visserligen underlät inte Hartman i sina brev att hälsa till Molander från sin man Victor, men de tydliggör att hon skötte sina ekonomiska förhandlingar själv.

#### DIVAKOD: DIKTER SOM MARKNADSFÖRING

Inför sitt gästspel i Helsingfors passade Hartman och maken Victor på att göra reklam för sig. Efter Hartmans sista föreställning i Stockholm bjöd paret sina närmaste vänner, cirka trettio personer, på en avskeds-supé i festvåningen i källaren på restaurang Reisen på Skeppsbron som låg mitt emot dåtidens Finlandsbåtar.<sup>43</sup> Skådespelaren Gustaf Fredrikson, som var ledare för den skådespelarassociation som vid denna tid-

punkt drev Dramaten, skålade för Hartman och höll ett tal till henne där han hoppades att gästspelet inte skulle ”menligt invärka” på hennes hälsa.<sup>44</sup> Dramatikern och teaterkritikern Pehr Staaff läste sedan upp en humoristisk dikt han hade skrivit till Hartmans ära. Sällskapet följde henne sedan till ångfartyget Uleåborg. När båten lade ut vid midnatt hurrade de för henne och vinkade på kajen. Att tidningarna rapporterade om detta måste ses som ett tecken på att Hartmans berömmelse var i stigande. Historien var helt enkelt ett så kallat kändisreportage.

I Koestenbaums kartläggning av divakoder finns tilläggnandet av dikter.<sup>45</sup> Staaffs dikt till Hartman finns inte bevarad, men genom sin tillägnan skrev han in sig i en på 1800-talet levande tradition att skriva dikter tillägnade en särskild diva som härigenom idoliserades. Enligt musikforskaren Francesco Izzo publicerades dessa ofta och, eller lästes upp i festliga sammanhang. Izzo visar genom sin forskning hur viktiga dessa verser var i artistens marknadsföring genom att fungera som ett verktyg för att sprida positiva bilder av den kvinnliga artisten. Genom att dessa verser hamnade i respektabla hem genom tidningar och kalendrar och, eller blev upplästa offentligt, invercade de på processen att göra divan respektabel i medel- och överklassens ögon. Izzo menar att inte sällan initierade divorna själva dessa dikter.

Izzo delar upp verserna i två kategorier, den tillfälliga versen samt den beständiga versen. Möjligtvis var Staaffs verk som lästes upp på restaurang Reisen en tillfällig vers som alluderade på Hartmans förestående gästspel, men eftersom dikten inte finns bevarad är detta en spekulation. Eftersom Hartman och Staaff samarbetade med pjäser, bland annat med *Sveas fana* som spelades på det förestående gästspelet, är det inte omöjligt att Hartman var delaktig i tillkomsten av dikten eller initierade att den överhuvudtaget skrevs, men detta förblir okänt. Det går ändå att konstatera att genom Hartman blev Staaffs pjäs spelad i Helsingfors och han fick därigenom reklam som dramatiker. Genom, bland annat, Staaffs dikt blev både han och Hartman omskrivna i pressen och fick därigenom publicitet – han som skribent och hon som diva.

## I SÄLLSKAP DÄR PUBLIKEN INTE HADE TRÅKIGT

Hartman inledde gästspelet, precis som hon önskat från början, som Suzanne de Villiers i pjäsen *Sällskap der man har tråkigt*.<sup>46</sup> Hartmans femininitet uppfyllde rollfacket som kallas ingenue.<sup>47</sup> Teaterforskaren Elin Andersen har studerat ingenuen och hur karaktären utvecklade sig i tidens dramatik och i gestaltningar på scenen i Danmark.<sup>48</sup> Hon menar att den franska författaren Édouard Pailleron, trots att han dramaturgiskt följde mönstret för en så kallad *pièce bien faite*, var skaparen

bakom en ny sorts ingenue på 1880-talet. Bakgrunden är enligt Andersen tidens vetenskap. ”Pailleron ser i könnene i nye vanskeligheder. Når kærligheden forbindes med instinkter og drifter kan man icke længere vare sikker på, at den følger forretningsperspektivets fornuft. Paillerons ingénuer er vilde piger.”<sup>49</sup> Ett exempel på en sådan vild flicka var den unga hjältinnan Suzanne. Det som utmärker dessa vilda ingenuer är enligt Andersen: ”Deres herkomst er usikker, de er forældreløse eller børn af ’tvivlsomme’ forældre. Ofte er de opdraget i klosteskole og siden anbragt i huset hos rige borgere/adelige”.<sup>50</sup> Suzanne följer detta mönster som en föräldralös, oäkta dotter till en hertigson. Hon har omhändertagits av sin aristokratiska släkt, men som barn gömdes hon undan i ett kloster som hon regelbundet rymde ifrån. Nu är hon tonåring och uppfostras hos sin farmor i en korrekt societet där man enligt författarens ironi har allmänt tråkigt.

Suzannes oäkta börd gör att hon måste förkroppsliga en idealiserad femininitet i ödmjukhetens och blygsamhetens tecken, men tvärtemot är hon ett upproriskt naturbarn och chockerar ständigt sin stelt korrekta släkt. Den vilda ingenuen Suzanne säger sin mening utan självcensur, samt har ett allmänt okonventionellt beteende som provocerar omgivningen; exempelvis tar hon det erotiska initiativet i relation till sonen i huset som hon blir kär i. Hartman spelade rollen återkommande ända fram till att hon lämnade scenen 1898.<sup>51</sup>

*Hufvudstadsbladet* skrev att Hartman ganska omedelbart vann Helsingforspubliken som Suzanne och blev framropad inför öppen ridå efter varje akt. Efter tredje akten framropades hon sju gånger för att motta publikens hyllning som inte bara bestod av handklappningar och bravorop, utan även av blomsterkorgar.

’Suzanne de Villiers’ uppsluppet glada, men samtidigt starkt lidelsefulla karaktär synes som enkom gjord för fru Hartmans hurtiga och varmlodiga skaplynne och den krydda af behagfull konstlöshet, hwarmed fru H. sätter en så utsökt smak på sina roller, är den egenkap som framför allt gör hennes spel omotståndligt fängslande, liksom hela hennes person är det. Fru H. besitter en wirtuosmässig färdighet i hanteringen af hela den rikt wexlande apparat af faconer och stämningar, hwaröfwer en halft utwexlad dam på gränsen mellan skol- och balsalen förfogar. Det ligger dessutom en sådan färgrikedom öfwer den bild fru H. framkallar, der finnas charteringar insatta ställwis och af utmärkt werkan. Man swäfwar, tack vare denna konstnärliga säkerhet aldrig i tveksamhet om hwad meningen är.<sup>52</sup>

Recensionen är skriven av en åskådare som drabbades av Hartmans spel, utstrålning och skönhet. Även om inte alla kände likadant som såg henne, bör det noteras att denna anonyma kritiker angav att det var Hartmans behagfulla konstlöshet som var huvudorsaken till det fängslande i hennes spel. Det blir även tydligt att Hartmans spel resulterade i en respons från publiken med hyllningar i form av framropningar, bravorop och blomsterkorgar.

#### DIVAKODER: APPLÅDER, APPLÅDTACK OCH BLOMMOR

I Helsingfors var det framför allt ungdomen som stod för de feberartade uttrycken av divadyrkan. Under Hartmans gästspel introducerade den unga publiken även ett nytt sätt att applådera. Under en intervju prisar Hartman Helsingforspubliken: ” – Ja, Helsingfors publik är någonting märkvärdigt. Sydländsk glöd i bifallet på 60° nordlig bredd. En afton hördes till och med början till en taktfast fransk applåd, från studenterna, antar jag. Så nog ä’ de lifwade. Jag trodde di wa’ tokiga.”<sup>53</sup> En taktfast, snabb så kallad fransk applåd var en modernitet som studenterna införde i Helsingfors under gästspelet. Strax efter Hartmans gästspel hade den finska operadivian Alma Fohström och hennes syster konsert i Helsingfors. Då skrev det om det nya sättet att applådera:

Applåderar! Icke skall herrskapet tro att det nu mera går till på det gamla sättet. Vi hafva icke för ro skull i sommar rest mellan Finland och Paris likt skottspolen i väfven. Vi hafva lärt oss att applådera som de franska studenterna, taktmässigt, kort, ”blaserat” [...]. Huru än en äldre generation bemödar sig att applådera, såsom ”känslorna bjuda,” i hastigare eller långsammare tempo, så blifva dessa applåder snart nedtystade och det nya sättet går segerrikt igenom.<sup>54</sup>

Studenterna som under Hartmans gästspel hade prövat sina franska applåder, hade därmed fått så mycket självförtroende att de inför mötet med nästa diva till och med framhärdade i detta sätt att applådera. De skapade en ny applådtradition. Hur länge detta applådsätt var tongivande i Helsingfors, förtäljer dock inte historien. Här finns en tydlig divakod, som inte finns i Wayne Koestenbaums kartläggning. Det franska applådsättet var en kod för sydländsk feber och samtidigt ett beteende som associerades med urban och modern fin-de-siècle-dekadens.

På den här tiden räknade kritikerna applådtack och blombuketter. Det tyder på att applådtackens längd och antalet inropningar var viktiga koder som skapade stjärnglans och höjde skådespelarens status. Jag instämmer med Koestenbaum i att applådtack är en divakod, men bara

förutsatt att det ges denna betydelse genom tydlig iscensättning.<sup>55</sup> Då först blir den en del av divans uppträdande som är signifikativt för just henne. Här gällde det för divorna att utveckla sin egen stil. Vissa valde att vara tydligt märkta av det hårda arbete som nedlagts på rolltolkningen. Detta kan läsas som tecken på att divan led på riktigt och inte bara på låtsas, utan hade lagt ner både muskelkraft och äkta känslor i sitt arbete. Skådespelaren Gustaf Fredriksons applådtack var exempelvis hans signum och var känt, eller kanske snarare okänt, för att vara en egen föreställning i föreställningen.<sup>56</sup> Hartman valde en helt annan väg: ”Fru Hartman har ett eget skildt sätt redan uti att tacka. Hon bugar sig icke ceremoniöst nästan till golvet, enligt gammal traditionellt bruk, utan springer helt plötsligt fram med långa steg och nickar åt höger och vänster som en skålmsk liten skolflicka.”<sup>57</sup> Vid sista föreställningen i Helsingfors av *I telefon* tog hon till och med av sig förklädet som Siri hade i sin kostym och vinkade med det.<sup>58</sup> Hartman valde varken att vara märkt av skådespelarkonstens hårda arbete eller att falla till golvet i högravande ödmjukhet. Hon tackade publiken enkelt och naturligt som en skolflicka. Femininiteten som den segrande flickaktigheten lyste således igenom även i Hartmans sätt att ta emot applåderna. Även det faktum att hon sprang med långa steg antyder en iscensättning av visst ungdomligt oförstånd. En dam enligt den idealiserade femininiteten på 1880-talet skulle röra sig med värdighet och gå sakta med små steg.

Applådtacket var en divakod som var en blandning av privat och offentlig självscensättning. Hartmans applådtack bildade en länk mellan hennes egen iscensättning som celebritet och hennes rollkaraktärer på scen. Detta kan ses som det som teaterhistorikern Joseph Roach kallar en offentlig intimitet. Roach menar att när skådespelarens privatliv börjar sammanblandas med karaktärerna som de framställer på scen, och som oftast har skrivits direkt till dem, då uppstår en offentlig intimitet.<sup>59</sup> Även fast detta fenomen sammankopplas med modernitet, menar Roach att den har sitt ursprung i traditionell religiös doktrin samt framförallt i folklig religiös känsla. Han skriver: ”In order to become enchanted in the first place, saints and martyrs must make themselves tangibly accessible to ordinary mortals even as they communicate with the divine. They must seem at once touchable and transcendent, like movie stars and cover girls”.<sup>60</sup> Hartmans applådtack signalerade att hennes gestaltningar inte var ett hårt arbete, utan antydde att hon bara gick upp på scen och var sig själv. Denna syn på hennes konst skiner igenom i vissa recensioner från Finland, exempelvis *Åbo Tidning* skriver: ”Men nej, hon spelade icke. Det var natur, idel natur, på enkelt, okonstladt och fritt från all tillgjordhet, ett till hvilket flere af de medspelande i jämförelse med henne gjorde sig skyldiga till.”<sup>61</sup> Hartmans

så kallade naturlighet och hennes medspelares onaturlighet finns det anledning att återkomma till.

### PLOCKPROGRAMMET

Efter tre utsålda hus bytte Hartman till ett plockprogram med *En räddande engel*, *Lady Tartuffe* och *I telefon*. Plockprogrammet spelade hon i olika versioner i tre kvällen där *Lady Tartuffe* ersattes av *Gnistan*.

Handlingen i *En räddande engel* kretsar kring Gurlis äldre syster Arla som ska invigas i vuxenlivet samt introduceras på äktenskapsmarknaden genom sin första bal som föräldrarna anordnar i hemmet. Gurlu har ännu ej konfirmerats och anses därför för ung för att få vara med på balen till hennes stora förtret. Oskuldsfull och utan ett skyddande pansar av misstänksamhet möter storasystemen en cynisk värld av skvallrande ungar, intrigerande mödrar, blaserade baldrottningar och neurotiska ungmör. Arla blir uppvaktad av en medelålders förförare som hon i slutet av kvällen förälskar sig i. Gurlu, som anar denna flirt, öppnar ofrivilligt systemens ögon för mannens karaktär när hon i den sista scenen avslöjar att samme man har uppvaktat henne i källbacken och där använt samma förförelsefraser till henne som han har sagt till den äldre systemen på balen. *En räddande engel* är en svidande kritik mot balen som initiationsrit till vuxenlivet, mot konventionen som utsätter unga flickor för männens sexualiserande blick, mot den normativa femininiteten som avkrävs oskuldsfull omedvetenhet och samtidigt medvetenhet om sin erotiska attraktionskraft.

Det var ett par scener i Hartmans gestaltning vilka ofta återkommer i redogörelserna för rolltolkningen och som gjorde hennes framställning av Gurlu ikonisk. Den första var en stum scen när balen lider mot sitt slut. Gurlu smyger in i flickornas omklädningsrum, sätter på sig smink, improviserar en balklänning med hjälp av en filt och provar olika poser som en blasé världsdam. Scenen i flickornas omklädningsrum och fortsättningen med Gurlu som imiterade en belevad baldrottning hade en omåttlig genomslagskraft. Konsekvensen av Hartmans gestaltning av en överdriven efterhärming av koderna för en femininitet som kan kallas mondän världsdam, blev att Hartman som Gurlu skapade en parodi av denna femininitet. Härmed synliggjordes för publiken att idealiserad femininitet inte är naturgiven för en kvinna utan lärs in och reproduceras.

Proverbet *En räddande engel* var redan känd för publiken i Finland. Hartmans roll Gurlu hade den svenskfödda skådespelerskan Hilma Bruno (1856–1928) med framgång spelat i Helsingfors. Bruno var vid denna tid en av Svenska Teaterns kvinnliga stjärnor.<sup>62</sup>I vissa recensioner jämfördes

nu skådespelerskornas tolkningar.<sup>63</sup> Recensenten i *Nya Pressen* menade att Brunos Gurli visserligen var det mest muntra hon presterat hittills, men mot Hartmans ”ytterligare påspädning af det skrattretande” med en ”djärf och yster lek med galenskaper”, med ”pojktag och burleska tonfall”, fanns det ingen jämförelse.<sup>64</sup> Här framkommer det att Hartmans Gurli hade lätt genusöverskridande drag, även om de var igenkännbara hos unga flickor. Visserligen menade skribenten att Hartmans gestaltning av Gurli med sin komik var mindre ”sann” än Brunos, och utgjorde mer av ett sceniskt glansnummer. Skribenten utbrister förvånat att han inte förstår hur två så olika tolkningar har kunnat göras av författarinnans tydliga instruktioner angående rollen. Därmed pekade han på det unika i skådespelarkonsten.

Skribentens förvåning visar att dramatikers ord, både repliker och scenanvisningar, ännu uppfattades som en exakt läsart som egentligen inte tillät olika uppfattningar av rollen, ändringar eller tillägg, utan mer eller mindre var en mall som skådespelaren skulle följa. Även skådespelarnas utseende och figur skulle passa mallen. Inom dessa ramar erbjöds vissa versioner i gestaltningen som ansågs bättre eller sämre. Tillägg av skådespelaren i form av fysiska handlingar och gester som gick utanför den traditionella spelstilens mall samt självständig läsart uppfattades som något nytt hos vissa kritiker. Hartman hade i stort sätt alltid en egen läsart, vilket vissa kritiker starkt ogillade; hon excellerade i sin gestik i medvetna och otraditionella fysiska handlingar i kombination med humor, samt ansågs ha en naturlighet i sin replikföring:

Från början till slut aldrig något som icke skulle höra till saken, aldrig en tveågsenhet, aldrig en realism som slår öfwer målet, allt träffsäkert, rikt. Hwilken omfattande, på detaljer öfwerflödande bild ger icke fru Hartman af denna halfwilda jargon i korta kjolar, som wet allt, hört allt och erfarit allt, men ännu ser på det hela med naivitetsens ögon. Det finnes enskilda ställen i fru Hartmans spel som Gurli, der känslan och tekniken så innerligt sammansmälta, att man tror sig se rama verkligheten framför sig, trots salong, ramplågor och kulisser. Och de äro icke många som i glada roller kunna komma oss helt att glömma dem.<sup>65</sup>

Att recensenten tyckte sig se verkligheten tyder på att Hartmans Gurli betedde sig som en tonårsflicka som var igenkännbar för publiken. Gurli ansågs allmänt som mycket så kallat naturligt eller kanske snarare illusoriskt gestaltad av Hartman, vilket citatet ovan också intygar.

Den halvvida jargongen syftar sannolikt på Hartmans energiska och, vad som ansågs, okvinnliga sätt att röra sig. Hon hoppade och



sprang en hel del som Gurli, vilket inte en väluppfostrad familjeflicka borde göra enligt den idealiserade femininiteten. Den andra scenen som återkommer i skildringar är sista scenen i schäslongen. Hennes fysiska handling när hon hoppade upp i schäslongen beskrivs av en kritiker "såsom en jagad katt i ett träd".<sup>66</sup> Efter detta hopp slängde hon av sig tofflorna så att de gjorde en lyra över publiken upp mot logebalkongerna.<sup>67</sup> Hartman själv vittnade om rörelsen samt att publiken tävlade om att fånga tofflorna och försökte ta dem med sig som souvenirer.<sup>68</sup> Det visar på att den moderna celebritetskulten omfattade Hartman där samlandet på souvenirer som ägts eller burits av berömdheten utmärker varje seriöst idolskap. Vaktmästaren var ofta tvungen att i pausen leta upp den som fångat tofflorna och kräva tillbaka dem. Den i publiken som fångade en toffel kunde mäta storleken på Hartmans fötter och känna värmen från hennes kropp, kanske till och med lukten av hennes svett. Symboliskt sett kunde de fånga både en bit av karaktären Gurli och Hartman som celebritet. På så sätt expanderade skådespelerskan som Gurli sin kroppslighet över hela teaterrummet. Denna kroppsliga expansion i teatersalongen läses här både som en divakod och som en metafor för kvinnors ökade närvaro i det offentliga rummet.

I schäslongen utspann sig Arlas och Gurlis samtal om kaptenen på balen som det visar sig ha uppvaktat båda flickorna. Under detta samtal avslöjar Gurli att hon minsann vet vad det är som förvandlar en flicka till en kvinna: "Det är... det är... /framsnyftar med hufvudet i dynorna/ det är kärleken", utbrister Gurli.<sup>69</sup> Denna replik ska Hartmans ha sagt på ett särskilt komiskt sätt samtidigt som hon rodnande dök huvudstupa ner i kuddarna.<sup>70</sup> Enligt det tidigare citatet jämfördes Hartmans rörelsemönster med en katt. Visserligen är katter domesticerade djur, men anses samtidigt vara omöjliga att träna till lydnad och associeras med en viss opålitlighet. Hartmans Gurli hade en vildhet. Hon var ännu inte vingklippt utan betedde sig ouppfostrat, självsäkert och hade viss medvetenhet om sin sexualitet.

Teaterkritikern och regissören Emil Grandinson skrev: "Den Gurli, som vi se på scenen, har för sin tillkomst att tacka minst lika mycket skådespelerskan som författarinnan".<sup>71</sup> Liknande tankegångar hade en recensent i Helsingfors:

Det framstod otwetydigt, att allt vad Gurli är i "En räddande engel" är hon genom fru Hartman, ty den bild hon utmejslar i kött och blod är icke en rolläsning med litet tillagda flickfasoner, icke endast en typ rätt fattad, enligt författarinnans anvisning, det är en karaktär författad av skådespelerskan med scenens konst, skickligt, fulländadt.<sup>72</sup>

Att Gurli ansågs vara en karaktär författad av skådespelerskan med scenens konst berättar att Hartman var en självständigt skapande skådespelerska. Hon gjorde rollen till sin egen, det vill säga fyllde karaktären med liv genom sin fantasi, sina fysiska handlingar och en språkbehandling som var unik för henne.

Den sista pjäsen i plockprogrammet var *I telefon* som var en nyhet för Helsingforsborna. Pjäsen handlar om den föräldralösa Siri som är 17 år och bor hon sina rika släktingar. När pjäsen börjar ringer hennes vän Karl på telefonen. Siri berättar för honom att familjen ska på bal, men att hon inte kan följa med eftersom hon inte har någon passande klänning. I telefonsamtalet framkommer det att Siri är en askunge som på grund av sin fattigdom inte får tillträde till de nöjen som de flesta ungdomar drömmer om. Hon skvallrar vidare med Karl om sin kusin Ida som är förlovad med en rik godsägare i trakten, men som trots det flirtar med en snobbig notarie. Senare åker familjen på balen och Siri gråter en stund av övergivenhet och viss självömkan. Plötsligt kommer en man på besök som Siri är tvungen att ta emot. Det visar sig vara Idas fästman Birger som hon aldrig har träffat. Trots sin blyghet blir Siri förtryllad med honom och de berättar för varandra om sina drömmar och framtidsplaner. Birger anförtror henne att hans relation med Ida har svalnat och att han misstänker att hon tagit honom för pengarna. När Karl återigen ringer förstår Siri att det var Birger hon tidigare hade pratat med i telefonen. Familjen kommer hem och Siri lyssnar vid dörren när Birger slår upp sin förlovningsring med Ida. De sista replikerna mellan paret andas lycka och en möjlig gemensam framtid.

I Benedictssons text finns antydningar att Siri tillhör de vilda ingenuernas skara. Hennes far var från överklassen och hennes mor en tjänsteflicka och paret var förskjutna av hans släkt. Härmed ansluter sig även Siri till flickorna med dubiös bakgrund, precis som Suzanne de Villiers. Det finns ett vittnesmål om en av Hartmans fysiska handlingar som Siri som både bekräftar Siri som en vild ingenu och som är signifikativ för Hartmans spelsätt. Författaren Raphaël Hertzberg tillhörde inte de finska kritiker som hyllade Hartman under hennes gästspel i Helsingfors 1889. Enligt teaterforskaren Emilie Degerholm ansåg han att

fru H 'sänkt nivån på alla de roller som hon här spelat'. Särskilt stötte sig estetikern på hennes spelsätt i lustspelet "I telefon", hvilken allmänna omdömet klassificerade som fru H:s bravurroll. Den realism som fru H. vinnlade sig om att gifva Siri och som bragte henne att en gång använda förklädet som näsduk, fann recensenten absolut oskönt, ja, genant. Muntligt yttrade H. om saken att det ju dessutom var orimligt tänka sig, att den fina, belevade "älskaren"

i stycket skulle låta bedåra sig af en så föga educerad dam, för hvilken han skulle fått skämmas på första milen af deras bröllopsresa.<sup>73</sup>

Hartmans spelstil skrivs här fram som för realistisk. Karaktären ansågs därav bli oskön och till och med vulgär. Hertzbergs muntliga intygande att Birger skulle skämmas för Siri i sällskapslivet om han gifte sig med henne, tyder på att Hartmans Siri bröt mot den normativa femininiteten. Som exempel på Hartmans vulgariserande av karaktären nämns tillfället när Hartman som Siri snöt sig i förklädet. Troligtvis inträffade detta när Siri i sin ensamhet gråter då hennes släktingar gett sig i väg på balen för att hon tycker synd om sig själv som inte kan följa med. Denna stämning valde Hartman att bryta genom att hon snöt sig i förklädet vilket säkert framkallade skratt i publiken. Denna sorts fysisk handling är typisk för hennes spelstil. Hon sökte sig bort från en viss typ av sentimentalitet och mot en stundtals slapstic-artad humor. Genom att snyta sig i förklädet tog hon udden av känslomheten med en sorts fysisk ironi. I Hertzbergs ögon tippade därmed hennes femininitet över mot vulgaritet. Hertzberg skrev om Siri i sin recension:

Så utmärkt fru Hartmans framställning af den fattiga, tillbakasatta, men hjärtepräktiga flickan än var, så skulle Siri än mer vunnit sympatier och kommit allmänheten att än mer afundas lantjunkaren som en lycklig ost, om Siri ej i sina later stundom mera påmint om en landtlig tolfåring än om en redan fullvuxen flicka, som genom sina egenskaper, yttre som inre, lägger på allvar hjärtan för sina fötter.<sup>74</sup>

Det finns anledning att titta närmare på vad Hertzberg skriver om Hartman också i *En räddande engel*. Angående Gurli jämför han Hartmans rolltolkning med Brunos ”barnsligt ofördärfvade, lekfulla och älskliga grundton” och menar att ”Hartman däremot hade tagit sin typ mera i ett slags naturalistiskt manér – om till vinst för rollen i dess helhet, därom kunna olika tankar hysas”.<sup>75</sup>

Detta är enda gången som Hartman uttryckligen kopplats till den då nya naturalistiska spelstilen. Frågan är dock om inte Hertzberg associerar Hartmans framställning av femininitet med naturalism, mer än hennes specifika spelstil? I citatet ovan blir det tydligt att det som Hertzberg anser vara naturalistiskt hos Hartman var att hennes flickor var otämjda. Dessa flickor som ännu inte var vingklippta framstod som nya i sin femininitet. Vissa såg dem som ett tecken på *fin de siècle-dekadens*, andra berördes av dem och kände igen sig i dem. Varken Gurli eller Siri blir straffade för sitt okonventionella beteende utan snarare segrar. Uppenbart är att dessa roller i Hartmans gestaltning väckte

känslor. Även om Hartmans tolkning i *Lady Tartuffe* uttalar sig Hertzberg vilket ger nycklar till hennes spelstil:

Emellertid skulle fru Hartman som Jeanne kunnat försöka sig på att lämna det traditionella sättet att låta berättelsen om det spännande ögonblicket vid moderns sjuksäng åtföljas af en illustration i lefvande plastik, hvilken till den muntliga skildringen förhåller sig som illustrationerna i en berättelsebok till texten. Samma, ja ett mycket mer gripande resultat skulle hon kunna nå genom att blott begagna sig af sin rösts och sin mimiks resurser, helt och hållet afstående från det plastiska återgifvandet af hvarje steg hon tog och hvarje rörelse hon gjorde i det viktiga ögonblicket.<sup>76</sup>

Samtidigt som Hartman i sin monolog berättade om en händelse som redan inträffat, gestaltade hon ögonblicket som att hon återlevde det med fysiska handlingar och gestik. Hertzberg menar att det var förkastligt och tillhörde ett traditionellt spelsätt. Det faktum att han ansåg detta vara föråldrad spelstil tyder på att det var ett vanligt sätt för svenska skådespelare under 1800-talet att gestalta långa, återberättande monologer. Hertzberg menar att Hartman istället borde lita på sin mimik och röstgestaltning. Därmed står det klart att han förespråkar en spelstil där skådespelerskans kropp skulle stå i skulpturala poser med sparsmakade rörelser och gester där gestaltningen framförallt skulle ske med röstbehandlingen.

Denna estetik kallar teaterforskaren Gail Marshall för Galatea-estetiken.<sup>77</sup> Enligt Marshall förstärkte poserna skådespelerskan som ett passivt sexuellt objekt och förminskade hennes möjligheter till självständig tolkning av rollen. Marshall lägger genombrottet för, vad hon kallar, den självständiga skådespelerskan i Storbritannien till 1889 då Ibsens *Ett Dockhem*, översatt till engelska, hade premiär i London. Marshall menar att det nya litterära, naturalistiska dramat med mer komplexa kvinnoroller är förutsättningen för uppkomsten av den självständiga skådespelerskan.<sup>78</sup> I kontext till utvecklingen i Storbritannien går det att konstatera att trenden med en mer självständig skådespelerska startade i Sverige redan runt decennieskiftet 1870 och 1880-tal. Både Benedictsson och Leffler tillhörde de författarinnor som i sina dramer med feministiska förtecken framhöll kvinnans underordnade och komplexa sociala situation. Trots att Hartmans tolkningar med rollerna som Gurli och Siri i allra högsta grad populariserade *En räddande engel* och *I telefon*, vilka blev både Lefflers och Benedictssons mest spelade pjäser, ska inte heller deras texter underskattas för Hartmans utformande av sin femininitet den segrande flickaktigheten.

Hartmans modernitet i sitt spelsätt var att hon i sitt rörelsemönster och gestik bröt mot rådande teaterkonventioner för en ingenue, hade en självständig läsart av rollen som hon tydliggjorde med fysiska handlingar, gestik och sin unika röstbehandling vilket levandegjorde karaktären på ett sätt som publiken kände igen från livet. Hon tog också stor plats på scenen och omvandlade ofta biroller, som exempelvis Gurli, till huvudroller; eller kanske snarare så utkonkurrerade hon sina kollegor från publikens intresse. Hon färgade ofta sina roller med sin humor och sin läggning för ironi, som stundtals tog sig drastiskt fysiska uttryck i en egen slapstic-artad spelstil. Hon utstrålade ungdom, livsglädje, energi urbanitet, självsäkerhet och självständighet - en modern ung kvinna.

### STJÄRNSPEL

Den tionde gästspelskvällen spelade Hartman Laura Friedemann i Alexander Kiellands lustspel *Tre par*. Salongen var fullsatt men, "[d]en högt lyftade stämningen från de tidigare föreställningarna nådde emellertid icke i går samma temperatur, ehuru vi nog räknade ett stort antal framropningar och blomsterbuketter".<sup>79</sup> Kritikern menar att den mindre animerade stämningen inte berodde på Hartmans framträdande, vilket hyllas i recensionen, utan att hennes roll var en biroll. "Intresset att få så mycket som möjligt till godo af den gasterande kommer i strid med den hufwudtanke, som genomgår stycket. Följden häraf blir en wiss mattighet, som man i går tydligen kunde härleda ur en stor dels af publiken beswikna förhoppning att få njuta af fru H. från första till sista scenen."<sup>80</sup>

Det var således inte bara Hartman själv som ansåg att hennes skådespelarkonst var huvudsak i gästspelet, även huvuddelen av publiken omfattade tanken att det var skådespelarkonsten hos den gästande stjärnan som drog dem till teatern. Och då ville de ha valuta för pengarna genom att se henne i en stor roll och inte i en biroll. Hartman valde dock att reprisera *Tre par* som tolfte föreställning, men spelade då också *Småflickor* som efterpjäs. Därigenom presenterade hon en nyhet, samt gav publiken möjlighet att se henne mer, samt i två olika upplagor. Så vad var det som fick publiken att bara vilja ha mer av Hartman? Vissa vittnen från Helsingfors intygar att upplevelsen av Hartman på scen gav dem något nytt:

Den vårfriska abondon, fru Hartman inlägger uti sina ingenue uppgifter, har en underbart smittosam glädtighet, och måtte stämma den trumpnaste åskådare till godt lynne. Tager man hennes tvärsäkra erfarenhetsförsäkringar i "En räddande engel", hennes

okonstlade prat och skratt ”I telefon”, hennes tjugusanda tveksamma bäfvan i ”gnistan” (sic!), stannar man ovillkorligen villrådig, hvilket man skall gifva företrädet, och man kan godt förstå, att det lyckats henne blifva ”profet i eget land” – ty *det* är Ellen Hartman för Stockholmspubliken. Förtjänsten i fru Hartmans spel är icke det formfulländade, det regelrätta, – tvärtom får stundom plastik och annat af den högre konstens fordringar sitta rätt hårdt emellan, förtjänsten är att det icke är något spel. Dessa tonfall, dessa skratt, dessa oöfverlagda rörelser – alt har den mest naturliga färg, där gör sig ingen skola gällande annan än *lifvet*, sedt med två öppna ögon, tillgodogjordt sådant det ter sig för litet hvar. Man förnimmer omedelbart, att det är därifrån hon tagit sina typer, det är därför de tilltala oss, – och det är i detta tillgodogörande, hennes konst till fromma, fru Hartmans värde ligger. Kritiken har på ett mindre skonsamt sätt drabbat den permanenta stamtruppen under dessa gästspelprogram. [...] Man fann ”stelhet”, ”tvungna tonfall”, ”brist på natur” i återgifvandet – med ett ord manér. Och detta ser man först nu, då ett annat spelsätt i fru Hartmans person kom in ibland det gamla, [...] <sup>81</sup>

Hartman kom således med ett spelsätt som var annorlunda mot de andras. Ord som används för att beskriva hennes spel är: Vårfrisk abandon (som betyder något självsvåldig ledighet, men på det hela behaglig hurtighet), smittsam glättighet, okonstlat prat och skratt, oöverlagda rörelser, den mest naturliga färg, ingen skola, taget ur livet. Att livet är kursiverat i citatet antyder att det var särskilt viktigt för skribenten. Hartman betedde sig på scen på ett sätt som var igenkännbart från unga kvinnor i det verkliga livet. Mot henne ställs resten av ensemblen som i jämförelse med henne framstod med tvungna tonfall, manér och brist på natur.

Teaterhistorikerna John Stokes, Michael R. Booth och Susan Bassnett framhåller att filmen och televisionen har gett människor ett helt annat begrepp om realistiskt skådespeleri, än vad som fanns i tiden innan uppkomsten av den typen av teknologi. <sup>82</sup> Vad dåtidens teaterpublik såg som ”naturligt” har nödvändigtvis ingenting att göra med vad som anses vara ”naturligt” idag. Det sena 1800-talets publik hade sin tids koder för att ”se” och utifrån dessa parametrar avgjorde de ifall gestaltningen var ”naturlig” eller inte. Det sena 1800-talet karakteriseras av den annalkande naturalismen inom teatern. Det innebar inte att koderna försvann, men de förändrades.

Här blir det tydligt att Hartman med sin skådespelarkonst förändrade dessa koder för Helsingforspubliken på samma sätt som hon redan

hade gjort i Sverige. Bredvid Hartman framstod andra skådespelare, som förut tett sig naturliga, plötsligt som onaturliga. Det var Hartmans moderna naturlighet i kombination med hennes persona med femininiteten den segrande flickaktigheten, samt den virtuosmässiga komiken i framställningen som samtidigt var naturlig och lätt förhöjd som skapade sensation i Helsingfors och försatte delar av publiken i ett febrigt tillstånd. Att febern steg ju längre gästspelet pågick speglas av att bokhandlare ett flertal gånger annonserade att de sålde fotografier av Hartman.<sup>83</sup> Efter gästspelet uppgav en notis att Hartmans bild och biografi fanns i sista numret av den svenska tidskriften *Idun*.<sup>84</sup> Detta uppmärksammades i en notis och inte som en annons för tidningen vilket antyder att denna information ansågs ha ett allmänintresse. Den finländska publiken kunde inte få nog av Hartman och kunde man inte se henne på scen, kunde man i alla fall läsa om henne och se på hennes fotografi.

#### DIVAKODER: ATT GE PUBLIKEN DE EXTRANUMMER DE VILL HA OCH BEUNDRARE SOM DRAGHÄSTAR

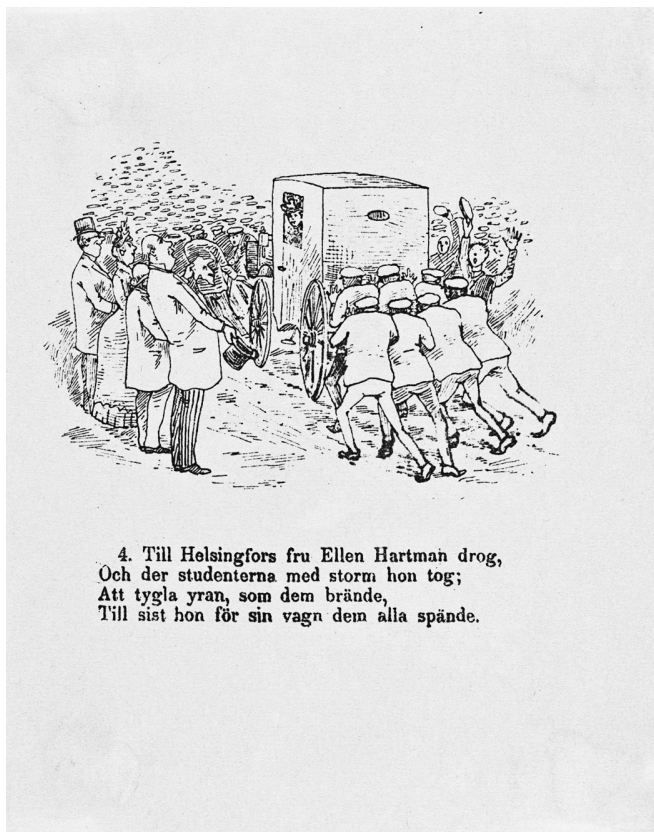
På sin recett valde Hartman att spela de stycken som hon ansåg hade gjort störst succé, det vill säga första akten i *Sällskap der man har tråkigt*, samt *I telefon*. Här uppfyllde Hartman en divakod: Att ge publiken de extranummer de helst ville ha. Fast hon lade även in en nyhet för publiken, monologen *Vid Vaggan* av Ernest Legouvé. Under recetten, blev hon framkallad ett tiotal gånger och efter föreställningens slut blev hon framropad omkring tjugosex gånger. Nu tog hon av sig Siris förkläde och vinkade till publiken med det:

Och ännu var det inte h. o. h. slut. Ute i det fria vid den dörr, genom hvilken fru Hartman skulle utträda, syntes en talrik menskoskara församlad. Efter en något lång väntan visade hon sig ändtligen och tog under ljudeliga hurrarop plats i sitt ekipage, som af den ungdomliga skaran eskorterades till societetshuset, hvarest fru Hartman till tack strödde blommor ikring sig. I ”trettiofemman” väntade en festklädd samling herrar och damer sin gäst.<sup>85</sup>

Beundrare som drar divans vagn kan läsas som en metafor för divans beroende av sina dyrkande tillbedjare. De bär henne. Utan deras stöd kommer hon ingenstans. Väl framme vid societetshuset där Hartman bodde i Helsingfors, stannade en kör kvar och skänkte henne en sångarhyllning. Då öppnade Hartman ett fönster, vinkade och slängde ut blommor – en gest värdig en drottning.<sup>86</sup>



I Sverige vässade många skribent sin satiriska penna över studenternas tilltag i Helsingfors. I *Göteborgs Handelstidning* skrevs det: ”Malisen påstår, att en af ’dragarne’ blef så ansträngd, att några af hans intimare vänner dagen efter funno sig föranlåtna att uppsända till honom – en tunna hafre att stärka sig med.”<sup>87</sup> Även i finländsk press skämtade man om händelsen. *Åbo Tidning* skrev: ”Snart väntas i tryck utkomma en vetenskaplig utläggning angående en ny värde­mätare för uppskattning af intelligens – nämligen efter ’hästkrafter’. Detta beräkningssätt har, såsom känt, äfven tillförne använts, då ’ången varit uppe’”.<sup>88</sup>



4. Till Helsingfors fru Ellen Hartman drog,  
Och der studenterna med storm hon tog;  
Att tygla yran, som dem brände,  
Till sist hon för sin vagn dem alla spände.

Studenter som drar Ellen Hartmans vagn i Helsingfors 1889.  
Teckning med okänt ursprung. Kungliga biblioteket, Enheten  
för handskrifter, kartor och bilder, bildsamlingen,  
KoB, Sn Hedlund, Ellen 17.



## DIVAKOD: SMYCKEN SOM GÅVOR

Efter sista föreställningen i Helsingfors fick Hartman smycken enligt redogörelser i tidningarna. I en "anspråkslös" porslinskanna låg en enligt uppgift dyrbar briljantring och en brosch i briljanter; gåvor av en anonym givare som kallade sig en konstvän. Dessutom upptäckte hon senare att i en ficka låg det en gammaldags guldring i ett läderfodral.<sup>89</sup>

Privilegiet att få gåvor i form av smycken av enskilda åskådare eller som delar av publiken skramlat ihop till är en divakod. När den uppstod är okänt, men sannolikt så snart som kvinnor började arbeta på scen. Ett känt exempel är när Jenny Lind sjöng i London och i pausen fann en dyrbar gåva i sin loge från drottning Victoria som satt i publiken. I nästa akt bar Lind den juvelbesatta broschen i form av en näktergal som tecken på sin tacksamhet.<sup>90</sup> Därigenom blev denna gåva offentlig och hjälpte till att höja Linds status. Juvelerna kan ses som en metafor för den kvinnliga stjärnans erotiska lyskraft och bevis för den beundran som hon väckte framförallt hos rika män, men som i exempelvis Linds fall även hos beundrande kvinnor.

I teaterhistorikern Jackie Brattons tolkning signalerade den juvelbesatta kvinnliga artisten snarare att hon var ägd än att hon exponerade sin egen förmögenhet. Traditionellt sett fick skådespelerskor juveler och andra dyrbara presenter av uppvaktande förmögna män som de i sin tur förväntades bära på scen. I och med att dessa gåvor förevisades offentligt, exponerade männen i fråga hur förmögna de var, samt att de hade den erotiska rätten till artisten i fråga. Detta, menar Bratton, imponerade på mindre bemedlade kvinnor som inte hade tillgång till dessa dyrbarheter, samtidigt som mindre förmögna män underlät att konkurrera om aktrisens gunst. Härmed signalerade kvinnan hur dyr hon var, framförallt i erotiskt hänseende. Även om det under 1800-talet inte bara var artisternas älskare som skänkte gåvor, utan kungligheter, publikgrupper och anonyma givare, menar Bratton att "the sign remains powerful, enabeling the patriarchy to perceive her welth as the gift of men rather than the earning-power of the woman".<sup>91</sup> Detta motsägs av teaterhistorikern Helen Brooks som i sin studie om brittiska aktriser under 1700-talet framhåller att skådespelerskor i det förflutna också ofta gjorde kloka investeringar i exempelvis fastigheter.<sup>92</sup> Däremot har Bratton naturligtvis en poäng i att gåvor från publiken inte kunde kompensera den kvinnliga artisten för de strukturer som hindrade henne att klättra inom teaterns hierarki genom arbetsledande positioner, vilka i sin tur kunde ge högre ersättning.

Trots Brattons analys av det tveksamma i denna tradition, hade den under 1800-talet utvecklats till en divakod. I och med tidningarnas

rapporter understödde gåvorna Hartmans stjärnstatus.<sup>93</sup> Juvelerna kan också ses som ett tecken på den klassresa divan kunde göra. Även om hon ännu inte genom äktenskap blev insläppt i aristokratin, kunde hon på balerna i societeten glittra lika mycket som vilken grevinna som helst. Det blev svårare och svårare att se skillnad på stjärnan och på den aristokratiska lady.

Den sista gåvan Hartman fick i Helsingfors var från en anonym beundrare som i sista stund lät skicka ner till ångbåten det piano som stått i Hartmans hotellrum.<sup>94</sup> När Hartman hade återvänt till Stockholm skriver hon och tackar Molander: ”Alla voro glada öfver att jag var hemma igen och inte alls förkyld utan pigg som en mört. Jag spelade redan på lördagen, fullt hus men applåderna och blommorna voro paltiga mot hvad jag var van vid och hemfärden i en gammal åkardroska utan en katt som tittade på”.<sup>95</sup> *Nya Dagligt Allehanda* rapporterade från samma kväll:

Att fru Ellen Hartman efter sina triumfer i den finska hufvudstaden, där artistförgudningen tyckes vara drivfen till sin spets, äfven af sina beundrare härstädes skulle finna ett hjärtligt mottagande, var att vänta, ehuru naturligtvis ovationerna här ej kunde antaga samma excentriska proportioner som hos våra hetsiga finska bröder. Salongen var fullsatt, och fru Hartman hälsades vid sin entrée, såsom Gurli i ’En räddande engel’, med ganska starka applåder samt en större blombukett. Åtskilliga inropningar följde efter pjesens slut, hvilka naturligtvis sedermera upprepades efter det lilla enaktsstycket ’I telefon’. Fru Hartman fick därjämte ytterligare inhösta tre blombuketter, däraf en med vidhängande långa band i de finska färgerna.<sup>96</sup>

Trots åtskilliga inropningar och fyra blombuketter ansåg Hartman dessa ovationer som ”paltiga” jämfört med hyllningarna i Helsingfors. Detta visar att de divakoder hennes gästspel satte i rörelse gick utöver de tributer som Hartman dittills hade upplevt. Under 1890-talet var hon Stockholms och Dramatens regerande diva, men det var i Helsingfors hon definitivt tog klivet upp till förgudningens höjder.

#### SAMMANFATTNING

Den yttersta orsaken för Hartmans genomslagskraft i Helsingfors var att hon presenterade något nytt som slog an på publiken på ett sätt som de tidigare inte hade varit med om. Detta nya var Hartmans spelstil och hennes femininitet. Som den segrande flickaktigheten förkroppsligade

hon en modern kvinnotyp – tonårsflickan - som var igenkännbar för publiken, men som de tidigare inte sett på scen. Denna iscensatte hon i några av sina succéroller, varav vissa pjäser spelades i sin helhet som exempelvis *En räddande engel* och *I telefon*, och andra genom bara några akter av pjäsen där Hartman hade sina viktigaste scener som i *Lady Tartuffe*. Hartman gestaltade denna kvinnotyp genom att bryta med den traditionella spelstilen för en ingenue. Hon upplevdes som mer så kallat naturlig än andra skådespelare. Vittnen visar att helsingforspubliken upplevde stundom att hon inte spelade utan bara, så att säga, var sig själv på scenen. Denna iscensättning stärkte Hartman genom sitt applådtack med sin karakteristiskt enkla prägel i samklang med rörelsemönstret för den segrande flickaktigheten. Hartman färgade även sina rollkaraktärer med sin humor och komiska timing som stundtals tog sig drastiska uttryck enligt tidens konventionella sätt att se. Genom Hartmans skönhet, charm och humor upplevdes hennes genus som attraktivt av båda könen, trots hennes stundom genusöverskridande sätt att spela fram sina karaktärer.

Publiken som drabbades av Hartmans iscensättning satte processer i rörelse som i Wayne Koestenbaums efterföljd här kallas divakoder. De innehöll allt från bravorop, scenapplåder och inropningar, blommor som kastades upp på scenen och blomsterkorgar och lagerkransar med vidhängande nationalistiska färger som gavs som hyllning, gåvor som skänktes till henne i form av juveler och även ett piano.

Analysen av Ellen Hartmans förberedelse och utförande av gästspelet i Helsingfors visar hur Hartman medvetet iscensatte sig som diva genom sina succéroller med femininiteten den segrande flickaktigheten. Hennes strategi blir tydlig i förhandlingarna med Molander, där hon trots hans motstånd lyckades driva sin vilja igenom angående repertoar och tågorrdningen på programmet. Hartmans brev till Molander antyder en konflikt mellan dem om makten över gästspelet och därigenom i förlängningen av skådespelerskans självrepresentation på scen; huruvida den skulle styras av teaterdirektören eller divan själv. Analysen av breven visar att Hartman ansåg att det var hennes insats som avgjorde gästspelets framgång och ville därför iscensätta sig på det sätt hon ansåg mest fördelaktigt. Molanders upprördhet över Hartmans krav visar också att det var en balansgång för en aktriss att inte provocera teaterns maktthavare alltför mycket. Hartman visade här sin strategi att undvika öppen konflikt och att vara villig till kompromiss.

Hartman visade även på sin flexibilitet och vilja att lyssna på publikens önskemål både med de program hon valde att reprisera under recetten, som var gästspelets mest populära, samt med att lägga in en extra enaktare när hon repriserade *Skilda par*, som hon inte hade

huvudrollen i, och därigenom ta större plats på scen i enlighet med publikens önskemål. Willmar Sauters forskning om teaterpublikens preferenser visar att den stora åskådarmassan ännu under sent 1900-tal såg skådespelarnas gestaltning som den viktigaste komponenten av teaterhändelsen.<sup>97</sup> Publikens negativa reaktioner när Hartman genom birollen i *Skilda par* inte dominerade scenen visar att många av åskådarna var mer intresserade av att se Hartmans virtuositet i sitt spel, och var mindre intresserade av pjäsernas kvalitet och koherens.

Vissa av de divakoder som omfattade Hartman var nya i Helsingfors som både den så kallade franska applåden och tilltaget att koppla bort hästarna från Hartmans vagn och dra den med enbart mankraft. Enligt vittnesmål var det framförallt ungdomar och studenter som stod för dessa utslag av divafeber. Detta kan läsas som koder för kosmopolitisk modernitet som nu i samklang med Hartmans nymodiga femininitet och spelstil iscensattes i den finländska huvudstaden. På 1900-talet kom divakoder av olika anledningar att anses som föråldrade, men i Hartmans samtid stod de för modernitet vilket även antyds av studenternas tilltag i Helsingfors. Efter Hartmans gästspel och det strax efterföljande dito av den internationellt kända finska operadivans Alma Fohström i den finska huvudstaden, försökte *Åbo Underrättelser* beskriva stämningen:

Fröken Fohström och fru Hartman, presenter, biljetter, fester, recetter, briljanter, galanter, buketter i lyraformat, i korgformat, i mindre hösåteformat, i bomber och granatformat, smattrande, listiga applåder, misslyckade parisiska dito – det är en röra, som rört i hop lifwet i hufwudstaden den senaste tiden, [...].<sup>98</sup>

Alla de uttryck som listas i citatet tillhörde under 1800-talet publikens normsystem för divakoden feber. Tidningen berättar även hur den stora allmänheten i sin tur blev intresserade av dessa enskilda fans. Folk ville veta vem ”konstvännen” var som gett Hartman smycken eller vilka studenterna var som drog Hartmans vagn, eller vem som skickade pianot i hennes hotellrum till ångbåten.<sup>99</sup>

Analysen av Hartmans gästspel i Helsingfors visar att Hartman samtidigt förkroppsligade en brytpunkt och en kontinuitet i teaterhistorien. Å ena sidan var hon en skådespelerska som i sin spelstil bröt mot 1800-talets teatertradition för rollfacket ingenue och i sin persona förkroppsligade en modern femininitet, som här kallas den segrande flickaktigheten. Hartman hade således en spelstil och utstrålning som lät ana det kommande 1900-talet. Å andra sidan var hon samtidigt en så kallad ”primadonna assoluta” i fast förankring i en tradition från

1800-talet. Där omfattades hon av divakoder som hon i sin tur svarade på genom sina iscensättningar både på scen och som celebritet i offentligheten. Hon förkroppsligade en brytpunkt med sin moderna spelstil, samtidigt som hon med sin divastatus och de divakoder som omgav henne var förbunden med en kontinuitet med rötter i seklets barndom.

1800-talets divatradition med sina divakoder och divornas själv-iscensättning är grunden för vår tids celebritetskult. Att det var kvinnor som utövade denna dragningskraft på massorna ska läsas som utslag av sociala samhällsförändringar som den industriella revolutionen, kapitalismens framväxt och kvinnornas emancipation. För att förstå vår egen tid och dess besatthet med så kallade kändisar och kändisskap bör dess ursprung i 1800-talets divatradition ägnas vidare studier.

Hélène Ohlsson, fil. dr teatervetenskap, Stockholms universitet,  
helene.ohlsson@teater.su.se

#### NOTER: NÄR DRAMATENS DIVA SMITTADE HELSINGFORS MED FEBER

- 1 s.n., "Ellen Hartman-Cederström 60 år.", *Dagens Press*, 3/8 1920.
- 2 s.n., "Ellen Hartman-Cederström 60 år.", *Dagens Press*, 3/8 1920.
- 3 Sarah Jenny Dunsmure, *Jenny Lind, The Story of The Swedish Nightingale* (utgivningsort saknas: RedDoor 2015), 142. Första gången denna sed utövades i samband med hemfärden av en diva är okänt, men till Stockholm kom den 1841 när den svenskfödda ballerinan Marie Taglioni gästade Kungliga teatern. Se vidare: Nils Personne, *Svenska Teatern VIII, Under Karl Johans-tiden 1838–1842* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1927), 230–232.
- 4 Wayne Koestenbaum, *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*, 1st Da Capo ed., (New York: Da Capo, 2001), 111.
- 5 I en artikel under en av Hartmans comebacker beskrevs hennes femininitet i många av hennes roller som "den tjusande och segrande flickaktigheten". Ifrån detta citat har jag valt namnet på Hartmans femininitet. Se vidare: Yvette, "Ellen Cederström om sitt gästspel.", *Svenska Dagbladet*, 22/2 1917.
- 6 Tracy C. Davis, "From Diva to Drama Queen", i *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth Century*, red. Rachel Cowgill och Hilary Poriss (Oxford: Oxford University Press, 2012), 267.
- 7 J. Q., Davies, "Gautier's 'Diva', The first french uses of the word", i *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth Century*, red., Rachel Cowgill och Hilary Poriss (Oxford: Oxford University Press, 2012), 126.
- 8 Claudio Sartori, "La prima diva della lirica italiana: Anna Renzi", *Nuova Rivista Musicale Italiana* (it) (NRMI), ii, 1968, 430–52.
- 9 Francesco Izzo, "Divas and Sonnets, Poetry for female singers in Teatri Arti e Letteratura", i *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth*

- Century, red., Rachel Cowgill och Hilary Poriss (Oxford: Oxford University Press, 2012), 4; Davies, "Gautier's 'Diva'", 126.
- 10 Davies, "Gautier's 'Diva'", 128.
- 11 Koestenbaum, *The Queen's Throat*. Se även: Wayne Koestenbaum, *Jackie Under my Skin: Interpreting an Icon*, 1st Picador ed., (New York: Picador, 2009).
- 12 Koestenbaum, *The Queen's Throat*, 133.
- 13 Koestenbaum, *The Queen's Throat*, 85.
- 14 Tiina Rosenberg, *Bögarnas Zarah diva, ikon, kult* (Stockholm: Normal förlag, 2009), 38.
- 15 Héléne Ohlsson, "Pariafemininitetens återuppståndelse, Diskurser om skådespelerskor runt sekelskiftet 1900", *Lambda Nordica Queering femininity*, volume 21 1-2 (2016), 80-106.
- 16 Redan på 1830-talet hade dåtidens svenska stjärna Emélie Högqvist tillsammans med delar av Kungliga teaterns ensemble gästspelat i Helsingfors. Se vidare Nils Personne, *Svenska teatern: några anteckningar*. 7, *Under Karl Johanstiden: 1835-1838* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1925), 64-65.
- 17 År 1884 gästspelade Hartman tillsammans med delar av Dramatens ensemble i Köpenhamn och södra Sverige och gjorde då succé med bland annat *En räddande engel*. År 1886 gästspelade en annan mindre konstellation av Dramatens skådespelare, där Hartman ingick, i Göteborg. Året efter återkom Hartman till Göteborg för att tillsammans med Gustaf Fredrikson, som under 1887 var anställd vid Stora teatern, spela mot honom i *En Parisare* av Edmond Gondinet i samband med Fredriksons 25-årsjubileum som skådespelare.
- 18 Tiina Rosenberg, *Mästerregissören, När Ludvig Josephson tog Europa till Sverige* (Stockholm: Atlantis, 2017).
- 19 Exempelvis: Un monsieur de l'orchestre, "Svensk dramatisk konst. Några reflexioner under teater-säsongen i Stockholm 1883-84", [1]-2, *Ny svensk tidskrift*, 1884, 474-490.
- 20 Per Ringby, *J Harald Molander, urn:sbl:9411, Svenskt biografiskt lexikon*, artikel hämtad 13/4 2016.
- 21 Brev från Ellen Hartman till Harald Molander, 14/5 1889, Harald Molanders brevsamling, L. 133:1, KB.
- 22 Rodney Edvinsson och Johan Söderberg, 2011, "A Consumer Price Index for Sweden 1290-2008", *Review of Income and Wealth*, vol. 57 (2), 270-292. Hämtad 7/11 2017.
- 23 Emelie Degerholm, *Vid svenska scenen i Helsingfors*. 2 (Helsingfors, 1903), 109
- 24 Brev från Ellen Hartman till Harald Molander, 14/5 1889, Harald Molanders brevsamling, L. 133:1, KB.
- 25 Detta var vanligt under 1700-talet och första hälften av 1800-talet. Ett exempel är operasångerskan Henriette Widerbergs kommentar att spela dona Elviras roll i Mozarts *Don Juan* att hon verkligen inte ville spela titelrollens "gamla avlagda". Se vidare: Nils Personne, *Svenska Teatern VIII, Under Karl Johanstiden 1838-1842* (Wahlström & Widstrand, Stockholm 1927), 323.

- 26 Brev från Ellen Hartman till Harald Molander, 26/5 1889, Harald Molanders brevsamling, L. 133:1, KB.
- 27 Brev från Ellen Hartman till Harald Molander, 3/8 1889, Harald Molanders brevsamling, L. 133:1, KB.
- 28 Claes Lundin, "Stockholms teatrar. Dec. 1884 - Jan. 1885", *Ur dagens krönika, månadstidsskrift för skönlitteratur teater och politik* 1885, Utgivare: Arvid Ahnfelt, Carl Suneson, Stockholm 1885, 206.
- 29 Även Oskar Leman rapporterar till Michaelson om *Lady Tartuffe* som han tyckte "hufvudsakligen var tråkig. [...] Pjesen räddades emellertid af fru Hartman, som i 3dje akten gjorde en scen förträffligt, utan allt koketteri (såvida jag undantar att hon onödigtvis klädt sig nästan naken) och bestämdt det bästa hon åstadkommit." Se vidare: Brev från Oskar Leman till Knut Michaelson, 3/2 1885, Knut Michaelsons brevsamling, Ep. M 7 a, KB.
- 30 Brev från Ellen Hartman till Harald Molander, 27/8 1889, Harald Molanders brevsamling, L. 133:1, KB.
- 31 Ibidem.
- 32 Marianne Lüchou, *Svenska teatern i Helsingfors. Repertoar. Styrelser och teaterchefer. Konstnärlig personal 1860-1975* (Helsingfors: Stiftelsen för Svenska teatern i Helsingfors, 1977), 69-70.
- 33 Brev från Ellen Hartman till Harald Molander, 3/8 1889, Harald Molanders brevsamling, L. 133:1, KB.
- 34 1:a Sällskap der man har tråkigt av onsdag 2/10 1889; 2:a: Sällskap der man har tråkigt fredagen 4/10; 3:a: Sällskap der man har tråkigt lördag 6/10; 4:e *En räddande engel, Lady Tartuffe, I telefon*, måndag 7/10; 5:e: *En räddande engel, Gnistan, I telefon*. onsdag 9/10; 6:e: *Gnistan, I telefon, En räddande engel*, torsdag 10/10; 7:e: *Sveas fana*, fredag 11/10; 8:e: *En räddande engel, Lady Tartuffe, I telefon*, söndag 13/10; 9:e: *Sveas fana, Småflickor*, måndag 14/10; 10:e: *Tre par* onsdag 16/10; 11:e: *Sällskap der man har tråkigt, Småflickor*, fredag 18/10; 12:e *Tre par, Småflickor*, söndag 20 oktober; 13:e *Gnistan, En räddande engel, I telefon*, måndag 21/10; 14:e 1:a akten av *Sällskap när man har tråkigt, Vid vaggan* monolog av Ernest Legouvé samt *I telefon* onsdag 23/10.
- 35 Héléne Ohlsson, "Gudomlig, ingenting mindre än gudomlig!" skådespelerskan Ellen Hartmans iscensättningar på scen och i offentlighet, Diss. (Stockholm: Stockholms universitet, 2018).
- 36 A.B., "Ellen Hartman. Interview för Hufvudstadsbladet.", *Hufvudstadsbladet*, 15/10 1889.
- 37 Brev från Ellen Hartman till Harald Molander, 15/9 1889, Harald Molanders brevsamling, L. 133:1, KB.
- 38 Willmar Sauter, "Skådespelarkonst - sekelskiftet 1900" i *Teater i Sverige* (Hedemora: Gidlunds förlag, 2004), 110-116.
- 39 Att bara spela enstaka akter av en pjäs under ett gästspel var inget ovanligt under 1800-talet. T.ex under Ernesto Rossis gästspel på Dramaten 1885 och 1886 spelades bara fyra akter av Shakespeares *En köpman i Venedig*, eftersom Rossis rollgestalt Shylock inte medverkar i femte akten. Se vidare: Willmar Sauter et al., "Shylock i Sverige." i *Teatervetenskap* nr 20, Institutionen för Teater- och filmvetenskap, 1979, 24.



- 40 Under gästspelet i Göteborg 1888 hade enbart Hartmans scener som Gurli i *En räddande engel* spelats efter publikens önskemål. Eftersom hennes rolltolkning var så berömd ansågs det viktigare att publiken fick se den än en föreställning av hela pjäsen.
- 41 Kristina Straub, *Sexual Suspects: Eighteenth-Century Players and Sexual Ideology* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1992), 152.
- 42 L. (sign.), ”Hufvudstadsbrief. Den 3 nov. 1889”, *Åbo Tidning*, 6/11 1889.
- 43 s.n., ”Teater och Musik.”, *Dagens Nyheter*, 27/9 1889, KB.
- 44 s.n., ”Teater och Musik.”, *Dagens Nyheter*, 27/9 1889, KB. Fredrikson var ihärdig i sin faderliga omsorg, som även kan tolkas som ett sätt att ge Hartman dåligt samvete för att hon åkte på gästspelet i Helsingfors.
- 45 Koestenbaum, *The The Queens’s Throat*, 112.
- 46 Édouard Pailleron, *Sällskap där man har tråkigt*, Handskrivet manuskript: S.216, Kungliga teaterns arkiv.
- 47 Det var femininiteten i utseende och röst som avgjorde rollfacket. Exempelvis Olga Björkegren och Thekla Åhlander var båda i Hartmans ålder, men gjorde under hela sina respektive karriärer roller som äldre kvinnor.
- 48 Elin Andersen, *Den bristende uskyld – studier i 1800-tallets barnekvinnor i dramatikken og på scenen* (København: Hans Reitzels forlag, 1986).
- 49 Andersen, *Den bristende uskyld*, 172.
- 50 Andersen, *Den bristende uskyld*, 172.
- 51 *Sällskap der man har tråkigt* repriserade Hartman på sin elfte gästspelskväll i Helsingfors (då hon även spelade *Småflickor* som efterpjäs) samt under sin recett då hon spelade första akten.
- 52 s.n., ”Svenska teatern.”, *Hufvudstadsbladet*, 3/10 1889.
- 53 A.B., ”Ellen Hartman. Interview för Hufvudstadsbladet.”, *Hufvudstadsbladet*, 15/10 1889.
- 54 –a –a., ”Huru det gick till vid fröknarna Fohströms populära konsert. Teckning från hufvudstaden. (För Å. T.)”, *Åbo Tidning*, 27/10 1889.
- 55 Koestenbaum, *The Queens’s Throat*, 112.
- 56 Héléne Ohlsson, *Skämda persikor och andra frukter, ”Teaterhändelsen Falska juveler 1880”*, masteruppsats, Musik- och teatervetenskapliga Institutionen, Stockholms universitet 2011, 22–23.
- 57 Petter, ”Korrespondens. (Till Å. T.), Helsingfors den 2 oktober.”, *Åbo Tidning*, 5 oktober 1889.
- 58 Gorm, ”Helsingfors-bref. H:fors d. 25 oktober 1889.”, *Åbo Underrättelser*, 30/10 1889.
- 59 Joseph Roach, *It* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2007), 15–16.
- 60 Roach, *It*, 16.
- 61 Petter, ”Korrespondens. (Till Å. T.), Helsingfors den 2 oktober.”, *Åbo Tidning*, 5/10 1889.
- 62 Nils Personne, *Hilma M E Bruno*, urn:sbl:17080. ”Hilma M E Bruno” i *Svenskt biografiskt lexikon*, hämtad 3 april 2016.
- 63 Hilma Bruno (1856-1928) var svenska och hade fått sin utbildning i Stockholm där hon också verkade i början av sin karriär, men kom att ha sin egentliga skådespelargärning i på Svenska teatern i Helsingfors.
- 64 H. N., ”Svenska teatern.”, *Nya Pressen*, 8/10 1889.



- 65 U. B., "Svenska teatern. Fru Hartmans gästspel.", *Hufvudstadsbladet*, 8/10 1889.
- 66 H. N., "Svenska teatern.", *Nya Pressen*, 8/10 1889.
- 67 Denna fysiska handling beskrevs i en dikt när Hartman gjorde comeback på 1920-talet. "Nu fyller folket varje kväll salongen/och skrattar friskt i marmorsarkofagen/ ty underbarnet Ellen är i tagen/ och kastar tofflor upp mot logebalkongen". Se vidare: Sminx., "Till en fjortonåring.", *Svenska Dagbladet*, 17/4 1921.
- 68 A. Berndtson, "Ett teaterminne. Apropå Ellen Hartman-Cederströms gästspel", *Stockholmstidningen*, 17/4 1921.
- 69 Anne Charlotte Leffler, *En räddande engel*, Pjä: E.234, KTA.
- 70 Frans Hedberg, *Svenska skådespelare, karakteristiker och porträtter* (Stockholm: C. E. Fritze's K. hofbokhandel, 1884), 229.
- 71 Emil Grandinson, "Ellen Hartmann" i *Ord och Bild, Illustrerad månadskrift 1897* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1897), 575.
- 72 U. B., "Svenska teatern. Fru Hartmans gästspel.", *Hufvudstadsbladet*, 8/10 1889.
- 73 Emelie Degerholm, *Vid svenska scenen i Helsingfors*, 110.
- 74 Raphaël Hertzberg, "Öfversikt", *Finsk Tidskrift*, 1889: 5, 80.
- 75 Ibid.
- 76 Ibid, 81.
- 77 Gail Marshall, *Actresses on the Victorian stage: feminine performance and the Galatea myth* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1998), 29–31.
- 78 Ibid, 136–148.
- 79 A. V., "Svenska teatern.", *Hufvudstadsbladet*, 17/10 1889.
- 80 Ibid.
- 81 L., "Hufvudstadsbrief. Den 3 nov. 1889", *Åbo Tidning*, 6/11 1889.
- 82 John Stokes, Michael R. Booth and Susan Bassnett, "Introduction", i *Bernhardt, Terry, Duse: the actress in her time* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1988), 4.
- 83 s.n., "Till salu", *Nya Pressen*, 13/10 1889; s.n., "Fotografier", *Hufvudstadsbladet*, 18/10 1889.
- 84 s.n., "Svenska tidskriften Idun", *Nya Pressen*, 30/10 1889.
- 85 Gorm, "Helsingfors-bref. H-fors d. 25 oktober 1889.", *Åbo Underrättelser*, 30/10 1889.
- 86 s.n., *Folkvännen*, 24/10 1889.
- 87 s.n., *Finland*, 11/12 1889.
- 88 Janne, "Ur dagens krönika.", *Åbo Tidning*, 31/10 1889.
- 89 s.n., "Litteratur och konst", *Åbo Tidning*, 25/10 1889.
- 90 Nils-Olof Franzén, *Jenny Lind. En biografi* (Stockholm: Bonniers, 1982), 167.
- 91 J. S. Bratton, "Jenny Hill: Sex and Sexism in the Victorian Music Hall", i *Music Hall, Performance and Style*, red. J. S. Bratton (Milton Keynes: Open University Press, 1986), 103.
- 92 Helen Brooks, *Actresses, Gender, and the Eighteenth-Century Stage: Playing Women* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014), 40–41.
- 93 Hartman blev exempelvis uppkallad till kungliga slottet för att spela upp Siris telefonsamtal för drottning Sofia och fick då ett dyrbart armband som tack.

- 94 s.n., "Fröken Fohström och fru Hartman", *Åbo Underrättelser*, 30/10 1889.
- 95 Brev från Ellen Hartman till Harald Molander, 28/9 1889, Harald Molanders brevsamling, L. 133:1, KB. OBS: Brevet är daterat 28 september, men det är sannolikt en felskrivning från Hartmans sida. Det ska vara 28 oktober 1889.
- 96 s.n., *Nya Pressen*, 2/11 1889.
- 97 Willmar Sauter, Lisbeth Jansson, och Curt Isaksson, *Teaterögon: publiken möter föreställningen : upplevelse - utbud - vanor* (Stockholm: Liber-Förlag, 1986).
- 98 s.n., "Fröken Fohström och fru Hartman".
- 99 Ibid.

Astrid von Rosen

## RADIKAL EMPATI I DANSARKIVET

Omsorg om den ryska dansaren Anna Robenne

Our conception of empathy is radical in its openness and its call for a willingness to be affected, to be shaped by another's experience, without blurring the lines between the self and the other.

(Michelle Caswell och Marika Cifor)

### INTRODUKTION: DANSARKIVET SOM KUNSKAPSMONTAGE

*Till läsaren: Föreställ dig en stor mörk vägg eller rymd där hundratals, kanske tusentals visuella objekt av olika slag framträder likt stjärnor. Men i stället för stjärnor är det arkivalier (arkiverade material och andra spår av aktiviteter) som tindrar, rör sig, blinkar och kanske faller eller slocknar. Några är tidstypiska och repetitiva, andra oklara och svårfångade, och åter andra mystiskt motsägelsefulla. Tänk dig att alla dessa bilder på olika vis hör samman med den ryska dansaren Anna Robenne (ett av hennes olika namn), som är relativt okänd i historieskrivningen, men som hade en viktig roll i svenskt och nordiskt dansliv åren runt 1920.<sup>1</sup> På vilka sätt kan hundratals, eller kanske tusentals, visuellt laddade och svårförenliga fragment från en dansares liv och verk bli meningsskapande i en skriven historia som gör rättvisa åt Robenne och öppnar för framtida utforskande?*

Det stora antal arkivalier – fotografier, textfragment, teckningar, korrespondens, annonser, notiser, recensioner med mera – som jag funnit och samlat under mitt forskningsprojekt om Robenne kan, sedda tillsam-

mans, förstås som ett gigantiskt *kunskapsmontage*. Tanken om ett kunskapsmontage tar sin utgångspunkt i konst- och kulturhistoriken Aby Warburgs (1886–1929) *Bilderatlas Mnemosyne*, som var ett visionärt mixad-media-assemblage bestående av hundratals visuella objekt från olika tider och kulturer.<sup>2</sup> Warburg ville utforska hur visuella och kroppsliga uttryck laddas med olika innebörd i olika tider och olika kontexter. Han monterade objekten (bilder, texter, annonser med mera) på svarta skärmar, så att ett kunskapsmontage bestående av visuella utsagor och mörka oregelbundna mellanrum bildades. Detta sätt att gestalta ett forskningsproblem visuellt, som ett slags konsthistoria utan text, skapar en svindelliknande rörelse som är kunskapsteoretiskt intressant.<sup>3</sup> Den rörliga öppenheten gör att montaget inte går att ”stänga” eller annorlunda uttryckt: det går inte att fullt ut låsa fast en enda tolkning, utan kunskapsprocessen förblir i rörelse. Undersökningen blir i stället en performativ – medskapande – händelse, och det är på grund av detta som Warburg har kallats för ”den första kritiska konsthistorikern”.<sup>4</sup> Den rörelse som montaget framkallar är som filosofen och konsthistorikern Georges Didi-Huberman uttryckt det något mycket mera komplext än förflyttningen från en bild till en annan. Warburgs rörliga montage består av ”hopp, snitt, montage, upprivande förbindelser. Repetitioner och skillnader: ögonblick när minnesarbete blir kroppsligt, blir ett symptom i händelsernas kontinuitet.”<sup>5</sup> Den utmaning som jag är intresserad av i relation till Robenne rör de förbindelser och friktioner som dansarkivet ger upphov till när det *aktiveras*, alltså när forskare och andra tar sig an det.

Huvudsyftet med min undersökning är att problematisera den rörliga forskningsprocessen när historien om Robenne, en rysk dansare som rör sig utanför kanon och dess snäva urval av fixstjärnor, växer fram genom arkivforskning. I montaget länkar jag samman arkivmaterial med ”plats”, som enligt teatervetarna Charlotte M. Canning och Thomas Postlewait är ett grundbegrepp i kritisk scenkonsthistoriografi.<sup>6</sup> Även det historiografiska grundbegreppet ”narrativ” är ett viktigt verktyg i undersökningen, särskilt i relation till Robennes ryska identitet. Förutom att organisera gemensamma och individuella identiteter, sätter narrativet samman och formar minnen, förväntningar och upplevelser av plats.<sup>7</sup> Min grundtanke är att skapandet av montaget lyfter fram och sammanfogar viktigt men hittills okänt material och ger insikter i den gemensamma process som gör arkivforskning över nationella och andra gränser möjlig. Medan montaget skrivs fram framträder också en eller flera möjliga historier om Robenne, men dessa är att betrakta som pågående, och som material för framtida mera fördjupade studier av hennes liv och verk. Det jag producerar är också ett bidrag till

migrationshistoria, med fokus på artister som rör sig på tvärs mot tidigare historieskrivnings nationellt begränsade fokus.

Här nedan går jag först igenom hur *feministisk omsorgsetik* och *radikal empati*, det vill säga ”förmågan att förstå och uppskatta en annan persons känslor, upplevelser, etc” kan fungera som metod för att forska och skriva i kunskapsmontaget.<sup>8</sup> Undersökningen tar sin utgångspunkt i Sverige i Göteborgs stadsmuseums teatersamlingar. Genom utfärder till andra platser kan jag skapa en väv av relationer där Robenne framträder. Jag gör fysiska och/eller digitala utfärder till arkiv i USA, Finland, Norge och Sverige.<sup>9</sup> Material från Ryssland har varit svårt att komma åt, samtidigt som arkivfragment och narrativ från ”det ryska” i Robennes liv och verk genomsyrar montaget. Något ”ryskt” blir därför närvarande som en ”kulturellt imaginär” komponent som rör sig i montaget, och detta finns invävt i min framställning.<sup>10</sup> Genom undersökningen visar jag på förbindelser, friktioner, och krockar mellan olika aktörer, material, utsagor och konstellationer i montaget. Jag har lagt vikt vid att visa på den betydelse relationer, omsorg och empati har haft i arbetet.<sup>11</sup> Avslutningsvis sammanfattar jag resultaten för att visa hur ett kunskapsmontage kan användas som historiografisk analysmetod.

#### RADIKAL EMPATI SOM FORSKNINGSMETOD

Arkivvetarna Michelle Caswell och Marika Cifor argumenterar i artikeln ”From Human Rights to Feminist Ethics: Radical Empathy in the Archives” (2016) för att en feministiskt inspirerad, inkluderande och situerad omsorgsetik är att föredra framför universalistiska teoretiska modeller baserade på abstrakta moraliska principer och individuella rättigheter.<sup>12</sup> Caswell och Cifor är noga med att påpeka att det finns faror med omsorgsetiken; om den inte hanteras varsamt kan öppenheten göra att den andre förminskas eller utsuddas, i stället för att ömsesidig respekt och inkludering blir fallet. Omsorgsetiken och den radikala empatin utesluter inte andra tankemodeller, utan kompletterar dem genom att fokusera på affektiva relationer och ömsesidigt ansvar gentemot den andre.<sup>13</sup> Det radikala består i tanken att det trots olikheter och även motvilja (eller andra mindre trevliga känslor) kan uppstå ett empatiskt laddat inter-subjektivt utrymme där känslor, kroppslighet och erfarenheter kan samspela och förståelsen öka.

Undersökningens empiriska material utgörs av arkivalier från Robennes liv och verk, anteckningar från samtal och intervjuer med forskare, arkivpersonal, privatpersoner, loggbok med visuella noteringar (arkivbilder, fotografier, enkla teckningar), samt bevarad korrespondens från åren 2008 till 2018.<sup>14</sup> Den radikala empatin har gjort att jag

kommit att uppmärksamma hur detta material blir medskapande i forskningsprocessen. Med arkivteoretikern Terry Cooks formulering, kan arkivalierna förstås som ”aktiva och ständigt föränderliga agenter i formandet av mänskligt och organisatoriskt minne”.<sup>15</sup> I linje med detta kan de olika arkivfragmenten efter Robenne förstås som aktiva aktörer i skapandet av en betydelsebärande, relationell och rörlig historieväv.

I linje med den feminitiska etikens betoning på relationer och omsorg har jag valt att lyfta fram och namnge andra forskare, arkivarier, intendenten och privatpersoner som bidragit med arbetsinsatser och kunskap under min forskningsprocess.<sup>16</sup> Caswell och Cifor tänker sig att arkivarier och personer med liknande funktioner kan förstås som ”vårdgivare” eller förmedlare av omsorg i ”ett nät av ömsesidigt affektivt ansvar” gentemot ”arkivets skapare, subjekt, användare och gemenskaper”.<sup>17</sup> I ett sådant nät av relationer kan även forskarens ansvar och delaktighet i de omsorgsfulla, känslomässigt laddade och kroppsligt inkluderande relationerna lyftas fram. Genom att jag frilägger forskningsprocessen och dess relationella förbindelser bjuds läsaren in att följa hur arkivalier aktiveras och hur historien om Robenne tar form, samtidigt som frågor, friktioner, vägval, luckor och oklarheter redovisas.

Caswell och Cifor skriver: ”Our conception of empathy is radical in its openness and its call for a willingness to be affected, to be shaped by another’s experience, without blurring the lines between the self and the other.”<sup>18</sup> För mig som konstvetare och före detta dansare inkluderar denna vilja att dela erfarenheter och låta sig påverkas en öppenhet i relation till bilder (inklusive deras subjekt) som analysobjekt.<sup>19</sup> Hur kan Robenne, så som hon framträder i materialet, påverka mig och vilka erfarenheter och kunskaper förmedlar hon till mig? På vilka sätt etableras förtroende mellan oss, och hur kan jag behålla min integritet och röst i relation till det som framkommer om henne? Var finns friktionerna och de punkter där vi inte kan komma överens? Undersökningen börjar i Göteborg där jag först kom i kontakt med arkivspår efter Robenne.

## ANNA ROBENNE I GÖTEBORG: MONTAGET BÖRJAR TA FORM

### *Dansarkivet expanderar*

Ett kontrakt som finns i Regionarkivet i Västra Götaland visar att Anna Robenne blev anställd som solist på Stora teatern i Göteborg i augusti 1920. Hon hade 900 kr i månadslön, vilket i jämförelse med korister

och övriga solisters löner markerar hennes relativt höga status som artist.<sup>20</sup> Teatern hade nyligen ombildats till lyrisk scen, och kontraktet med Robenne visar att kvalificerad konstnärlig dans var något den nya regimen ansåg väsentligt.

I Teatersamlingarna vid Göteborgs stadsmuseum (hädanefter GSM) finns fotografier, programblad och recensioner kopplade till föreställningar som Robenne medverkade i, och i porträttarkivet finns material som inte passar in i teaterns repertoar och har annan proveniens.

Här nedan kommer jag att med hjälp av omsorgsetiken undersöka hur materialet ger upphov till relationer och hur det hanteras av olika aktörer. Jag sätter också materialet i samband med olika kontexter och intertexter; det handlar om att utöka montaget med element från historiska sammanhang, dansdiskurser och visuella kulturer. Detta att läsa vetenskaplig och annan litteratur, söka bilder och diskutera med forskare som kan ha kunskap om fält utanför det egna området kan beskrivas som aktiviteter präglade av omsorg.<sup>21</sup>

Först vill jag nämna att intendenten vid GSM, Brita Karlsson (1947–2010) och jag redan någon gång 2008 diskuterade om ”Anna Robenne” kunde vara ett artistnamn.<sup>22</sup> När arkivmaterialet togs fram var Karlsson med och granskade det. Caswell och Cifor betonar att omsorgsetiken kan förändra ”en kall, elitistisk, institutionsmiljö till ett affektivt, användarvänligt, gemenskaps-centrerat utrymme”.<sup>23</sup> Forskarsalen på GSM framstod som just ett sådant vänligt och gemensamt utrymme, något som enligt min erfarenhet är relativt vanligt i de mindre scenkonstarkiven. Samtidigt har jag genom intervjuer fått klart för mig att alla i den lokala dansgemenskapen inte känner sig välkomna eller har en naturlig ingång till GSM; frågorna om delaktighet och tillgänglighet behöver således ställas igen och på nya sätt.<sup>24</sup>

Karlsson deltog i samtal med mig om vad som var synligt i exempelvis fotografier och vad som förblev oklart, men vi var tydliga med våra olika roller som forskare respektive intendent och det var inte nödvändigt att vi var överens. Vi försökte båda hantera svårigheten att finna vägar till mera substantiell kunskap om Robennes bakgrund och arbete innan hon kom till Göteborg, och vad som hände efter att hon lämnat staden. Genom att vi föreställde oss källor som vi ännu inte hade tillgång till skapades ett imaginärt arkiv, som blev produktivt i undersökningen.<sup>25</sup> Annorlunda uttryckt: det empatiska samspelet gjorde att vi sökte oss bort från en struktureringsprincip som är inriktad på lokala svenska kulturinstitutioners arv, och ut mot något okänt, kanske i Ryssland, kanske i USA.

### *Det ryska narrativet framträder*

Ett första frågekluster handlade om Robennes dansbakgrund. Vad innebar det att hon var ryska och enligt uppgift hade lämnat landet på grund av revolutionen 1917? Ett programblad nämner att Robenne varit anställd som ”premiärdansös” vid ”riksbaletten i Moskwa”, medan en artikel hävdar att hon tillhört ”Kejserliga Operans i Petrograd balettkår”.<sup>26</sup> Detta är förbryllande och skapar friktion och instabilitet i materialet. Arbetade hon i Moskva, Sankt Petersburg (1914–24 kallades staden Petrograd), eller kanske på båda platserna? Var hon verkligen premiärdansös? Eftersom materialet inte ger några säkra svar är det mera produktivt att betrakta utsagorna om Robennes bakgrund som narrativ vars syfte är att framställa henne som en skicklig och framgångsrik dansare i Göteborgssituationen. Uppenbart var Robenne, och de som omgav henne, skickliga på att hantera media och på att marknadsföra henne som en konstnärligt välrenommerad rysk dansare.

Enligt flera pressröster är Robenne skolad i klassisk balett i kombination med Fokins moderna dansteknik.<sup>27</sup> Detta gör henne modern på ett sätt som är konkurrenskraftigt. Det framgår också att hon efter att ha lämnat Ryssland på grund av revolutionen hade engagemang i ”Helsingfors och hos Rolf”.<sup>28</sup> När denna information dök upp var Helsingfortidningarna ännu inte digitalt tillgängliga för allmänheten via Kungliga Biblioteket i Stockholm (hädanefter KB) och jag saknade resurser att resa till Helsingfors.<sup>29</sup> I Uno Myggan Ericsons *Ernst Rolf* (1968) står det att ”den vackra Anna Robenne dansade” i Fenix-kabarén i Stockholm, och att hon dansade i Rolfs norska variant av kabarén.<sup>30</sup> Att en dansare som Robenne medverkade i revyer kunde innebära att artisten hade hög konstnärlig status, men inget i Myggans anekdotiska framställning indikerade att hon gjort något särskilt intryck eller varit speciellt viktig för revyns framgång. Kanske borde jag ha varit mera misstänksam mot hur historieskrivandets utslutningsmekanismer fungerar i relation till en rysk eller utländsk dansares värde?<sup>31</sup> Kanske borde jag ha letat vidare i Rolfmaterialet redan från början?

### *Dansare på Stora teatern*

Jag valde att börja min undersökning i det mera tillgängliga materialet från Stora teatern. De bilder och programblad (endast mittuppslaget) jag diskuterar här nedan finns digitalt tillgängliga via GSM och konstituerar kunskapsmontagens början.<sup>32</sup>

I oktober 1920 Göteborgsdebuterade Robenne i Franz Léhars för publiken redan välkända dansoperett *Röda rosor* (Die ideale Gattin).



Av recensionerna framgår att hon snabbt blev en publikfavorit, men kritikerna var med något undantag skeptiska till hur hennes dans hade infogats i föreställningen. En av dem skrev att det ”smakade närmast av revyteater” och undrade vad ”den ryska dansaren i sin svarta baddräkt



Den ryska dansaren Anna Robenne i dansoperetten *Röda Rosor* (Die ideale Gattin) på Stora teatern i Göteborg i oktober 1919. Ett framträdande stråk i Robennes karriär var att hon framgångsrikt medverkade i operetter, kabaréer, välgörenhetsföreställningar och liknande. Åren runt 1920 var hon en uppskattad artist i Helsingfors, Stockholm, Oslo och Göteborg. Foto Olsson och Hammarqvist. Bildkälla: Teaterhistoriska arkivet, Göteborgs stadsmuseum.

hade med Röda rosor att göra”.<sup>33</sup> *Balettföreställning*, som bestod av en kavalkad av olika dansnummer, blev mera uppskattad av kritiken, även om det påpekades att Robenne inte dansade *Den döende svanen* och *Valse trist* lika bra som gästspelande artister som Lillebil eller Vera Fokina och Mikhail Fokin. Det framgår också av recensionerna att de unga lokala dansare som uppträdde tillsammans med Robenne hade mycket kvar att lära.<sup>34</sup> Ur ett praktikerperspektiv, det vill säga de unga dansarnas synvinkel, kan det, trots kritiken, ha varit en i positivt utmanande upplevelse att medverka i en dansföreställning och ha en klassiskt utbildad, Fokin-inspirerad dansare som balettmästare och koreograf eller repetitör.

De olika inslagen i *Balettföreställning* indikerar att Robenne dansade en repertoar som har kopplingar till en rysk men också europeisk danskontext fylld med populära och relativt välkända nummer. Till exempel inleds *Balettföreställning* med Rubinsteins *Natten*, ett solo som kan räknas till Pavlovas stora framgångar. Det finns ett filmfragment som visar på den mjuka, emotionellt laddade och melodramatiska stil som blev så uppskattad av dåtidens publik.<sup>35</sup> Tåspetsdansen är integrerad i det konstnärliga uttrycket, snarare än använd för att slå publiken med häpnad genom teknisk skicklighet. Det finns så vitt jag kunnat kartlägga det inget inspelat material efter Robenne, men genom att titta på Pavlovas dans och lyssna till musiken går det att åtminstone få en idé om stil och uttryck. Serenaden ur Drigos *Millions d’Arlequin* som Robenne dansade tillsammans med Axel Cegreller koreograferades i sin första version av Petipa år 1900 och var populär bland de ryska ballerinnorna. Den smeksamma musiken hör till tidens populärkultur och det är lätt att tänka sig hur numret slog an hos Göteborgspubliken.<sup>36</sup> Vad för koreografi Robenne använde sig av är svårt att fastställa, men oaktat detta länkar hon sig till en rysk kontext genom valet av dansnummer och musik. Ett tredje spår är Robennes *Salomedans* till Arenskys musik. Här placerar hon sig i en omfattande diskurs, som inkluderar fotografier och målade porträtt, där ett stort antal dansare, bland dem Ida Rubinstein, kreerat erotiska slöjdanser utifrån Salometemat.<sup>37</sup> Den ryska kopplingen förstärks ytterligare av *Pizzicato*, ett tekniskt svårt nummer ur Delibes *Sylvia*, där bland annat Olga Preobrajenska excellerat i titelrollen. Vidare dansar Robenne flera karaktärs- och folkdanser, bland dem en Kaukasisk dans. Också detta är en genre där ryska ballerinnor firat triumfer i populära och medryckande dansnummer.<sup>38</sup> *Polka d’Antique*, som i Robennes tappning upplevdes som ”sprittade livlig och glad”, framfördes till Sonnenbergs musik.<sup>39</sup> Uttrycket ”d’Antique”, visar på en tidstypisk antikinspiration, synlig inom såväl visuell kultur, som konst och vetenskap.

I december 1920 regisserade (det ord som används i programbladet) Robenne den orientaliska balettpantomimen *Aziadé*, som fick blandad kritik. Några recensenter uppmärksammade dansens formstarka kvalitet, medan andra oroade sig över familjepublikens möte med ”den myckna nakenheten”.<sup>40</sup> Av fotografier att döma ligger uttrycket nära Ryska balettens orientalistiskt-sensuella stil, något som var i linje med den nya ledningens intresse för dans och färgstark sensualism i både dräkter och scenografi.<sup>41</sup> Kunde Robenne ha känt dansare kopplade till *Ryska baletten* eller varit utbildad i samma miljö som dessa? Jag diskuterade detta med filmvetaren Mats Björkin, som reagerade positivt på namnet *Aziadé*. Det går att visa på visuella och innehållsmässiga beröringspunkter med den inflytelserike ryske dansaren och koreografen Mikhail Mordkins *Aziadé*- uppsättning i New York 1910, samt den ryska stumfilmen *Aziade* från 1918.<sup>42</sup> Var och när Robenne eventuellt kommit i kontakt med Mordkin, dansuppsättningen eller filmen är svårare att visa.<sup>43</sup> Tidigt i forskningsprocessen hjälpte mig översättaren Kajsa Öberg Lindsten att söka i det ryska Internet, men vi kunde inte få fram någon information om Anna Robenne.<sup>44</sup> Dansvetaren Peter



Anna Robenne och Axel Cegreller i balettpantomimen *Asiadé* på Stora teatern i Göteborg i december 1920. Robenne regisserade (den term som används i programbladet) och dansade huvudrollen. Genom *Asiadé* länkas hennes arbete till den internationella dansscenen och särskilt den Ryska balettens orientaliserande verk. Foto Olsson och Hammarqvist. Bildkälla: Teaterhistoriska arkivet, Göteborgs stadsmuseum.

Bohlin hjälpte mig att söka i digitaliserad rysk press på KB, men trots försök med olika stavingar och sökvägar fann vi inte Robenne.<sup>45</sup> Det var minst sagt frustrerande att inte själv kunna söka i materialet och uppleva språkligt utanförskap på detta sätt.

Under våren 1921 medverkade Robenne i operan *Carmen* tillsammans med danspartnern Axel Cegreller, samt i flera operetter. Hon gjorde koreografi till operetten *Phi-Phi*, och framträdde i rollen som ”Dansaren” i den. På ett fotografi ser hon gravid ut, men jag har inte hittat några uppgifter om att Robenne fick några barn.<sup>46</sup> På hösten 1921 hade Robenne en uppskattad sång- och dansroll i farsoperetten *Två män om en änka*. Våren 1922 fick hon genomgående dålig kritik för pantomimen *Dödstarantellan* och en ny *Balettföreställning* spelades bara en gång, men tydligen inför en entusiastisk publik. Från höstsäsongen 1922 går det inte längre att hitta Robenne i Stora teaterns material. Detta har, föreslår jag, att göra med personalminskningar till följd av den ekonomiskt svåra tiden och det faktum att den nya ledning som tillträdde 1922 satsade hårt på operadelen i repertoaren. Betoningen på opera, en högt rankad konstform, har i sin tur att göra med teaterns strävan att få statligt ekonomiskt stöd för sin verksamhet.<sup>47</sup>

En genomgång av programblad från andra teatrar i Göteborg gav bara en träff. Robenne medverkade 1922 i revyn *Spel ut!* på Folkteatern, med namnet skrivet i fet stil för att markera högre status än de andra dansarna. Hon framförde bland annat ”Kaukasisk dans”, ett nummer som av namnet att döma även ingick i *Balettföreställning*.<sup>48</sup> Detta bidrar till intrycket att Robennes repertoar kännetecknas av välkända och populära danser som ekar av rysk-relaterade influenser.

## OMSORG OM BILDER, KROPPAR OCH SPRÅK

Montaget har vuxit genom infogandet av objekt som hjälper oss (mig och andra engagerade personer) att konstruera historien om Robenne. Förutom att dansa på scenen, dansade Robenne också i hög grad med bilder; hon länkade sina framträdanden till en omfattande visuell kultur där bilder på kända dansare som Pavlova och grupper som *Den ryska baletten* cirkulerade som vykort, fotografier, pressbilder, eller målade bilder som mångfaldigades och spreds. De andra artisternas namn, rykten, bilder och danser ”spökar” i Robennes framträdanden (och i representationerna i montaget). Teatervetaren Marvin Carlson kallar detta för ”ghosting”, vilket står för ekon som väcks i publikens minnen genom olika externa företeelser.<sup>49</sup> Enligt konstvetaren Viveka Kjellmer är kostymer särskilt effektiva eftersom de ”kan använda modereferenser för att bidra till att placera en karaktär eller teaterproduktion i en

visuell diskurs som redan är välkänd för publiken”.<sup>50</sup> Detta är tydligt i Robennes roll i den ovan nämnda *Röda rosor*, där hennes raffiga bad-dräkt och korta frisyr kan kännas igen från den samtida frigörelsen av kvinnokroppen, sundhetstänkandet och det senaste modet så som det uttryckts i annonser, i filmer och på stränder. Här nedan kommer jag att lyfta fram bilder som skapar friktion, och tankar om andra arkiv, i montage genom att inte verka kunna passa in i vare sig Stora teaterns repertoar eller dess bildspråk.

I GSM:s porträttarkiv finns en ofullständig serie fotografier kallad *Mot ljuset* där en av bilderna visar en naken, formstark och konstnärligt ljussatt Robenne. Påskrifter på baksidan av fotografierna visar att det var en av teaterns fotografer, ”Hammarqvist” (Olssons namn är överstruket), som tog bilderna. Fotografiet av den nakna Robenne ledde till att GSM:s arkivarie Manne Wernemyr, i samband med en digitalisering av delar av Robenne-materialet, tog upp frågan med mig och andra forskare om huruvida det var lämpligt att låta bilden bli tillgänglig för alla. I en intervju beskriver Wernemyr dels hur den vardagliga processen att digitalisera bilder stoppades upp när de ”fick syn på den nakna Robenne”, dels hur det finns erfarenhet inom museet av att hantera känsligt bildmaterial genom etiska avvägningar.<sup>51</sup> Även om Robenne inte längre finns bland de levande, så upplevdes det som viktigt att respektera hennes personliga integritet och tänka sig för innan bilden gjordes tillgänglig. Resultatet blev att bilden publicerades utifrån argumentet att den uppenbarligen var del i Robennes konstnärliga verksamhet.

För mig som forskare krävde bilderna ett annat slags omsorg. Bilderna verkade vara en viktig del av Robennes konstnärliga arbete, så jag ville inte lämna dem därhän. Ett tag funderade jag på om de kanske kunde kopplas till *Salome*-dansen, men här behandlar jag dem som ett självständigt verk. För att få en mera kroppsligt förankrad känsla för dansrelaterade och koreografiska komponenter förstörde jag bilderna i datorn och prövade att själv utföra rörelserna. Detta ökade min respekt för Robenne eftersom det som gestaltas tycktes kräva stor precision och kroppskontroll. Jag inbillade mig inte att jag dansade som Robenne, men den kroppsliga aktiveringen av representationer av hennes dans (eller poserande för kameran) fungerade som ett sätt att arbeta dialogiskt med en dansare som inte längre finns bland oss. Som den feministiska filosofen Elizabeth Grosz uttryckt det: ”Kunskap är en aktivitet; det är en *praktik* och inte en kontemplativ reflektion”.<sup>52</sup> Om jag med Caswell och Cifor tänker på framtida användare av arkivet så skulle den här typen av danskonstnärligt kodade och praktikbaserade undersökningar vara intressanta att arbeta vidare med. På så vis skulle

ett nytt slags empatiskt kodad och kreativ lokal danshistoria kunna ta form, kanske som inskriptioner och minnesspår av och med Robenne i våra ”kroppar som arkiv” för att tala med performanceteoretikern André Lepecki.<sup>53</sup>



Anna Robenne i ”Mot ljuset”, här iscensatt som en konstnärligt kodad fotografisk bildserie. Bilden visar hur Robenne aktivt tog plats i den tidstypiska nakendanstrenden. Både i det finska och det amerikanska materialet finns spår som indikerar att nakendans var en viktig komponent i hennes breda repertoar. Foto: Hammarqvist (Olssons namn har strukits på en av bilderna i serien). Bildkälla: Teaterhistoriska arkivet, Göteborgs stadsmuseum.



Precis som i exemplen från *Balettföreställning* har bilderna från *Mot ljuset* intertextuella förbindelser till välkända dansare och danskulturer. Jag tänker särskilt på den europeiska nakendansskulturen, där kameran, precis som teatervetaren Karl Toepfer visat, var ett viktigt konstnärligt och medialt verktyg.<sup>54</sup> Frågorna infinner sig: Dansade Robenne *Mot ljuset* för en Göteborgspublik, kanske i privatmiljö, vilket skulle kunna jämföras med dansaren Adorée Villanys strategi för att kunna framföra sin konst?<sup>55</sup> Var bildserien en dans för kameran, tänkt att vara en konstupplevelse i sig, eller var det kanske fotografen som kunde profilera sig genom att ta bilderna? Behövde Robenne möjligen bilderna i marknadsföringssyfte, kanske för att kunna lämna Sverige när karriären började halta? Oklarheterna runt *Mot ljuset* förstärker intrycket av att åtminstone delar av hennes danspraktik är ”mystisk” och svår att få fatt i. Den dans hon utfört och som avsatt spår i fotografierna hör till det performanceforskaren Diana Taylor kallar för ”repertoaren”, det vill säga minnespraktiker som görs i ett nu och kan upprepas, men inte arkiveras på samma sätt som traditionella dokument.<sup>56</sup> Repertoaren sätts i rörelse – öppnar sig för möjlig kunskap – när bilder aktiveras och montaget fylls på med kroppsliga erfarenheter. Precis som danshistorikern Lorraine Nicholas hävdar, är det inte farligt att ta in personliga dansminnen och erfarenheter i forskningsarbete, eftersom dessa fungerar som ”prototyper för en användbar danshistoria som ger mening åt individuella erfarenheter som delar av mera omfattande historiska krafter”.<sup>57</sup>

Ytterligare en aspekt av det empatiska utbytet på GSM framkom när den ryskspråkige Wernemyr översatte några namn som finns på ett artistvykort föreställande Robenne från 1916. Fotografernas namn, M. Saharova och P. Orlova, skrivna med kyrilliska bokstäver gör det lockande att försöka få reda på mera om Robennes ryska bakgrund och förankring. Om spår efter en rysk dansare, som även var verksam i USA, finns i ett arkiv i Göteborg, så verkar det rimligt att i linje med det empatiska förhållningssättet fundera över relationen mellan metadata och språk.<sup>58</sup> Vad skulle det innebära om databasens information om Robenne också fanns tillgänglig på ryska? För vem eller vilka skulle detta kunna vara viktigt? Caswell och Cifor menar att en radikalt empatisk position gör det lättare att tänka in möjliga och framtida intressenter från större sammanhang. Ett sammanhang skulle kunna utgöras av rysktalande dansintresserade. Jag tog upp frågan med Wernemyr, som fann den båda ny och intressant. Han lovande tänka vidare på den, och jag skickade honom Caswell och Cifors artikel.

## DET RYSKA GÖTEBORG

Det inledande arbetet med spåren efter Robenne resulterade i att jag 2009 publicerade en kort artikel kallad ”Anna Robenne – företagsam, djärv ryska” i GöteborgsOperans publiktidning *GO-nyheter*.<sup>59</sup> Artikelrubriken skrevs senare in i universitets publikationsdatabas och blev digitalt sökbar, vilket ledde till att jag överraskande blev kontaktad av slavisten Magnus Ljunggren. Han hade upptäckt att Robenne var översättare av rysk dramatik men kände inte till att hon också var dansare. Med utgångspunkt i Caswell och Cifors tänkande kan den utåtriktade publiceringsakten, som bortsåg från akademisk status och poänggivande förlag, infogas i en omsorgsetik där man föreställer sig framtida empatiskt laddade relationer och agerar därefter.

Genom epostkorrespondens framkom att både Ljunggren och jag hade ägnat en hel del tid åt att googla ”Anna Robenne” och liknande sökord.<sup>60</sup> Framst ledde utbytet med Ljunggren till att min uppfattning om Robennes tillvaro utanför Stora teaterns värld ändrades. Hon förflyttades från att vara en dansare verksam inne på teatern, till en intellektuellt kapabel ryska som deltog aktivt i stadens kulturliv. Teatervetaren Karin Helander har tidigare varit något liknande på spåren när hon uppmärksammat ett debattinlägg där Robenne har intressanta synpunkter på barn som en kräsen och känslig publik (se Helanders kapitel i denna bok).<sup>61</sup> Scenkonst för barn, inklusive dans, har i klassisk historieskrivning tillmätts låg status, och omnämmandet av Robenne är därför kritiskt intressant. Helander menar att Robenne skiljer sig från pressens kritikerkår genom att inte uppfatta barnet som en okritisk publik utan tvärtom se det som en känslig och kräsen domare.

Sammantaget tydde dessa indikationer på att det fanns skäl att söka efter Robennematerial i ett större sammanhang. Dels intensifierade jag sökningarna på Internet, dels påbörjade jag en tidskrävande och fysiskt påfrestande grundforskning i Samhällsvetenskapliga bibliotekets pressarkiv i Göteborg. Det mödosamma arbetet med att gå igenom mikrofilm och tidningslägg som doftar damm, smutsar ned huden och får luften att kännas giftig kan infogas i omsorgsetikens mest konkreta yttringar. Som performanceforskaren Shannon Jackson påpekat: ”valkiga fingrar, domnade lemmar och svullna fötter utgör alla rätt så bokstavliga påminnelser om den kroppsliga grunden i forskning”.<sup>62</sup> I anslutning till detta vill jag påpeka att medan vissa tidningar är digitaliserade och sökbara för den som är på plats på KB eller något annat bibliotek med en ansluten terminal, har andra inte digitaliserats, och åter andra inte ens överförts till mikrofilm.<sup>63</sup> Viktigt material om Robennes ryska kontext, så som den framträder i Göteborg, återfinns i det mest svårbearbetade



materialet; det som inte mikrofilmats. Dit hör *Göteborgs Folkblad*, en halvveckoupplaga av *Göteborgs Aftonblad* där en helsidesartikel belyser sammanslutningen Beseda som betyder ungefär ”vänskapligt samtal”.<sup>64</sup>

Robenne var en aktiv och uppskattad medlem i Beseda, som verkade för att sprida rysk kultur på konstnärliga och kvalificerade sätt. Medlemmarna, studenter i ryska, akademiker, artister, advokater, företagare och kulturpersonligheter, flera av dem med ryskklingande namn, träffades en gång i månaden på restaurang Henriksberg. Robenne uppträdde i folkdräkt och sjöng ryska visor. Verksamheten kan infogas i ett större mönster där ett ”Ryssland i exil”, det vill säga ett samhälle utan geografisk hemvist, ville ge stadslösa emigranter en känsla för sin ryska identitet.<sup>65</sup> Kunskapen om Beseda ger en fördjupad bild av Robennes ryska förankring som utmanar den stereotypa bilden av ryssar som erotiska, passionerade och konstnärligt begåvande vildar eller barn, som regelmässigt förmedlas i media vid denna tid.

Under undersökningens gång har det blivit allt tydligare att radikal empati, förmågan till inlevelse med den andre oaktat skillnader och svårigheter, är nödvändig för att förflytta Robenne bortom stereotyperna. Insikterna i Besedas verksamhet gör också att montaget allt tydligare visar att Robenne var del i en ryskt förankrad, intellektuell och konstnärlig, samt även lokalt verksam, gemenskap. Samtidigt är detta frustrerande, eftersom jag inte är ryskspråkig, och den ryska gemenskapens aktiviteter, dess repertoar för att tala med Taylor, verkar ha avsatt få spår i arkiv som är tillgängliga för mig.

#### ANNA ROBENNE I AMERIKA: FRIKTION I MONTAGET

##### *På resa med Fru Öhman och Mrs Frances L. Robbins Jr*

Genom utbytet med Ljunggren framkom också att Robenne var gift med den sedermera internationellt kände operasångaren Martin Öhman, som arbetade på Stora teatern i början av 1920-talet.<sup>66</sup> Tack vare denna information upptäcktes nya Robennebilder i GSM-arkivet, bilder som placerats i Öhmans kapsel, och därmed förblivit dolda för den som sökt efter ”Robenne”. Bland dessa fanns bland annat en bröllopsbild som ”Martin och Anna Öhman” dedicerat till ”Sigrid Gyllencreutz”, en pianist som 1925 gifte sig med Nils Fermæus, violinist i Göteborgs symfoniorkester.<sup>67</sup> En värld av produktiva relationer kan anas i detta. Men det jag framför allt vill åt genom att visa på bröllopsbilden är det faktum att alla exilryssars medborgarskap upphävdes

genom ett sovjetiskt dekret från 1921, som upprepades och förstärktes 1924.<sup>68</sup> Robenne blev genom dekretet statslös, en så kallad *apatride*, men genom äktenskapet blev hon svensk medborgare, och därmed fri att resa till exempelvis USA.

Framförallt gjorde kännedomen om Annas nya efternamn att det blev möjligt att följa paret Öhman över Atlanten hösten 1924, till New York och nya karriärer. För att spåra Atlantenresan kontaktade jag arkivarie Christina Persson på Svenska Emigrantinstitutet i Växjö. När svar dröjde skickade jag en påminnelse, och då skrev hon: ”Hej! Ursäkta att du fått vänta några dagar. Har nu tagit ut kopior av de passagerarlistor jag hittat. Jag fick fram, genom hennes ansökan om amerikanskt medborgarskap, att hon gifte om sig i Paris 1927 [...]”<sup>69</sup> Hjälpensheten var utöver vad jag förväntade mig; den omsorgen värmer fortfarande. Genom att lyfta fram omsorgsetiken blir det – återigen – möjligt att tydligare skriva in arkivariens arbete i undersökningen. Caswell har argumenterat för att en traditionell humanistisk syn på arkivarien som lågt värderad praktiker har att göra med ”en könad och klassmässig partiskhet”, som konstruerar ”arbete i arkiv (om detta ens erkänns som existerande) som en feminin serviceindustri”, kännetecknad av ”praktiska hur-man-gör förmågor”.<sup>70</sup> Persson var inte bara en person som tog fram det önskade materialet. Hon utförde också arkivforskning utifrån kunskap om passagerarlistor, ansökningar om medborgarskap och folkräkningsdokument.

Passagerarlistorna, vars utformning varierar över tid, vittnar – då som nu – om hård kontroll av resande personer. Robenne svarar på detaljerade frågor om vem som betalat resan, tidigare vistelse, civilstånd, kroppslig deformation, längd, ögonfärg, ras och nationalitet, om hon är polygamist eller anarkist. Vidare ska födelseland och ort, nuvarande bostad, vistelseadress i landet som ska besökas, och namn på personer som ska besökas anges. I listan för 1924 års resa uppger fru ”Oehman” att hon är hemmafru, 27 år gammal, svensk medborgare och av skandinavisk ras, talar engelska, och är vid god fysisk och psykisk hälsa. På födelseplats står det ”Moskau, Taubarbischo”.<sup>71</sup> Paret Göteborgs-adress är Kammakaregatan 12 i Göteborg, något som är en av många detaljer som ger platsmässig förankring och bidrar till att bilden av Robenne växer fram.

I de övriga passagerarlistorna där hon förekommer uppger Robenne omväxlande att hon är hemmafru eller artist, benämningar som markerar olika social position och status. En hemmafru i sällskap med sin man uppfattas på annat sätt än en artist som reser ensam. Också den ålder Robenne uppger varierar; kanske är det så att hon inte vet när



Robennes familjeförhållanden är gåtfulla men samtidigt viktiga för förståelsen av hennes liv och verk. Här framträder hon med sin hund och operasångaren Martin Öhman, som hon gifte sig med 1924 i Göteborg. Tack vare äktenskapet kunde Robenne, som blivit statslös efter ryska revolutionen, lämna Sverige och fortsätta sin karriär i USA. Robenne och Öhman skilde sig i Paris 1927 och hon gifte om sig med advokaten Frances L Robbins Jr. Möjligen var Robenne också gift med en ryss under sina första år som artist eller så använde hon äktenskapsstatusen som en trygghet när hon reste. Foto Olsson och Hammarqvist (troligen). Bildkälla: Teaterhistoriska arkivet, Göteborgs stadsmuseum.

hon är född, eller så vill hon anpassa sin ålder till olika sammanhang. I den ovan nämnda ansökan om amerikanskt medborgarskap, inlämnad 1937 och beviljad 1938, finns en uppgift om att "Anna Alexandra Robenne" föddes i Moskva den första december 1899.<sup>72</sup> Det är första gången det datumet dyker upp i handlingarna, och jag är fortfarande osäker på om informationen är tillförlitlig. Men jag har nu förlikat mig detta slags osäkerhet som är så kännetecknande för Robennematerialet, och valt att öppet lyfta fram detta som ett resultat värdigt ett arkiv i "en ständig tillblivelseprocess" för att använda en fras från arkivetaren Sue McKemish.<sup>73</sup>

Av ansökan om amerikanskt medborgarskap framgår, som antytts ovan, också att Robenne skilde sig från Martin Öhman i Paris 1927, och gifte om sig med advokaten Francis LeBaron Robbins Jr, född i Schweiz av amerikanska föräldrar.<sup>74</sup> Detta innebär, bland annat, att

Paris kan infogas som en plats i montaget (även om jag inte undersöker detta närmare här), och arkivsökningarna kan utökas med ”Mrs Francis L Robbins Jr”. Jag provar, och blir varse att Robenne, liksom många filmstjärnor, förekommer i reklam för skönhetsprodukter.<sup>75</sup>

### *Valser och nakendans*

Genom sökningar i amerikanska pressarkiv framträder ett mönster där Robenne under åren 1925 till 1929 var en mycket aktiv, och som det framstår, först relativt uppskattad, sedan mera kritiskt granskad rysk dansartist. Hon var en av de artister som uppsökte *The Times Studio*, på 239 West 43rd Street, för att få sin bild i tidningen och därmed göra reklam för sin konst. I december 1925 löd rubriken ”Mme. Anna Robenne, Russian classical dancer, who will give a waltz recital, the first of its kind in New York, on Sunday, at Carnegie Hall next Tuesday.”<sup>76</sup> Ett fotografi visar henne i en neoklassisk pose, uppsatt hår, tåskor med glänsande band, en glansig kjol runt höfterna, bar mage, och en behåliknande överdel. Tåskorna är hårda och hon står rakt och fint på benet. En bild av kontroll och skicklighet läggs till montaget.

Mina sökningar på Internet resulterade också i frustrerande fynd: dels omslaget till tidskriften *Art Lover's Magazine* från december 1925, där rubriken ”Anna Robenne tells her life story” lockar, dels en översiktsbild över tidskriftens olika upplag.<sup>77</sup> Översiktsbildens upplösning är låg, men jag skymtar hur ett fotografi från *Mot ljuset* och några andra fotografier från GSM finns med. Jag skriver ut fynden, och nästa gång jag söker efter översiktsbilden är den borta. Som arkiv (i den expanderade förståelsen av begreppet) kan Internet vara minst sagt instabilt. *Art Lover's Magazine* finns att köpa via nätsidor som har en pornografisk framtoning. Jag skriver till olika bibliotek för att försöka få tag på tidskriften, men den är klassad som pornografi och inte åtkomlig. Efter detta kontaktar jag en ”datakunnig person” i vänkretsen, som jag av omsorg låter vara anonym, som får fram tidskriften.

I artikeln berättar Robenne för den amerikanska publiken om sin överklassbakgrund och kamp för att få dansa, och om sin dramatiska flykt från Ryssland:

One night as I came out of the theatre I was seized, thrown into a patrol and taken to prison. I was in a damp cell with four other women and a little girl, Carlotta, who had been orphaned by street fighting. [...] seven days, the longest week of my life, were spent in that prison. I do not want to recall the horrors of it. The only bright spot was this little face upturned trustingly to mine. I drew the girl

close to me and she whispered "Mother". [...] The high powered car sped toward Finland. When we were within half a mile of the border, the car stopped and the man told us he could not do more.<sup>78</sup>

Berättelsen är onekligen ett effektivt och närmast filmiskt narrativ som är väl anpassat till den tid och den plats där det framförs. Detta narrativ bidrar till att Robenne framträder i montage som en spännande och lagom mystisk rysk artist med tillhörande dramatisk bakgrund. Som dansvetaren Lena Hammergren visat är det vanligt att karriärskapande strategier vävs in i dansares livsberättelser.<sup>79</sup> Till detta läggs Robennes karriär som danssolist, stumfilmstjärna, och medverkan i den första versionen av den konstnärliga ryska kabarén Chauve-Souris. Det sistnämnda gör henne aktuell eftersom Chauve-Souris gästspelat flitigt i USA under 1920-talet.<sup>80</sup>

Robennes karriärbyggande kombination av hälsoinriktad och konstnärlig framtoning förstärks av inblicken i vad hon äter (ananas och lammkotletter), hur hon tränar (ridning) och hennes syn på nakendans (*undraped art*). "I think it beautiful and I enjoy it" säger hon, men lägger till att många inte gör det och att bristen på uppskattning gör människor pryda. Hon tycker synd om halvnakna kvinnor i Broadway-shower "whose art is as thin as the clothing they wear". Hon fastslår att "art is technique, not just standing on the stage because one has a beautiful body. It is the execution of that which is at once difficult, beautiful and graceful, acquired by many years of hard work."<sup>81</sup> Texten ackompanjeras av fotografier som iscensätter henne i flera olika miljöer: inomhus syns hon i filmstjärneliknande poser, och på stranden blir hon en diskuskastande sportkvinna och en fritt hoppande dansare som är naken under en tunn tunika.

I montage kan bilden där Robenne dansar på stranden utanför New York och hennes uttalande om nakendans som konstform samspela med *Mot ljuset*-serien från Göteborg. Hon rör sig i skärningspunkten mellan den nakenhetens estetik som den tidigare nämnde Toepfer lyfter fram som en central uttrycksform för europeiska avantgardistiska konstnärer och ett slags medialiserad amerikansk konstpornografi. Nakenheten återfinns också i en halvabstrakt affisch föreställande Robenne, av den rysk-amerikanske konstnären Boris Lovet-Lorski.<sup>82</sup> Årtalet för affischens tillkomst är oklart.<sup>83</sup> Överst står det "Madame Anna Robenne" i stora röda versaler. Konstnären har fångat en dansare, vars nästan nakna kropp befinner sig på en scen. Tunna slöjor snarare framhäver än döljer kroppens formspel och bröstet framträder tydligt. Överkropp och armar utför en rörelsesekvens kännetecknad av kurvformer och vridningar. Ena foten på tå, den andra rör vid knäet; benen fångar upp

kurvorna. Ljus hud och mörka partier, inklusive frisyren, spelar med i koreografin. Abstrakta ljuskäglor skär varandra i bilden och skapar en stark scenografisk närvaro. Ljuset ser ut att vara koreograferat för att samverka med dansarens rörelser. I montaget för också denna bild en intressant dialog med *Mot Ljuset*-serien och *undraped art*-diskursen.

### *Konstruktionen av den ryska dansstjärnan*

Jag har också funnit notiser, bilder och bildtexter som vittnar om att Robenne profilerar sig, och profileras av andra, som en rysk dansare från the "Imperial Russian Ballet" och det cirkulerar rykten om att hon ska bli chef för ett amerikanskt balettkompani.<sup>84</sup> Det sistnämnda visar sig inte vara fallet, och hon ska istället turnera i Europa med ett eget kompani. Denna "turné" har varit svår att spåra, men jag har hittat en uppgift om att hon uppträdde i Belgien.<sup>85</sup>

Åter i New York, 1928, gör Robenne amerikansk comeback tillsammans med den ryske dansaren Anatole Viltzak (stavningen varierar). *New York Evening Post* skrev:

Anna Robenne, former member of the Russian Imperial Ballet, gave the first of a series of five recitals at the Forty-eighth Street Theatre last night, assisted by Anatole Viltzak. They are exponents of pure, technical ballet, and together and separately they danced the steps that they do so well and understand so thoroughly.<sup>86</sup>

Robenne beskrivs här som en dansare som arbetat i Kejsrerliga ryska balletten, något som höjer hennes status i den amerikanska kontexten där ryska dansare står högt i kurs vid denna tid. I en förhandsartikel gav samma tidning en mera detaljerad redogörelse för programmets innehåll:

The pair will be seen in Tchaikovsky's 'Arlekin', 'Columbine', 'Arlekinade' and 'Sleeping Beauty' a Wieniawaki waltz, Poulenc's 'Classe', Fibisch's 'Poeme' and the folk music 'El Garotin'. Mme. Robenne will dance to music by Liszt, Prokofieff, Martinez, and in some folk dances, and Mr. Viltzak will dance to music by Glasounov, Rachmaninoff and De Falia, and Mr. Kopeikine will be heard in music by Chopin, Debussy, Glinka, Moussorgsky and De Falia.<sup>87</sup>

Detta är ett ambitiöst och brett program, där musikens betydelse framhävs. I början av februari meddelar *New York Evening Post* att Robenne kommer att ägna hela första delen av en föreställningskväll åt andra akten i Tjajkovskijs *Svansjön*.<sup>88</sup>

I montaget ökar friktionen när jag infogar en recension från *The New York Times* som förmedlar en bild av Robenne som en dansare som är vacker att se på och uppskattad av publiken, men vars teknik och artistiska förmåga enligt bedömarens ”is certainly not in the first rank of dancers”.<sup>89</sup> Till detta kan läggas en nyanserad men också hård kritik hon fick efter en dansafton 1929 där hon uppträdde i verk som Fokin, enligt uppgift, koreograferat för henne: ”They were in no instance of any particular brilliance, but served adequately to exhibit the dancer’s abilities, which are at present of a limited nature.” Publiken däremot, beskrivs som stor och välvillig, och ska ha överöst Robenne med blommor. Robenne kunde trots bristerna uppfattas sympatiskt ”partly because of her personal charm and partly because of her excellent costumes and bits of scenic novelty with which she surrounded herself.” Recensenten lyfter också fram kvällens mest framgångsrika nummer, ”The Russian Toys”, som ”had costume and décor by Remisoff and was obviously a derivative of the same inspiration which was responsible for much of the Chauve-Souris”.<sup>90</sup>

I montaget framträder en tät väv av skickliga personer som stöttar Robenne och bidrar till hennes uppsättningar. Jag noterar också att någon måste ha betalat dessa personer för deras arbete. Som jag ser det ingick Robenne i en livaktig transnationell rysk gemenskap där det fanns resursstarka personer som på olika vis kunde stötta dans och annan konst. Något liknande skymtade också fram i Göteborgsmaterialet.

Enligt ett pressklipp från 1930 har Robenne ”övergivit dansen” för att i stället presentera sig som mezzosopran.<sup>91</sup> En artikel från 1935 berättar att hon uppträder som högt betald nattklubbssångerska på Hotel Biltmore i Miami för en välbeställd publik bestående av socialt noterbbara personer. Robennes man presenteras som en avlägsen släkting till president Roosevelt i en ton som hör kändisreportaget till. Hon svarar ganska undanlidande på frågor om sin bakgrund, vägrar tala om namnen på sina föräldrar, men antyder att den adliga modern har liten förståelse för nattklubsengagemang. Det framkommer att föräldrarna är bosatta i Paris; det sistnämnda stämmer bra med uppgifter i de tidigare nämnda passagerarlistorna. Robenne meddelar också hon att varit prima ballerina på Operan i Stockholm (något hon *de facto* inte varit) och turnerat i hela Europa med sitt danskompani. Efter detta blir spåren efter henne färre. Hennes man dör i en hjärtattack 1945.<sup>92</sup> Den sista passagerarlistan jag har tillgång till är daterad 1950, och där finns en ”Anna Robbins” som reser från Cherbourg i Frankrike till New York. Hennes hemadress är 49 Park Avenue.<sup>93</sup>

Det som framkommit om Robennes aktivitet som dansare i USA förstärker kopplingarna till ett Ryssland i exil och en gemenskap där

ryssar stöttar varandra. Hon framstår som en karismatisk och relativt skicklig dansare som väljer en annan bana än att vara anställd på en institution. Men det kan också ha varit så att hon inte heller platsade i ett balettkompani. Det är tydligt hur media, i bild och text, bidrar till konstruktionen av Robenne som en rysk stjärndansare. Jag får intrycket att bilder och pressmeddelanden gällande Robenne cirkuleras på systematiska sätt, och med bred spridning, något som kräver professionell hantering och ekonomiska resurser. Hennes man, advokaten Robbins Jr., var rimligen välbeställd, men detta ligger utanför denna undersöknings ramar att granska närmare.

#### FRAGMENTERADE FAMILJEFÖRBINDELSER

Återigen leder arbetet med Robenne och den information som finns tillgänglig digitalt om mina publikationer till att jag blir kontaktad av en främling. Denna gång är det en Nathalie Robin som söker mig via universitetets elektroniska svarsformulär, vilket tyder på att hon verkligen har intresse av kontakten. Hon skriver (återgivet enligt stavningen i meddelandet):

Hi, I read about the case study Anna Robenne you are working on. Anna Robenne was my aunt (father's sister). My father was very old and I have lost all track about my family. When I was a child, we have moved in NYC and lived by Anna's flat. She was sick, at the end of her life. We called her "Shoura". I have no single track of that, only memories, and no one to contact in the lost family. So I would be delighted to read, see, hear what you have. It is crucial for me.

Kind regards

Nathalie<sup>94</sup>

Efter att jag först tvekat, men sedan svarat och fått ett trevligt svar i retur, förser jag Nathalie Robin med några kopior av det arkivmaterial jag samlat. Hon skriver (återgivet enligt stavningen i meddelandet): "Oh Astrid thanks so much. When she was ill we went to NYC and lived at the address you mention ! We called her Shoura which is a small name of Alexandra. I have a piece of interesting elements home. I will scan some of them for you ! Nathalie." Jag börjar fantisera om inskanat material, och Nathalie Robin skriver vidare: "And the fun thing is the fact my name is Robin which is the name of my father the brother of Anna. I have some plates home which belong to Anna and marked with the letters ARRR. For Anna Robin Robbins Robenne..." Sedan blir det



tyst. Jag skriver flera mejl under de följande åren för att fortsätta kontakten, men får inget svar. Nathalie Robin berättade aldrig för mig när Anna Robenne dog. Kanske hände det något, kanske hade hon fått det hon ville från mig? Jag funderade på att ringa något av de två telefonnummer, ett i Belgien, ett i Frankrike, som hon uppgivit, men bestämde mig för att låta bli.<sup>95</sup>

Caswell och Cifor diskuterar den radikala empatins gränser och problem. Det är svårt att verkligen veta något om "den andre" och dennes önskningar, och detta kan leda till missförstånd och obehärliga situationer. Genom att bättre "erkänna skillnader" och "assymmetrier" kan "empatin potentiellt öppna upp möjligheter för komplexa och multipla samhörigheter".<sup>96</sup> Jag försökte leva mig in i Nathalie Robins behov och situation utan att känna henne tillräckligt väl. Det radikalt empatiska utbytet blev till ett symptom på vad som kännetecknar historien om Anna Robenne: den är fragmenterad, gränsöverskridande och utspelar sig till stora delar i miljöer som är svåråtkomliga för mig. Utbytet fick mig onekligen att djupare reflektera över Robennes migrations- och familjehistoria i relation till historieskrivning. Spår av hennes liv har fastnat i arkiv vars primära syfte inte är att bidra till scenkonsthistorien. I montaget fogas dessa spår samman på nya sätt och danshistorien får nya facetter.

Nathalie Robins meddelanden stärker min övertygelse att Robenne avled i New York. Möjligen skulle en forskningsresa dit kunna ge mera substantiella resultat, men samtidigt är det – anser jag – inte nödvändigt att känna till hennes dödsdatum för att kunna skriva och skapa en danshistoria om och med henne. Exempelvis har Robennes närvaro som dansare i Göteborg, Stockholm, Oslo eller Helsingfors åren runt 1920-talet inte så mycket att göra med när hon dog, utan med hennes liv och konstnärliga ambitioner vid den specifika tiden.

Det är dags att gå vidare och sätta flera spår i rörelse. Låt oss (jag och du som är intresserad) bege oss till Helsingfors, tillsammans med de andra forskarna i *Brytningspunkter och kontinuitet*-projektet.

## HELSINGFORS, STOCKHOLM, OSLO: KABARÉSTJÄRNAN ANNA ROBENNE LYSER I MONTAGET

### *Helsingfors: Robennes avhuggna fot*

Ett av de första arkiv projektet besökte var Teatermuseet i Helsingfors i Finland, där vi blev väl mottagna och fick tillfälle att botanisera i samlingarna. Forskaren Päivi Laine visade mig hur man sökte i databasen och ett fotografi föreställande Robenne och danspartnern Boris Strukoff (stavningen varierar) kom fram.<sup>97</sup> Detta var det enda spåret

efter Robenne som vi fann, och jag kände mig onekligen lite besviken. Fotografiet har ett amatörmässigt uttryck beroende på att Robennes ena fot har hamnat utanför bildramen. Utifrån ett mera empatiskt synsätt går det att se två unga dansare med besjälade och sensuella uttryck. Robenne lutar sig fram, och Strukov håller mjukt om henne. I montaget känner jag igen Robennes och Strukoffs ansikten från en bild i *Art Lover's Magazine*, där paret dansar en följsam ”klassisk”, i betydelsen antikinspirerad, dans. Jag känner också igen Robennes kostym från GSM:s *Reverie Antique*-vykort, taget 1916. Här får bilder från olika geografiska och tidsliga sammanhang kontakt med varandra genom tid och rum, och montaget rör sig, men jag har samtidigt svårt att komma vidare i undersökningen.

Kanske kunde en sökning på Alexanderteatern, där ryska artister brukade uppträda, ge något?<sup>98</sup> Teatermuseet visade sig ha en låda innehållande smutsiga pappfragment. Detta gjorde ett starkt intryck på mig, kanske för att smutsen var så påtaglig och begriplig över språkgränserna, medan resten av historien om Robenne framstod som så svåråtkomlig. Senare promenerade jag och några i projektgruppen i det iskalla Helsingfors, förbi Alexanderteatern, som var stängd. Jag nämner promenaden här, för att den förankrar forskningen vid en verklig plats, även om tiden, staden och dess människor inte är desamma. Kölden, vandringarna, byggnaderna, stämningen, maten, och det växande nätverket av relationer ristar in affektiva och multisensoriska minnen i kroppen och psyket. För mig har detta med omsorgen om Robenne att göra; de fysiska spåren i kroppen som arkiv underlättar för mig att minnas forskningsresan, och de bidrar till att frågor om kropp och materiella villkor kan ställas.

När projektet gjorde en presentation på Helsingfors universitet fick jag kontakt med de finska scenkonstforskarna Johanna Laakkonen och Mikko-Olavi Seppälä, som båda kom med hjälpsamma förslag på hur mera information om Robenne skulle kunna komma fram. Kanske en kabarékontext, möjligen åtkomlig via tidskrifter? Kanske kunde något finnas i Kejsarliga balettens årsböcker? Kunde Sven Hirns böcker om operett och danspedagoger ge något? Namnet på teaterforskaren Liisa Byckling, specialist på rysk teater och finska och ryska kulturella kontakter, cirkulerade i rummet.<sup>99</sup> ”Kontakta henne!” sade någon. Efter detta vad jag tvungen att återvända till Sverige utan större möjlighet att söka vidare i de finska arkiven. Det här var precis innan finska och finlandssvenska tidskrifter från åren runt 1900 gjordes digitalt tillgängliga och åtkomliga utanför Finland.

*Falun, Stockholm, Göteborg: spår av en mystisk dansare*

I Sverige följde jag upp det spår som handlade om att Robenne uppträdde tillsammans med den så kallade revykungen Ernst Rolf (1891–1932). I registret, som är åtkomligt online, till Falu kommuns Ernst Rolfsamling fann jag några program som möjligen kunde innehålla information om Robenne.<sup>100</sup> Robenne var aldrig i Falun, men Ernst Rolfsamlingen är fysiskt placerad där. Elisabet Hemström, ansvarig för samlingen, skannade och skickade programmen och några pressklipp från Fenixkabarén i Stockholm till mig.<sup>101</sup>

Genom materialet från Falun fick jag reda på att Robenne och den ryske dansaren Boris Strukov (eller Strukoff) mycket riktigt var med i Rolfs Fenixkabaré från 5 till 30 december 1918. I en förhandsartikel i *Aftontidningen* beskriver journalisten hur tre ryssar lämnat fartyget Oihonna. De är ”advokaten Ivan Mitkewitj, hans fru och en annan ryss, Strukow”.<sup>102</sup> I montaget skaver denna bild av Robenne som ”fru Mitkewitj” mot den senare bilden av henne som ”fru Öhman”. Jag har inte kunnat klarlägga om hon verkligen var fru Mitkewitj, men det hon visar upp för journalisten och läsarna är ett narrativ som visar fram henne som en ”hustru” och inte en ogift dansartist. Detta kan ha att göra med utsatthet; det är tryggare att resa som en gift kvinna, än som ogift eller ensam artist. Eller så finns det andra förklaringar. Så här återger *Aftontidningen* hennes berättelse:

Vid tiden för Bolsjevikernas omvälvning – Kerenskirevolutionens vågor nådde ej oss konstnärer – uppträdde jag, berättar madame Robenne, å kejsrerliga operan i Moskva. Min man praktiserade som advokat, och då bolsjevikerna kommo till makten, blev han tillfrågad, om han ville tjäna deras intressen. Det ansåg han sig ej kunna. Och följden blev för oss svår: vi måste hals över huvud lämna vårt hem, vårt bohag, med ett ord sagt allt. [...] Min man kastades i fängelse men lössläpptes efter sju hemska dygn i cellen. Vi träffades åter i Petrograd, men reste omedelbart därifrån till Helsingfors.<sup>103</sup>

Precis som livsberättelsen i *Art Lover's Magazine* från 1925 kan den svenska varianten betraktas som ett effektivt narrativ som tjänar sitt syfte väl: att marknadsföra Robenne som framstående rysk dansös på ett sätt som når fram till den aktuella målgruppen. I en annan artikel i *Aftontidningen* beskrivs hon som en av de mera ”kända ryska konstnärinnorna: hon är Anna Robenne, ett namn, som i Ryssland är till och med mera känt än de här i Sverige så uppburna Fokin och Fokina”.<sup>104</sup>

Flera recensenter hyllade Robennes framträdanden i Rolfs kabaré.

*Politiken* skrev att ”glansnumret var den ryska danskonstnärinnan Anna Robennes lidelsefulla och levande danser”.<sup>105</sup> *Stockholms Dagblad* skrev: ”Det sista Rolf-programmet i övrigt har ett glansnummer: dansösen Anna Robenne, förnäm, skön, smärt och rysk. I början på året när hon dansade på kabaret Börsens i Helsingfors tiljor, lade hon allt maskulint för sina fötter. Och hon ska också göra det här.”<sup>106</sup> Av *Aftontidningens* recension framgår det att det är *Den döende svanen* som är glansnumret. Robenne beskrivs som ”den ojämförligt främsta” nyheten, och som en ”utomordentlig representant för verkligt förstklassig rysk danskonst som det är en så sällsynt upplevelse för Stockholmspubliken att få se”.<sup>107</sup> Under spelperioden bytte Robenne ut sina danser mot mera ”glada och lustiga ting, där även hennes vackra och smidiga plastik gjorde sig förträffligt”.<sup>108</sup>

Programbladet till Fenixkabarén innehåller en bild där Robenne ser dramatisk och blodfull ut, och en text betitlad ”Äkta rysk dans”, där skribenten säger att han ”skälver av rörelse då han blickar på Anna Robennes syndigt sköna porträtt”.<sup>109</sup> Dessutom antyds att det varit svårt att engagera Robenne på grund av problem som har att göra med revolutionära stridigheter och inbördeskrig. Det råder ingen tvekan om att Robenne och Strukov är en succé, både hos kritiker och publik, och att det ryska narrativet förstärker deras artistiska kraft.

### *Tillbaka till Helsingfors: en digital ketchupeffekt*

Under ett projektseminarium i Göteborg i april 2015 nämnde jag hur omöjligt det var för mig att undersöka det ryska materialet i Nationalbiblioteket i Finland på grund av språkproblemet. En av doktoranderna, den ryskspråkiga Olga Nikolaeva, sade att hon kunde följa med till Helsingfors och hjälpa mig. Vi sökte stipendium, och började ordna med resan, men kom inte iväg som planerat för att doktoranden inte fick sitt svenska uppehållstillstånd. Detta ökade min känsla för de fysiska och strukturella hinder som Robenne hade att göra med när hon rörde sig i världen som rysk emigrant hundra år tidigare.

I april 2016 kunde Nikolaeva och jag till slut besöka Helsingfors, och Nationalbibliotekets slaviska samlingar. Vi träffade bibliotekarien Irma Reijonen som hänvisade oss till de hyllor där vi kunde läsa i ryska tidskrifter, och gå igenom årsböcker för Kejsrerliga ryska baletten. Vi var entusiastiska och hoppfulla, men Reijonen sade att det inte var säkert att vi skulle kunna hitta något. Doktoranden läste, jag bläddrade och antecknade. Vi hittade mängder av annonser för Chauve-Souris/The Bat [stavat på ryska]. Vi läste (jag läste genom doktoranden) artiklar om konstnärliga kabaréer och såg fotografier och teckningar på dan-

sare som påminde om Robenne i stil, uttryck och kostymer, men vi hittade inget om henne. De fantastiska årsböcker av hög kvalitet som jag drömt ihop fanns inte för de år som var aktuella för Robenne. Det Anne Gilliland och Caswell kallar för ”imaginära arkivalier” hade verkligen varit i aktion här och drivit på undersökningen.<sup>110</sup>

I Helsingfors hade jag två intensiva möten med Liisa Byckling på Slaviska biblioteket i Finska Nationalbiblioteket och ett avslutande möte på ett café. Byckling, som stött på Robenne i sin forskning om ryska artister i Finland, visade mig sin bok *Keisarinajan kulisseissa: Helsingin venäläisen teatterin historia 1868–1918*. Det framkom att Robenne medverkat i en föreställning på Apolloteatern, men att hon inte hörde till de ryska dansare som gästspelade på Alexanderteatern.<sup>111</sup> Byckling berättade också om hur svårt eller omöjligt det är för icke rysktalande personer utan inflytande att kunna navigera i den ryska arkivvärlden (inne i Ryssland). Att hitta en okänd dansare som Robenne i ryska arkiv ”det är som att leta efter en nål i en höstack”, sade Byckling, som samtidigt gav mig flera konkreta tips på hur jag skulle kunna söka vidare.<sup>112</sup> Ett av tipsen var A.A.Bakhrushin State Central Theatre Museum i Moskva, som även Olga Nikolaeva nämnt.

Hur kunde jag förstå Robenne utifrån svårigheterna att komma åt relevant ryskt arkivmaterial? Som en ganska meningslös nål i en höstack, eller en viktig komponent i idén om att skapa en mera nyanserad svensk danshistoria med internationella förtecken? Kanske båda delarna? Om-sorg och radikal empati handlar om att hålla frågorna levande och inte döma ut en dansare som Robenne bara för att hon befinner sig utanför kanon och är svår att hitta i vissa arkiv.

Inne på Nationalbiblioteket fortsatte jag sökandet efter Robenne. En genomgång av småtryck gav ingenting. Inte heller grafiskt material från Chat Noir innehöll något om Robenne. Ett ganska omfattande material från Alexanderteatern klargjorde att Robenne inte uppträtt där. Sedan kom ett slags ketchupeffekt: Robenne fanns i annonser för Chat Noir i flera finska och finlandssvenska tidskrifter och dagstidningar.<sup>113</sup> Hon uppträdde på Chat Noir redan i september 1917, alltså före den stora revolution som utbröt i Ryssland i november samma år.<sup>114</sup> Annonser visar att Robenne uppträder i kabaréer under resterande delen av 1917 och fram till december 1918 när hon reser till Stockholm och sedan vidare till Oslo med Ernst Rolf. Jag besökte Oslo för att närmare undersöka det sistnämnda. Det digitaliserade pressmaterialet i Nationalbiblioteket i Oslo visade sig innehålla ett antal annonser där Robennes namn ofta stod först, och överst, bredvid Rolfs namn.<sup>115</sup> Rolfs kabaré, som spelades i Oslo fram till mars 1919 uppdaterade ofta sitt innehåll, vilket bland annat innebar nya danser av Robenne. Under de svenska och

norska spelperioderna reste Robenne flera gånger tillbaka till Helsingfors och uppträdde där. Jag ska inte kartlägga detta i detalj, men i montaget framträder en tydlig bild av Robenne som en flitigt turnerande och mycket populär kabarédansare. Här nedan ger jag några exempel på representationen av Robenne i den finska och finlandssvenska kontexten. Materialet, annonser, notiser, fotografier, bildtexter, kalendarier och krönikor hör till en typ av hybridkällor (text- och bildkombinationer) som tidigare nedvärderats inom scenkonstforskningen, men som när det sätts samman i montaget visar sig vara värdefullt och innehållsrikt.

### *Kabaretstjärnan Anna Robenne*

Till min glädje hittade jag fotografiet med den ”avhuggna foten”, i *Veckans Krönika no 3*, från den 19 januari 1918. Skribenten ”Mimi” ger Robenne och Strukoff ett fint omnämnande som ”utländska artister” som bidragit med ännu en uttolkning av den populära *Valse triste*.<sup>116</sup> I *Tuulispää* från januari 1918 återfinns en annons för ”Ascadé” en orientalisk balett, som för tankarna till *Aziadé*-uppsättningen i Göteborg.<sup>117</sup> En annons från maj 1919 visar att ”Primaballerina Anna Robenne” ger två ”konserter” på Teater Maxim, till stöd för sårade vitgardister och deras familjer.<sup>118</sup> I oktober 1918 skriver *Lördagen* att ”för övrigt gör det utmärkta artistparet Anna Robenne och Boris Strukoff allt för att genom stilfull, plastiskt skön dans illustrera programmet”.<sup>119</sup> I januari 1919 skrev *Fyren*: ”Stjärnor bland de stjärnor på Chat Noir är fortfarande Anna Robenne.”<sup>120</sup> Texten ackompanjeras av en teckning föreställande henne i en folkdräktsliknande ryskinspirerad kostym. I mars 1919 meddelar *Fyren* att Robenne dansar ”japansk dans, kaukasisk dans, ’Den döende svanen’ samt ’Salomes dans’”.<sup>121</sup> I montaget vibrerar det finska kabarématerialet bredvid den nakna Robenne i de Göteborgska *Mot Ljuset*-fotografierna och i *Art Lover’s Magazine*. Om hon dansade naken i Helsingfors, Stockholm eller Oslo kan jag inte visa, men det är vetbart att nakendans ingick i hennes konstnärliga och medieinriktade repertoar i Göteborg och USA. Den nakna kroppen användes som konstnärligt verktyg, inkomstkälla och karriärmedel.

Längre fram i mars skriver *Lördagen* att de båda artister som ”på ett så utomordentligt skickligt sätt representerar den koreografiska konsten på platsen” är tillbaka på Chat Noir.<sup>122</sup> I slutet av mars medverkar Robenne i en soaré arrangerad av Arbetets vänner, och programmet innehåller även ”tåspetsdans av en liten fyraårig dansös”.<sup>123</sup> Den 24 maj uppträder barnet (jag tror det är samma barn) i Chat Noir, nu under namnet ”la pitite [sic!] Nadine Robenne”. Flickan kallas för ett underbarn och dansar *Den döende svanen* på ett ”synnerligen älskligt och

näpet sätt”.<sup>124</sup> Jag vet inte om detta är Robennes barn, eller ett annat barn, men omsorgsetiken gör att jag infogar barnet i montaget.

Brunnshuset är ytterligare en finsk scen där Robenne är engagerad. I samband med en text om en ny uppsättning av *Csardasfurstinnan* i juni 1919 har en bild av henne med bar rygg och rosett i håret valts ut att dominera uppslaget.<sup>125</sup> Att hon visar upp sin danskonst på ”Brunn” rapporteras också i *Hufvudstadsbladet* i augusti 1919.<sup>126</sup> I oktober 1919 medverkar Robenne i en ”Galapremiär” på Cabaret Fennia.<sup>127</sup> Och i december uppträder hon och andra artister från Fennia på Kino-Palats (före detta Maxim).<sup>128</sup> Ett mönster framträder: Robennes dansnummer visas först i en kabaré för att sedan flyttas till en annan kabaré, eller liknande konstellation. På så vis hålls nyheterna i cirkulation så länge som möjligt och då och då förnyas repertoaren med nya dansnummer.

### *Göteborg: kvalificerad dans, en obekvämt barnfråga och en ny rysk kontakt*

Montaget visar att Robenne hade en varierad och kvalificerad repertoar med sig till Stora teatern i Göteborg, vilket bland annat manifesteras i hennes *Balettföreställning* från hösten 1920. Kombination av danskunskap och vinnande personlig utstrålning passade utmärkt in i Stora teaterns marknadsanpassade och konstnärligt ambitiösa repertoar i det tidiga 1920-talet.

Den framgångsrika bilden av Robenne utmanas av det som i montaget teorin benämns som ”upprivande förbindelser” och ”ögonblick när minnesarbete blir kroppsligt, blir ett symptom i händelsernas kontinuitet”.<sup>129</sup> Bilder och utsagor från olika tider och platser rör sig, hoppar, glider omkring och kommer i kontakt med varandra i montaget. När arkivalierna upprättar nya relationer aktualiseras olösta eller obekväma frågor om Robennes ålder och eventuella graviditeter. Var det ovan nämnda dansande barnet, den lilla Nadine Robenne, ett yngre syskon till Robenne, en släkting, eller rentav hennes barn? Vilka relationer rubbades när Robenne flyttade till Göteborg, och sedan vidare till USA?

Jag vill också kort återvända till fotografiet från operetten *Phi-Phi* i Göteborg 1920, där Robenne åtminstone i min blick ser gravid ut.<sup>130</sup> Bilden samspelar med Robennes berättelse i *Art Lover's Magazine* där det ryska barnet Carlotta lämnas kvar i Sverige. Kanske rymdes barn inte i Robennes exiltillvaro? Kanske kunde hon inte få barn eller så ville hon inte ha barn? Här får frågorna inga svar, men jag lämnar dem synliga i montagens ”stjärnhimmel” för de hör till det som påverkar och strukturerar (inte minst) kvinnors liv och historia.<sup>131</sup>

När jag och Olga Nikolaeva kommit hem till Göteborg efter resan till Helsingfors blev jag kontaktad av en rysk person som kallade sig Eugenia (inget efternamn nämndes) och som sett på Internet att jag skrivit om Anna Robenne.<sup>132</sup> Efter utbytet med Nathalie Robin var jag försiktig med att skicka över material och texter. Nikolaeva och jag kom fram till att jag kunde uppmuntra Eugenia till fortsatt forskning i ryska arkiv och till att beställa de böcker hon var intresserad av. Efter augusti 2016 upphörde mejlväxlingen och jag hade inga särskilda förhoppningar att få höra något mera från Eugenia.

Nu är det dags att temporärt avsluta undersökningen och diskutera vad arbetet med montaget hittills lett fram till.

#### TEMPORÄR AVSLUTNING:

##### KUNSKAPSMONTAGET SOM HISTORIOGRAFISK METOD

I det här kapitlet har jag använt mig av montage-teori för att undersöka den process där jag forskat i arkiv för att få fram material om den relativt okända ryska dansaren Anna Robenne. Genom feministisk omsorgsetik och radikal empati blev det möjligt att erkänna relationer, det situerade, det kroppsliga, det pågående, det i tillblivelse, det delade och det som befinner sig bortom kanon i arbetet med det jag kallar för ett *kunskapsmontage*. Jag har lyft fram och problematiserat hur förbindelser skapats, mönster framträtt och enskilda objekt kunnat relateras till varandra på kritiska och kreativa sätt.

##### *Anna Robenne i kunskapsmontaget*

Min undersökning tog sin utgångspunkt i Göteborg, där Robenne var verksam 1920 till 1924. Hennes engagemang på Stora teatern inkluderade till exempel dansmedverkan i operetter och regi av dansverk. Hon blev snabbt en populär artist, men efter ett par år upphörde hennes anställning. I Göteborgsmiljön var Robenne del i ett ryskt nätverk, ett ”Ryssland i exil” som bidrog till att hon kunde vara aktiv i stadens kulturliv som översättare av rysk dramatik och medverka i olika kulturella sammanhang och debatter. Genom att expandera undersökningen utanför det traditionella scenkonstarkivet, som främst rymmer dokumentation från institutioner och kanoniserade artister, kunde en bredare förståelse av Robennes liv och verk börja ta form.

Utfärden (i digital form) till USA visade att hennes ryska bakgrund, representerad i form av olika narrativ, var väsentlig i skapandet av den amerikanska karriären. Med hjälp av ryska konstnärliga kontakter, och säkert en del annat stöd, uppträdde Robenne i ambitiösa föreställningar



som visade fram hennes styrkor som artist. Till detta kan läggas ett avancerat medialt arbete där mer eller mindre substantiella nyheter om henne spreds i pressen. I slutet av 1920-talet fick hon hård kritik i *The New York Times*, vilket – som jag tolkar det – ledde till att hon avslutade sin mera extensiva danskarriär 1930.

Genom undersökningarna i Helsingfors, Stockholm och Oslo kunde kunskapsmontaget berikas med bilder och information om Robennes karriär som konstnärlig kabaréartist med en bred och varierad repertoar. Det går att konstatera att hon 1917 till 1920 var en dansstjärna inom en kabarékontext, främst på Chat Noir i Helsingfors, men också i Ernst Rolfs kabaréer i Stockholm och Oslo. Hon får återkommande fint beröm i finsk och svensk press under denna tid.

Jag har på flera sätt brottats med datumen för Robennes födelse och död, samt hennes oklara familjerelationer och svåråtkomliga ryska bakgrund. Några entydiga resultat finns inte, men det går att konstatera att oklarhet och fragmentering är symptomatiskt för artister och andra som befinner sig i exil och Robenne är inget undantag. En av kunskapsmontagets styrkor är att det klarar av att härbärgera oklara eller motsägelsefulla uppgifter och arkivmaterial. Motsättningarna skapar friktioner och spänningar som håller montaget i rörelse. I detta blottläggs hur historieskapande aktiviteter också producerar olika narrativ och identiteter.

### *Radikal empati och praktisk danskunskap*

I linje med den radikala empatin har jag lyft fram exempel på samspel mellan arkivarier, intendent, andra forskare och privatpersoner inom och utanför universitetet och olika kulturarvsinstitutioner för att visa på hur beroende den här typen av undersökning är av relationer. Detta kan kopplas till dagens forskningspolitik, där samverkan mellan universitetet och andra aktörer lyfts fram som strategiskt viktigt.<sup>133</sup> På en lokal nivå skapar omsorgstänkandet relationer som kan göra att exempelvis Robenne blir mera närvarande i Göteborgs danshistoria. Hon är en mångfacetterad representant för dans som både fungerar som konst och underhållning i det tidiga 1900-talet, och väl värd att lyfta fram på olika vis.

Som bildforskare och före detta dansare har jag lagt särskild vikt vid att försöka respektera och bättre lära känna Robennes konstnärskap genom att både fysiskt gestalta och sätta ord på dansrörelser och -uttryck som finns representerade i bilder och annat arkivmaterial. Bland annat försökte jag på detta sätt förstå mera av hennes nakendans i *Mot ljuset*-fotografierna och andra bilder. Denna form av praktikbaserad

aktivering av dansarkivet är en kritisk aktivitet som också har sin plats i kunskapsmontaget. Med teatervetaren Meike Wagners uttryck kan detta slags ”praxeologi” öppna för ett rörligt historieskapande i nuet, kanske i form av konstnärligt kreativa aktiveringar av Robennes danser, i den lokala miljön, eller på andra platser.<sup>134</sup> Detta innebär att dansens kroppslighet och multimodala natur erkänns och ges utrymme, något som är ytterst väsentligt att beakta i vår digitala tid.

### *Montagetets funktion i vår digitala tid*

Min forskning, som har utförts under en tidsperiod när massdigitaliseringar och ett pågående tillgängliggörande av arkivmaterial utgör en ny ”teknologisering av dans”, är också ett bidrag till den pågående diskussionen om arkivfrågor, värde och representation.<sup>135</sup> Ett väsentligt resultat av forskningen är att värdefullt, men tidigare okänt och nedvärderat arkivmaterial från flera olika geografiska platser har kunnat identifieras, undersökas och föras samman. Genom att systematiskt skriva fram och problematisera själva forskningsprocessen och därmed skapandet av kunskapsmontaget har jag velat (a) konkretisera hur komplext det är att forska (digitalt och analogt) om scenkonst över nationella och andra gränser, (b) tydliggöra potentialen i digitala sökmetoder när det handlar om gränsöverskridande och genreblandad dans, samt (c) visa hur fysiskt förankrad och platsrelaterad arkivforskning ändå kan vara.

Kunskapsmontaget är med andra ord en historiografisk metod som i vår digitala tid fungerar som en plats där olikheter och skillnader kan mötas, röra sig och krocka, och där känt och okänt arkivmaterial kan bli aktiva agenter i skapandet av nya produktiva historier. En fråga som utkristalliseras för framtida forskning är hur olika arkiv i olika länder/områden skulle kunna samspela för att underlätta för scenkonstens migrationshistorier att få rättvisa och etiskt hållbara platser. Jag hoppas att framtida arkivinitiativ och forskning ska kunna bidra till att mera information om Anna Robennes (eller vad hon nu kallades eller kallade sig i Ryssland) utbildning, arbete och relationer, framförallt i Ryssland kommer fram.

*Epilog: När den här artikeln blivit färdig för publicering hörde plötsligt den tidigare nämnda Eugenia av sig. När jag frågade visade det sig att hon heter Klimova i efternamn. Eugenia skrev att det tagit lång tid, men att hon hittat Anna Robenne i ryska arkiv. Detta innebär att montaget sätts i rörelse igen, att det växer, och att (metaforiska) stjärnor – ljuspunkter som markerar arkivfynd – tänds på den ryska himlen. Jag tar inte med det nya materialet i den här undersökningen,*

för det behöver bearbetas och analyseras, något som tar tid, men det som skett visar på kraften i kunskapsmontaget. Relationer och nya material, inklusive de friktioner och frustrationer de framkallar, gör arbetet med och i montaget radikalt empatiskt. Fortsättning följer.

Astrid von Rosen, docent i konst- och bildvetenskap med inriktning på scenografistudier och dansarkiv, astrid.von.rosen@arthist.gu.se

#### NOTER: RADIKAL EMPATI I DANSARKIVET

- 1 Robenne finns kortfattat omnämnd i Erik Näslund, "Från dansinlägg till helaftonsbaletter", i *Teatern i Kungsparken: Stora teatern 125 år*, (Göteborg: Göteborgs Lyriska Teater, 1984), 144–46. I Sverker Ek (redaktör), *Teater i Göteborg 1910–1975*, I-III, Acta Universitatis Umensis 20, (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1978), finns hon med i repertoarlistor för Stora teatern. Axel Fromell, *Stora Teatern i Göteborg 1893–1929: Några blad ur dess historia*, (Göteborg: publicerad av Axel Fromell, 1929), tar med Robenne i en krönika över Stora teaterns historia. Margareta Sörenson nämner, med utgångspunkt i Karin Helanders forskning, Robenne som en intellektuellt intressant dansare, men utan att fördjupa diskussionen, se "Ny teater för barnen", i *Ny svensk teaterhistoria III: 1900-talets teater*, red. Tomas Forser & Sven-Åke Heed, (Hedemora: Gidlund, 2007), 147. Helanders forskning tas upp längre fram.
- 2 Panelerna där de visuella objekten monterats finns tillgängliga online. Se *Mnemosyne*, <https://warburg.library.cornell.edu/> (2017-11-18). Det är också intressant att nämna att Warburg intresserade sig för dans och koreografiska uttryck i bilder.
- 3 Georges Didi-Huberman, "Knowledge: Movement (the man who spoke to butterflies)", i *Aby Warburg and the image in motion*, red. Philippe-Alain Michaud, (New York: Zone Books, 2004), 16.
- 4 Rachel Fensham, "Choreographic Archives: Towards an Ontology of Movement Images", i *Performing Archives/Archives of Performance*, red. Gunnell Borgreen & Rune Gade, (Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2013), 151.
- 5 Didi-Huberman, "Knowledge", 16. (Min översättning).
- 6 *Representing the Past: Essays in Performance and Historiography*, red. Charlotte Canning & Thomas Postlewait (Iowa City: University of Iowa Press), 2010. Jag är också inspirerad av "spatial analysis" som är en digital metod där kartgränssnitt används för att visualisera material och producera nya forskningsfrågor. Se *The Spatial Humanities. GIS and the future of Humanities Scholarship*, red. Bodenhamer, David J, John Corrigan & Trevor M. Harris (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2010). Jag är medveten om att "plats" är ett komplext teoretiskt begrepp som förstås på olika vis inom olika discipliner. Här följer jag Canning och Postlewait's förståelse av begreppet.

- 7 Canning och Postlewait, *Representing*, 19.
- 8 Michelle Caswell och Marika Cifor, "From Human Rights to Feminist Ethics: Radical Empathy in the Archives", *Archivaria* 81 (Spring), 2016, 24–25. Min översättning. Se också *Oxford English Dictionary*, 2014, sökord "empathy", samt Selman Sevenhuijsen, "The Place of Care: The relevance of the Feminist Ethic of Care for Social Policy", *Feminist Theory* 4, no. 2 (August 2003): 179–197. Jag har även hämtat inspiration från Lena Hammergren, "The re-Turn of the flâneuse", *Corporealities: Dancing knowledge, culture and power*, red., Susan L. Foster, (London: Routledge, 1996), 53–69. Hammergren arbetar med postmodernistisk historiografi och frilägger det narrativ i vilket forskaren blir en författare som skapar ett kunskapsgenererande rum i relation till undersökningsobjekten.
- 9 Något syfte att följa Robenne till alla platser hon besökt, som exempelvis Paris, har jag inte haft.
- 10 För en redogörelse av begreppet "det kulturellt imaginära" i relation till arkivforskning, se Anne Gilliland och Michelle Caswell, "Records and their imaginaries: imagining the impossible, making possible the imagined," *Archival Science*, 16:1 (March), 2016, 58–61.
- 11 De i texten namngivna och i vissa fall citerade arkivanställda och andra har gett sitt samtycke till att medverka.
- 12 Caswell & Cifor, "Human Rights", 23–43. Se även *Explorations in Feminist Ethics*, red. Eve Browning Cole och Susan Coultrap-McQuin (Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1992), samt Joan D. Koss-Chioino, "Spiritual Transformation, Relation and Radical Empathy: Core Components of the Ritual Healing Process", *Transcultural Psychiatry* 43:4 (December 2006). Omsorgsetiken och den radikala empatin har rötter i flera generationers feministiska tänkande, och det finns även svenska exempel. Se Annelie Bränström Öhman och Mona Livholts, "Utblickar. Kartor och blickfång", i *Genus och det akademiska skrivandets urformer*, red. Annelie Bränström Öhman och Mona Livholts, (Lund: Studentlitteratur, 2007).
- 13 För en teoretisk introduktion till affekt som dynamiskt och kroppsligt situationerat kraftspel, se Gregory J. Seigworth och Melissa Gregg, "An Inventory of Shimmers", i *The Affect Theory Reader*, red. Melissa Gregg and Gregory J. Seigworth, (Durham/London: Duke University Press, 2010), 1.
- 14 Diskussioner och resultat från de inledande årens (2008–13) forskning har jag samlat i ett dokument kallat *Dansskrivandets gränsland*, senast uppdaterat 10/8 2013.
- 15 Terry Cook, "Fashionable Nonsense or Professional Rebirth: Postmodernism and the Practice of Archives," *Archivaria* 51(Spring), 2001, 29. (Min översättning).
- 16 Att forskare och arkivanställda hjälper varandra i forskningsprocesser är grundläggande och självklart i akademiskt arbete. Det som är nytt i min undersökning är framlyftandet av individerna och problematiseringen av dessa personers roll i själva undersökningen. När min text var relativt färdigskrivna kontaktade jag dem som medverkat för att inhämta deras samtycke till publiceringen av namn och av eventuella citat. Jag har strävat efter att skapa en etiskt hållbar framställning, utan att kompromissa med min position och mina behov som forskare. Återkopplingen var också viktig för

- att ytterligare material och nya infallsvinklar kunde kopplas till projektet. Detta planerar jag att ta upp i en kommande artikel.
- 17 Caswell och Cifor, "Human Rights", 23. Min översättning.
  - 18 Caswell och Cifor, "Human Rights", 31.
  - 19 Jag är utbildad på Kungliga Svenska Balettskolan i Stockholm, och har arbetat som professionell klassisk och modern dansare vid institutionsteatrar i Sverige.
  - 20 Regionarkivet i Västra Götaland, AB Göteborgs Lyriska Teater, *Personalförteckningar med internenkät* (uå), 1920-21, D:1, samt Handlingar rörande löner (uå), 1920-26, GXVIII:1.
  - 21 Om hur delaktighet, empati och reflexiva cykler kan strukturera forskningsprocessen, se Anna Sexton, *Archival activism and mental health: being participatory, sharing control and building legitimacy*, UCL PhD, 2015, <http://discovery.ucl.ac.uk/1474368/> (2017-09-03.)
  - 22 Namnfrågan är ytterst komplex och jag kommer inte att utreda den fullt ut i den här texten. Det jag visar på är hur Robenne presenterade sig i Finland, Norge, Sverige och USA, inte vad hon egentligen hette när hon föddes, eller vad hon kallades i Ryssland.
  - 23 Caswell och Cifor, "Human Rights", 24 (min översättning). Efter Karlssons bortgång 2010 har den öppna och hjälpsamma attityden förvaltats av andra intendent och arkivarier, men också formats efter deras engagemang, kunskap och personlighet.
  - 24 Intervjuer med dansare och koreografer inom projektet *Dansarkiv och digital delaktighet*, 2016-17.
  - 25 Om det "imaginära arkivets" roll, se Gilliland och Michelle Caswell, "Records and their imaginaries", 53-75.
  - 26 *Balettföreställning*, programblad, Stora teatern i Göteborg, 1920. "Balettföreställning på Storan", recension, 1920, GSM. Uppgiften om "Petrograd" återfinns även i Näslund, "Dansinlägg", 145.
  - 27 Se pressklipp för *Balettföreställning* 1920, GSM.
  - 28 "Balettföreställning på Storan", 1920, GSM.
  - 29 Först i februari 2017 blev materialet allmänt tillgängligt via KB.
  - 30 Uno Myggan Ericson, *Ernst Rolf*, (Stockholm: Bonniers), 1968, 146, 149.
  - 31 För exempel på dansare som framgångsrikt uppträder i kabaréer, se Lena Hammergren, *Ballerinor och barfotadansöser: Svensk och internationell danskultur runt 1900*, (Stockholm: Carlson Bokförlag, 2002). Robenne omnämns inte i Elisabet Hemström, *Revykungen Ernst Rolf, framför och bakom kulisserna*, (Falun: Kulturnämnden 1990). Inte heller i Odd Bang-Hansen, *Chat noir og norsk revy*, (Oslo: Cappelen, 1961), nämns Robenne.
  - 32 Se <http://62.88.129.39/carlotta/web/>
  - 33 "Naima Wifstrand i Röda rosor", sign. "A.", *Göteborgs-Posten*, 5/10 1920.
  - 34 Se exempelvis "Stora teaterns balettföreställning", *Ny Tid*, 7/11 1920.
  - 35 Anna Pavlova – "la nuit", Youtubeuppladdning, <https://www.youtube.com/watch?v=ZunuLRTPfco> (2017-11-10).
  - 36 Ett musikklipp från tiden före revolutionen är intressant att lyssna till, se Les Millions d'Arlequin, Youtubeuppladdning, [https://en.wikipedia.org/wiki/Les\\_millions\\_d%27Arlequin](https://en.wikipedia.org/wiki/Les_millions_d%27Arlequin) (2017-11-10).

- 37 Se exempelvis Deborah Jowitt, *Time and the Dancing Image*, (University of California Press 1989), 115; Hammergren, *Ballerinor*, 154–155.
- 38 Johanna Laakkonen, *Canon and Beyond: Edvard Fazer and the Imperial Russian Ballet 1908–1910*, (Diss.), (Helsinki: Finnish Academy of Science and Letters) 2009, innehåller många exempel som också är relevanta ur ett nordiskt perspektiv. Se särskilt avsnitten om Eduardova.
- 39 ”Balettföreställning på Stora teatern”, *Göteborgs-Tidningen*, 3/11 1920.
- 40 Se exempelvis ”Stora teaterns julprogram – ’Hans och Greta’ – Asiadé”, *Göteborgs-Posten* 27/12 1920.
- 41 Astrid von Rosen, *Poul Kanneworff och modernismen på Stora teatern i Göteborg*, (Göteborg: Göteborgs stadsmuseum, 2008), 34–35.
- 42 Paolo Cherchi och Jurij Gavrilovič Civ’jan (Yuri Tsivian), *Silent Witness: Russian Films 1908–1919* (London: British Film Institute) 1989, 440–442. För att få en inblick i dansstilen, se Youtubeklippet ”Mikhail Mordkin – ’Asiadé’ Perfumed exoticism reminiscent of the first era Ballets Russes”, <https://www.youtube.com/watch?v=K5ymjEugaRM> (hämtad 2018-05-06). Klippet är instabilt: det har varit tillgängligt till och från under de senaste åren, och upphovsrätten har diskuterats.
- 43 Här kan påpekas att det tidiga 1900-talets filmkultur kännetecknades just av blandning och bredd. Se Pelle Snickars, *Svensk film och visuell masskultur 1900*, diss. (Stockholm: Aura Förlag, 2001), se särskilt avsnitten som tar upp ”bricolagemodellen”, 193–207.
- 44 Vad som är tillgängligt på Internet skiftar över tid och idag (juni 2018) är det möjligt att finna Anna Robenne på det ryska Internet. I en kommande artikel kommer jag att adressera de nya källor som, tack vare den ryska kontakten Eugenia Klimova, framkommit efter att mitt projekt avslutades.
- 45 Givetvis finns det mycket mera att göra än detta visavi de ryska arkiven och källorna.
- 46 Fotografiet kan ses här: <http://62.88.129.39/carlotta/web/object/690748>.
- 47 von Rosen, ”Poul Kanneworff”, 38–42 och där anförda referenser.
- 48 *Spel ut!*, programblad, Folkteatern i Göteborg, 1920.
- 49 Marvin Carlson, *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2001), 119–129.
- 50 Viveka Kjellmer, ”Fashioning A Dream Play: On Knut Ström’s Costume Sketches 1915–18 from a Fashion Perspective”, i *Dream-Playing Across Borders: Accessing the Non-texts of Strindberg’s A Dream Play in Düsseldorf 1915–18 and Beyond*, red. Astrid von Rosen (Göteborg: Makadam, 2016), 94.
- 51 Manne Wernemyr, intervju med författaren, 31/10 2017.
- 52 Elizabeth Grosz, *Space, Time and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*. (London och New York: Routledge, 1995). Min översättning.
- 53 Detta öppnar för kombinerad konstnärlig och historisk forskning samt konstnärliga interventioner i arkiv. Se Tracy C. Davis och Barnaby King, ”Resuscitating the Repertoire: Performance, Again”, i *Performing Archives / Archives of Performance*, red. Gunhild Borggreen och Rune Gade (Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2013), 179–98, samt Kathy Carbone, ”Artists in the Archive: An Exploratory Study of the Artist-in-Residence Program at the City of Portland Archives & Records Center”, *Archivaria* 79 (Spring) 2015, 27–52; André Lepecki, ”The Body as Archive: Will to Re-

- Enact and the Afterlives of Dances”, *Dance Research Journal*, 42:2, Winter, 2010, 28–48.
- 54 Karl Toepfer, *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910–1935* (Berkeley, CA: University of California Press, 1997), 335–381. Se även Lena Johannesson, ”Photo Exile: On the European experience and woman photographers in Germany and Sweden”, in *Woman Photographers – European Experience*, red. Lena Johannesson & Gunilla Knape (Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 2014), 63–65.
- 55 Toepfer, ”Empire”. Se även Adorée Villany, *Tanz-Reform und Pseudo-Moral*, (Paris: Vilany: 1912).
- 56 Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (Durham och London: Duke University Press, 2003).
- 57 Lorraine Nicholas, ”Memory, history and the sensory body: Dance, time, identity”, i *Rethinking Dance History: Issues and methodologies*, 2<sup>nd</sup> edition (London: Routledge, 2017), 8–20. (Min översättning.)
- 58 Caswell och Cifor, ”Human Rights”.
- 59 Astrid von Rosen, ”Anna Robenne – företagsam, djärv ryska”, *GO-Nyheter*, Göteborg: GöteborgsOperan 2009, 7. Fotografier på Robenne från ”Mot ljuset” ingick i utställningen *Konungen, Stormen och Aniara*, 29 oktober 2009 – 29 augusti 2010.
- 60 Magnus Ljunggren, korrespondens med författaren, 2010–14.
- 61 Karin Helander, *Från sagospel till barntragedi: Pedagogik, förströelse och konst i 1900-talets svenska barnteater*, Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet nr 65 (Stockholm: Carlsons Förlag), 1998, 38–39. *Askungen* hade premiär 24 november 1923 på Lorensbergsteatern i Göteborg.
- 62 Shannon Jackson, *Lines of Activity: Performance, Historiography, Hull-House Domesticity* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000), 3. Min översättning.
- 63 Sedan december 2017, när min undersökning avslutades, finns en terminal på Samhällsvetenskapliga biblioteket i Göteborg. Det är värt att notera att all Göteborgspress för åren runt 1920 ännu inte har digitaliserats.
- 64 ”Hur ’rysk luft’ skapas i Göteborg”, *Svenska Folkbladet*, Göteborgs Aftonblads halvveckoupplaga, 21/4, 1923.
- 65 Marc Raeff, *Russia Abroad: A Cultural History of the Russian Emigration, 1919–1939* (Oxford University Press, New York/Oxford, 1990), 10.
- 66 Under sina sökningar i Göteborgspressen hade Ljunggren funnit en förlovningsannons för Anna Robenne och Martin Öhman.
- 67 Sigrid Gyllencreutz-Fermæus, Liseberg, [http://www.lisepedia.se/Sigrid\\_Gyllencreutz-Ferm%C3%A6us](http://www.lisepedia.se/Sigrid_Gyllencreutz-Ferm%C3%A6us) (2017-11-02).
- 68 Raeff, *Russia Abroad*, 16
- 69 Christina Persson, korrespondens med författaren 5/11, 2012.
- 70 Caswell & Cifor ”Human rights”, 10. (Min översättning).
- 71 *New York, Passenger Lists, 1820–1957*, 2/10, 11/10 1924, [database online], sökbar genom Ancestry.com.
- 72 National Archives, Washington, D.C., *Petitions for Naturalization from the U.S. District Court for the Southern District of New York, 1897–1944*, series: M1972, Roll: 1101. Det som syns här är Robennes amerikanska sätt att presentera sitt namn vid en viss tidpunkt. Det är mycket tveksamt



- om detta stämmer överens med hennes ryska namn, både med avseende på familjenamnet och artistnamnet. Tack till Olga Nikolaeva för värdefull information om namn i Ryssland.
- 73 Sue McKemmish, "Evidence of Me...in a Digital World", in *I, Digital: Personal Collections in the Digital Era*, red. Christopher A. Lee (Chicago: Society of American Archivists, 2011), 34. (Min översättning.)
- 74 Öhman var best man på bröllopet och han och Robenne förblev vänner, detta enligt korrespondens med Jan-Erik Lundqvist, 9 och 10/1 2011.
- 75 Period Papers, <https://www.periodpaper.com/collections/make-up/mcc5> (2017-11-02).
- 76 Uppgifterna är från en nätartikel av Darcy Eveleigh and David W. Dunlap, "Artistry and Artifice in the Times Studio", <http://lens.blogs.nytimes.com/2010/09/21/artistry-and-artifice-in-the-times-studio/#/14/>, (hämtad 2012-12-14). Se även "Anna Robenne Dances", *The New York Times*, 9/12 1925.
- 77 "Anna Robenne, Gertrude Crouch, Marion Davis – Art Lover...", Preview, (2012-05-14).
- 78 George Engelhardt, "Why I Dance: The Life Story of Mme. Anna Robenne, Russia's Youngest Premiere Danseuse", *Art Lover's Magazine*, December 1925.
- 79 Se Lena Hammergren, *Dans och historiografiska reflektioner* (Stockholm: STUTS, 2009), 128-31.
- 80 F. Ray Comstock & Morris Gest, *Balieff's Chauve-Souris Bat Theatre, Moscow*, finns tillgänglig på <http://www.archive.org/stream/balieffschauvesoooteatuoft#page/no/mode/2up>. Publikationen, som är producerad 1922, kombinerar marknadsföring och historieskrivande inför teatersäsongen i USA 1923-1924.
- 81 Engelhardt, "Why I dance".
- 82 Affischen finns på auktionssidan *Invaluable*: <http://www.invaluable.com/auction-lot/boris-lovet-lorski-1899-1973-mme.-anna-robenne-1-c-p7wqjkglp>, (2017-11-12). Lovet-Lorski blev, enligt informationen på webbsidan, amerikansk medborgare 1925. Enligt Donald Charles Durman, *He belongs to the ages; the statues of Abraham Lincoln*, (Ann Arbor: Edwards Brothers, 1951), 258, föddes Boris Lovet-Lorski i Litauen, som då var en del av Ryssland, den 5 december 1894. Han växte upp på ett gods och fick sin utbildning i Petrograd (Sankt Petersburg), men efter Tsarregimens fall gav han sig av, och kom till USA 1920. Han tillhörde liksom Anna Robenne en stor grupp exilpersoner som möttes i konsten.
- 83 På Artsy.net, <https://www.artsy.net/artwork/lovet-lorski-boris-untitled-1> (2017-11-13) finns teckningar med snarlikt motiv daterade 1929. Robenne nämns inte, utan teckningarna föreställer en "dansare".
- 84 Ett bra exempel är "She's a danseuse", *The Post-Crescent* (Appleton, Wisconsin) 21/7 1925. Ett annat är "Heads Ballet", *The Central New Jersey Home News* (New Brunswick, New Jersey), 10/7 1925.
- 85 Staf Vos, *Dans in België 1890-1940*, (Leuven: Leuven University Press, 2012), 162. I andra europeiska länder kan finnas motsvarande information, men jag har inte närmare undersökt detta.
- 86 "Jacques Cartier, Agnes de Mille and Robenne Dance", *New York Evening Post*, 23/1 1928.



- 87 "Two Dance Recitals on Next Week's List. Anna Robenne and Cartier and Agnes de Mille", *New York Evening Post*, 21/1 1928. Det ska också nämnas att programmet skjuts upp flera gånger innan det spelas, något som redogörs för i pressen.
- 88 Notis i *New York Evening Post*, 1/2 1928.
- 89 "Two dance recitals", *The New York Times*, 23/1 1928.
- 90 "Dances by Anna Robenne", *The New York Times*, 29/4 1929. Se även Marcia B. Siegl, *Days on Earth; The dance of Doris Humphrey* (Durham: Duke University Press, 1993), 109.
- 91 John Martin, "The Dance – an Art Form", *New York Times*, 23/3 1930.
- 92 F. LEB. ROBBINS JR., LAWYER 35 YEARS: A Partner of Stimson Firm, an Expert on Estates, Dies-- Kin of Levi P. Morton, *New York Times*, 4/7 1945.
- 93 *New York, Passenger Lists, 1820–1957, Year 1950*, [database on-line], Ancestry.com.
- 94 Nathalie Robin, korrespondens med författaren 2013-12-07. I juli 2018 återupptogs vår dialog. Det framkom att Anna Robenne dog 1973 i New York. Se även Ancestry.com, U.S., Social Security Death Index 1935–2014, [database online], Provo, UT, USA: Ancestry.com Operations Inc 2014, som ej fanns tillgänglig när jag började söka efter dödsdatumet 2012.
- 95 När jag skrev till Nathalie Robin för att be om lov att namnge henne och publicera hennes meddelanden svarade hon till min stora häpnad "ja" med vändande post. Korrespondens med författaren 5/6 2018.
- 96 Caswell & Cifor, "Human Rights", 33. (Min översättning.)
- 97 Teatermuseet (Teatterimuseo) i Helsingfors, Iris Salins arkiv, 3 VI Valokuvat 1910–1949, fotografi nr 95.
- 98 Arkivet för den ryska teatern i Helsingfors är Statens historiska arkiv i St Petersburg. Tack till Liisa Byckling för denna information.
- 99 Liisa Byckling svarar exempelvis för det grundläggande verket *In the Lime-light of the Imperial period: The History of the Russian Theatre in Helsinki, 1869–1918* (Keisarinajan kulisseissa: Helsingin venäläisen teatterin historia 1868–1918) (Helsinki, SKS 2009, 420., two appendixes. 170 ill.).
- 100 Elisabet Hemström, *Vägvisare till Ernst Rolf: Register till Falu kommuns Ernst Rolf-samling*, Falu kommun 2018, <https://www.falun.se/download/18.703652e814b8261d2ee571fe/1424329417488/Ernst%20Rolf%20v%C3%A4gvisare%20reviderad.pdf> (hämtad senaste gången 4 juni 2018).
- 101 Elisabet Hemström, korrespondens, 23/2 2015.
- 102 "Rysk danskonst på svenska estrader: En ny framstående representant: Anna Robenne", sign. "–rl–", *Aftontidningen*, 5/12 1918. Mitkewitj kan stavas på andra sätt än i artikeln, till exempel Mitkevitj eller Mitkevitch.
- 103 "Rysk danskonst på svenska estrader: En ny framstående representant: Anna Robenne", sign. "–rl–", *Aftontidningen*, 5/12 1918.
- 104 "Rysk danskonst", 1918.
- 105 "Rolfs sista Premiär", sign. –k, *Politiken*, 6/12 1918.
- 106 Hans Sax, "En skald på cabaretestraden", *Stockholms Dagblad*, 7/12 1918.
- 107 "Rolfs slutspurt", *Aftontidningen*, 6/12 1918.
- 108 "Rolfs nyheter", sign. "C'est ça", *Stockholms-Tidningen* 19/12 1918.

- 109 ”Äkta rysk dans”, *Rolfs*, programblad, Bröderna Lagerström, Boktryckare, Stockholm 1918.
- 110 Gilliland & Caswell, ”Imaginary”.
- 111 Apolloteatern 8 februari 1918. Konsert och balettföreställning. Artister från Petrograd Musik och Drama teater. Dansare: V. Zhukova, Z. Smirnova och R. Shurrai, och Anna Robenne och Boris Strukov från Moscow. Se Liisa Byckling, *Keisarinajan kulisserna: Helsingin venäläisen teatterin historia 1868–1918*, Helsinki, SKS 2009, 320, 404.
- 112 Liisa Byckling, samtal med författaren, 15-17/3 2016.
- 113 Sedan februari 2017 är dessa finska och finlandssvenska tidningar och tidskrifter fritt sökbara via KB.
- 114 Annon, *Hovnarren no 3*, 15/9 1917. Annonsern garanterar inte att Robenne uppträdde just den kvällen, men den stora mängden annonser med hennes namn gör det troligt att hon var en pålitlig artist som flitigt uppträdde i revyerna.
- 115 Se exempelvis annonser för ”Rolfs Cabaret” i *Morgonbladet* 11/1 och 15/1, 1919 eller *Aftenposten* 8/3, 1919.
- 116 ”Damernas spalt”, sign. ”Mimi”, *Veckans krönika* no 3, 19/1 1918.
- 117 Annon i *Tuulispää* no 39-40, 27/9 1918.
- 118 Annon, *Suomi-Finland* no 23, 25/5 1918.
- 119 ”Hvad Nytt”, *Lördagen* no 31, 26/10 1918.
- 120 ”Chat Noir”, *Fyren*, 1/1 1918
- 121 ”Cabaret Chat Noir”, *Fyren* 1/3 1919.
- 122 ”Börs Chat Noir Cabaret”, *Lördagen* no 12, 22/3 1919.
- 123 ”Hvad Nytt?”, *Lördagen* no 13, 29/3 1919.
- 124 ”Börs Chat Noir Cabaret”, *Lördagen* no 21, 24/5 1919.
- 125 ”På Brunn”, *Veckans krönika* no 26, 19/7 1919.
- 126 ”Litteratur och konst”, *Hufvudstadsbladet*, 18/8 1919.
- 127 Annon, *Hovnarren* no 19, 31/10 1919.
- 128 Annon, *Hufvudstadsbladet* 24/12 1919.
- 129 Didi-Huberman, ”Knowledge”, 16. Min översättning.
- 130 Fotografiet kan ses här: <http://62.88.129.39/carlotta/web/object/690748>
- 131 Mera kontextuell information – drabbande sådan – om aborter och ideologi under den tid som är aktuell för Robenne finns i Yvonne Hirdman, *Den röda grevinnan: En europeisk historia*, (Göteborg: Ordfront), 2010.
- 132 Eugenia Klimova (efternamnet kom fram senare), korrespondens med författaren 24 april–12 augusti 2016.
- 133 Regeringens proposition 2016/17:50, *Kunskap i samverkan – för samhällets utmaningar och stärkt konkurrenskraft* (<https://www.regeringen.se/rattsliga-dokument/proposition/2016/11/prop.-20161750/>).
- 134 Meike Wagner, ”Historiographical Perspectives of Theatre Praxeology”. Konferenspresentation, *Aesthetics in Late Eighteenth-Century Theatre: Living, Performing, Experiencing the Enlightenment*, Stockholm, 1/6 2018.
- 135 För en kritiskt uppdaterad diskussion om teknologiseringen av dans, se Maaïke Bleeker (red.), *Transmission in Motion: The Technologizing of Dance*, (London och New York: Routledge), 2017.

Rikard Hoogland

## ATTACKEN PÅ ALBERT RANFTS TEATERIMPERIUM

Fältstrider inom svensk teater 1921

DEN 22 MARS 1921 hade Svenska teatern premiär på den ryska dramatikern Artzibaschews drama *Svartsjuka*.<sup>1</sup> Premiären ledde till en stor kampanj mot "teaterkungen" Albert Ranfts repertoarval och användes av flera för att skjuta det stora teaterimperiet i sank. Här går det att bevittna striden mellan ett gammalt och ett nytt teatersystem. En ohelig allians mellan moralens ivrare och modernismens förespråkare blir synlig, båda som förkämpar för en högre kvalitet inom teaterkonsten och med en gemensam fiende i Albert Ranft.

Diskussioner om omoralen på scenen hade förekommit tidigare, men i detta fall blev den långvarig och ledde bl.a. till att en bok publicerades och att uppsättningen blev föremål för en riksdagsdebatt. Min utgångspunkt är att teaterfältet var stätt i förändring genom den statliga subventioneringen av Dramaten och Lorensbergsteatern och den växande konkurrensen från filmen.<sup>2</sup> Teaterfältet hade utvecklats från att ha varit en icke autonom del av ett litterärt fält till att utveckla egna självständiga fältgenskaper där fältets konsekretionsinstanser (som exv. kritikerna och de statliga myndigheterna) belönade strävan efter att avstå från ekonomisk vinning och utvecklandet av vad som sågs som en högre teaterkonst.

Ranfts teaterimperium byggde på att blanda populär- och finkultur. På sina teatrar hade han inte heller anammat några nya registilar, även om han redan i slutet av 1800-talet var noga med att ange regissörer på föreställningsaffischerna. Genom den ökade konkurrensen från nationalscenen Dramaten, som från 1908 var statligt subventionerad, blev Ranfts repertoarläggning även på den "högre dramatikers" flaggskepp

Svenska teatern (som hade en högre åskådarakapacitet än Dramaten och var försedd med modernare teaterteknik) i allt högre grad inriktad på underhållning.

Ranft, som drev sina teatrar utan några ekonomiska anslag eller abonnemangssystem, hade vid den här tiden flera av de främsta skådespelarna engagerade. Bland talskådespelarna kan som exempel nämnas Pauline Brunius, Tora Teje, Tore Svennberg, Anders de Wahl och Gösta Ekman (se även Lovisa Näslunds kapitel). Ranfts imperium hade sin höjdpunkt mellan 1895–1925 med som mest sju teaterhus och två turnerande teatersällskap. Han var då den teaterproducent som svarade för huvuddelen av teaterutbudet i Stockholm. Det är en tidsperiod när teatern i Sverige genomgick flera fältstrider som ledde till förändrade maktförhållanden. En uppdelning mellan subventionerade och privatfinansierade teatrar, som framförallt inriktade sig på underhållning för en bredare publik, tog här sin början. En annan märkbar pågående förändring var att regissören och scenograferna fick ökad betydelse för uppsättningarna, på skådespelarnas och dramatikers bekostnad. Trots denna pågående förändring hade Ranft 1921 fortfarande en dominant position på teaterfältet och var utan tvivel den teaterproducent som attraherade mest publik.

Christophe Charle har i sin stora studie över teaterhuvudstäderna studerat denna förändring i ett europeiskt perspektiv mellan 1860–1914.<sup>3</sup> Teatern var inte längre en konstform som stod i centrum för samhället och förhållandet till publiken förändrades, det innebar att teatern förändrades både kvalitativt och kvantitativt. Enligt Charle kunde teatern överleva genom att den delade upp sin verksamhet i dels en mainstream verksamhet för den breda publiken, dels en smalare som signalerade det moderna och avantgarde. Det ledde till att motsatserna mellan konst och industri och mellan tradition och det moderna accentuerades.

I artikeln kommer sexualitet och nakenhet på scenen diskuteras och ställas i förhållandet till modernismens utveckling på scenen. Något som dominerar debatten är att ungdomen måste skyddas mot omoralen, detta kommer analyseras genom forskning om ungdom och populärkultur under modernismens uppgång.

## EN TEATERKVÄLL 1921

Vad var det för scenkonst som spelades på de stockholmska scenerna 1921? Var den utpekade föreställningen ett undantag?<sup>4</sup> På kvällen den 22 mars kunde Ranft erbjuda Stockholmspubliken att, förutom *Svart-sjukan*, välja mellan tre andra föreställningar. På Oscarsteatern gav han Oscar Straus operett *Sista valsen* med stjärnan Naima Wifstrand medan

han själv spelade på Vasateatern tillsammans med bl.a. Tollie Zellman i Hennequins och Vebers *Borgmästarinnan* (en pjäs som fick moralistisk kritik när den sattes upp första gången 1913), på Södra teatern gav han Emil Nordlanders revy *Pigga gubbar*. Alla dessa uppsättningar var, förutom *Svartsjuka*, stora publiksuccéer och gick vardera över 80 gånger. På Svenska teatern hade dagen innan sista och sjuttionde föreställningen av *Feminina* spelats med Pauline Brunius och Anders de Wahl.

Dramaten, som var Svenska teaterns huvudkonkurrent, gav samma kväll Ossian-Nilssons *Thomas Thorild* i Olof Molanders regi, denna pjäs gick bara sex gånger. Fem andra teatrar erbjöd revyer. Intima teatern hade gästframträdande av Harriet Bosse i pjäsen *En hustru för mycket*, en komedi av Francois Wiener, på Nya Alhambra gavs den franska komedin *Illusionisten*, Blancheteatern erbjöd ett gästspel med ett ungerskt lustspel *Lakejer*, Södra Folkteatern försökte locka med Björn Hodells folklustspel *När byskrädaren och byskomakaren gifte bort sin pojke*, Operan erbjöd *Madame Butterfly*. Därutöver fanns det några konserter och Cirkus Schumann.

Det blir tydligt att i mars 1921 var det underhållning som dominerade på scenerna. Märkbart är det stora revybehovet med totalt sex revyer, bl.a. med en ung Karl Gerhard på Folk-teatern.

Björn Ivarsson Lilieblad hävdar i sin avhandling om varietéunderhållningen i Stockholm att "varietédöden" innebar ett uppsving för övrig nöjesindustri i Stockholm. Varietédöden berodde både på spritförbudet 1896 och på Brattssystemet som infördes 1919, samt framförallt att det då blev förbjudet att servera öl och vin i samband med föreställningarna.<sup>5</sup> 1919 infördes möjligheten till kommunal nöjesskatt, med lägre skatt för teatern än för det som betraktades som nöjen. Enligt Ivarsson Lilieblad bar lagen "tydliga drag av lyxbeskattning, där man ansåg det berättigat att hålla ett högre skattetryck på lättare nöjen medan nöjen som ofta uppfattades ha en bildande inverkan beskattades lindrigare".<sup>6</sup>

#### SVENSKA MORGONBLADET

Dagstidningen *Svenska Morgonbladet* startades 1907 och var från 1923 ansedd som huvudorgan för det frisinnade partiet, innan dess ansågs tidningen vara konservativ. NE kallar tidningens linje för frikyrko- och nykterhetsvänlig.<sup>7</sup> Tidningen hade normalt inga ordinarie teaterrecensioner, men startade under våren 1921 något som i det närmaste utvecklades till en kampanj gällande omoralen i Stockholms nöjesliv och i denna utgjorde teatern en betydande del. Det var inte enbart Albert Ranfts teatrar som fick hård kritik i tidningen utan även Dramaten och Operan. En försmak av kampanjen gavs en dryg vecka

efter premiären på *Svartsjuka* under rubriken ”Huvudstadens teaterliv”. Där kritiserades först Dramaten för en icke namngiven ”slipprig” pjäs (*Le Havre*) som enligt tidningen hade hyllats av kritikerna och publiken men vars landsortsturné hade fått avbrytas. Sedan citerades Efraim Rosenius, vars artiklar om teatern i Stockholm publicerades i landsortspressen:

Då jag utpekat en pjäs på Dramaten såsom en exponent för det erotiska kvalm, som mot god smak och allmän anständighetskänsla synes vilja breda ut sig allt vidare över Stockholmsscenerna, vore det en orättvisa att fördölja andra teatrar experiment i samma riktning. På en annan teater ges en rysk pjäs. Den är bestickande i mycket. Men det är egentligen, i sin helhet, vidrig.

Allt handlar bara om den rent animala könsdriftens tillfredsställande. Halva sällskapet är besatt av en vild erotisk upphetsning, för vilken den andra hälften blir offren. [...] Nog sagt, att utom allt möjligt krångel förevisas där ett vildsint våldtäktsförsök och ett efter alla konstens regler utfört stryvmord.<sup>8</sup>

Pjäsen som Rosenius avsåg var *Svartsjuka* på Svenska teatern. Kampanjen i *Svenska Morgonbladet* tar sin verkliga början den 6 april, då rubriken proklamerar ”Albert Ranft – banerföraren för teaterdekadansen. En hänsynslös geschäftmakare”.<sup>9</sup> För att understryka kritiken citeras både en scoutchef och en kyrkoherde. Scoutchefens uttalande sammanfattas med ”[u]ngdomen förruttnas genom de dåliga teaterpjäserna” och i ett citat säger kyrkoherden ”att det är allt mer och mer demimonden, som reglerar smaken och dirigerar teaterrepertoaren”.<sup>10</sup> Tidningen sammanfattar läget:

Den undre världen dirigerar valet av teaterprogram, och de s. k. högre klasserna nicka bifall och fröjdas. Och i spetsen för denna rysliga och hemska utveckling går, fröjdefullt trumpetande hr Albert Ranft, penningmatadoren, guldsamlaren ... Han slickar sig belåtet om mun, var gång han får recensenter, publik, divor och skådespelare att hoppa och krumbukta sig inför de eländiga slippigheter han bjuder dem. Det blir guld av, tänker han belåtet. Och guld blir det. Guld och – förruttelse.<sup>11</sup>

Ungdomen ska skyddas både från att se sexualitet på scen och mot Ranfts ekonomiska utnyttjande av dem. Ranft framställs som den klassiska gulaschbaronen, exempelvis med uttrycket ”slickar sig belåtet om munnen”.<sup>12</sup> Artikeln sätter också en gräns mellan vanligt folk och över-

klassen som applåderar. Det finns här redan ett tonfall av domedagspredikan, att ungdomen i det närmaste skulle gå förlorad om de även i fortsättningen skulle bli utsatta för exempelvis Ranfts teaterrepertoar.

### SYNEN PÅ UNGDOMEN

Åtgärder för att socialisera och kontrollera ungdomen växte sig starkare under 1900-talet. Henrik Berggren hävdar i sin avhandling att det i det närmaste fanns en ungdomskult under mellankrigstiden, tydligare identifierade då de politiska organisationerna ungdomen som en särskild grupp i samhället och som därför behövde en särskild plats i det politiska livet.<sup>13</sup> Han anser att den moralkonservativa synen på ungdomen har dominerat beskrivningen av perioden och han hävdar att ”den syn som dominerade det svenska samhället mellan sekelskiftet och andra världskriget var trots allt inte en strävan efter kontroll och disciplinering”.<sup>14</sup>

Hans-Erik Olson beskriver i sin avhandling att man under 1910- och 1920-talet i debatten drog en gräns mellan ”den respektabla och den icke-respektabel[a] ungdomen” och att man genom folkrörelserna skulle kunna ”stoppa förgiftningen”.<sup>15</sup> Enligt Olsons undersökning var det framförallt sällskapsdans – ”dansraseriet” som oron gällde och att den kunde leda till sexuella relationer. Det var de politiska partier som hade starkast band till frikyrkorna och statskyrkan som i riksdagen drev moraldebatten, medan socialdemokraterna enligt Olson var ointresserade av debatten.<sup>16</sup> Berggren beskriver hur socialdemokraternas ungdomsförbund erkände den nya masskulturen och exempelvis anordnade egna danstillställningar för att attrahera ungdomar. Även Johan Fornäs markerar i sin studie om folkhemmet och jazzen den tilltagande oron för ungdomarnas moralupplösning under 1920-talet:

Debatter om ’vanartiga’ ungdomar och den moralupplösning som tycktes hota genom den moderna dansens sexuella lössläppthet växte i styrka för att kulminera senare under trettio-talet. På ungdomsområdet övertog staten initiativet från frivilliga intressen, men i kombination med det organiserade föreningslivet.<sup>17</sup>

Sammanfattningsvis visar forskarna på en tydligare identifiering av ungdomen som en viktig del i samhället, men som också behövde uppmärksammas och skyddas. Från moralkonservativt och kristet håll ledde det till opinionsbildning mot den tilltagande ungdomskulturens, enligt dem, moralupplösande funktion.

## PJÄSEN OCH UPPSÄTTNINGEN

Pjäsen *Svartsjuka* var översatt från tyska av uppsättningens regissör Gunnar Klintberg som var mångårig regissör vid Ranfts teatrar, uppsättningen var dock gjord redan 1919 för en teater i Göteborg. Redan en replik i början av den första akten (av fem), då sällskapet befinner sig på utflykt i ett bergslandskap i Kaukasus, anger pjäsens ton:

Andrej: En sak har alltid förvånat mig. Hvarje man, till och med den dumaste, fulaste och mest ointressanta har i sitt lif haft flera intima förbindelser med andras fruar. Men då det naturligtvis finns flera män än gifta kvinnor här i världen, så visar den enklaste matematiska beräkning att hvarje gift kvinna åtminstone en gång måste ha varit sin man otrogen.<sup>18</sup>

Pjäsen kretsar kring de två gifta kvinnorna Elena och Klaudia, den senare gift med en äldre man som mer eller mindre accepterar otrohet medan Elena väcker intresse genom att i männens blick vara inbjudande men samtidigt avvisande. I en struken replikväxling i pjäsen hävdar Klaudia att en kvinnas enda nöje är att älska. ”Ger sig en kvinna in på mannens område, blir hon hjälplös och löjlig. Till den dag som är har kvinnan inte frambragt en enda självständig tanke, hur skulle hon då kunna konkurrera med er män.”<sup>19</sup> Strykningen ser jag som ett tecken på att regissören försökte mildra det misogyni i pjäsen, alternativt kunde repliken ha använts för att spelas ut överdrivet ironiskt och på så sätt tagit udden av den.

Elena blir kvar i Kakausien medan hennes man återvänder till Moskva. En furste utmanar en löjtnant på duell, han misstänker att löjtnanten har ett förhållande med Elena. Hon lyckas övertala fursten att avstå från duellen, men han säger att han då kommer ställa krav på Elena. Det hela resulterar i att Elena går med på att träffa fursten, men bara för samtal. Hennes man Sergej har blivit misstänksam, inte minst för att flera av hans vänner delger honom rykesspridningen om Elena och fursten.

I en scen talar Andrej, en cynisk ogift journalist, med Elena om Klaudia som har blivit upptäckt av sin man när hon var tillsammans med en älskare. Elena biter ifrån genom att säga:

Jag betackar mig för edra teorier. Dumheter och tarfligheter, det är hvad det är. Tro så mycket ni vill ni, att alla kvinnor är prostituerade! Så mycket värre för er. – Jag undrar ändå om inte hela ert kvinnohat helt enkelt kommer sig af att ni blifvit grundligt dragen vid näsan af någon af dem.<sup>20</sup>



Löjtnanten tar sitt liv för att han inte lyckats vinna Elena och i slutscenen bryter sig fursten in hos henne och försöker våldta henne. Hennes make Sergej rusar in och slåss med fursten. Slutscenen övergår i ett gräl mellan makarna, där Elena bedyrar sin oskuld men Sergejs svartsjuka känner inga gränser. Pjäsen slutar med att han stryker henne och uttalar repliken ”Där – fick hon!” Enligt recensenterna gick ridån omedelbart ner efter repliken.

Att den moderna regikonsten inte erkändes på Ranfts teatrar är något som brukar markeras som en skiljelinje mot exempelvis Dramaten i Stockholm och Lorensbergsteatern i Göteborg, men uppsättningen visar att gränsdragningen inte är så självklar. I manuset har Klintberg för varje scen ritat in scenerier, en kritiker i *Stockholms Dagblad* hävdar att det i uppsättningen var första gången som en rundhorisont användes på Svenska teaterns scen.<sup>21</sup> Operan hade fått denna tekniska innovation i september året innan och Dramaten först månaden efter Svenska teatern.<sup>22</sup> Vridscen installerades så tidigt som 1913 på Svenska teatern, före såväl Dramaten som Lorensbergsteatern och Per Simon Edström anger att det var Sveriges första.<sup>23</sup> Scenografin av Thorolf Jansson (då chef för Operans dekorationsverkstad) torde ändå ha dominerats av en äldre traditions dekormåleri. Eva Sundler skriver i sin avhandling om Isaac Grünewalds scenografi, att på Stockholmsoperan ”excellerade man i naturtroget återgivna landskap och etnografiskt studerad exotism”.<sup>24</sup> Janssons scenografier bestod enligt Sundler av en blandning av tredimensionella byggnationer och perspektivmåleri ”allt i den fulländande illusionens namn”.<sup>25</sup> Hon framhäver en dikotomi mellan Jansson och Grünewalds scenografier, ”mellan naturalistiskt och expressionistiskt scentänkande”.<sup>26</sup> Intressant är att en kritiker skriver om Janssons scenografi till Shaws *Hjältar*, som avslutade vårsäsongen 1921 på Svenska teatern, ”om inte den Grünewaldska vegetationen onödigtvis hade spritt sig till detta landskap”.<sup>27</sup> Detta ger en bild av att även uppsättningarna på Svenska teatern var påverkade av en modernistisk utveckling inom scenkonsten, om än inte lika genomgripande som på andra scener.

#### MOTTAGANDET

Att placera frågan om otrohet så centralt på scenen, samt där visa våldtäktsförsök och svartsjukemord kunde upplevas som chockerande. Men det är intressant att studera hur tidningarna skriver om uppsättningen före och efter att *Svenska Morgonbladet* inlett sin kampanj. En av de utförligaste recensionerna var i *Stockholms Dagblad*, placerad på tidningens första sida med rollporträtt av Edith Erastoff (Elena) och Hugo Björne. Recensenten jämför med författarens roman *Sanin* där, enligt

recensenten, politikens nihilism var överflyttad till erotikens område. I pjäsen ”är det också den rent animala driften man och kvinna emellan, författaren behandlar med en hänsynslös och ofta cynisk öppenhet, och det slår emot åskådaren en nästan kväljande och unken doft”.<sup>28</sup> Recensenten anser de två sista akterna vara högdramatiska och rollerna väl utmejslade, vilket hade gett den mestadels mycket unga ensemblen ett bra material. Framförallt är det Erastoff som hyllas. Slutomdömet blev att ”uppsättningen var synnerligen vårdad och vacker”.



*Svartsjuka* med Edith Erastoff på Svenska teatern, Stockholm  
1921, Musikverket.

*Svenska Dagbladets* recensent Ejnar Smith placerade pjäsen i det förrevolutionära Ryssland, där ”blev den allmänna hopplösheten en av orsakerna till eruptiv åtrå efter självförstörelse hos de kretsar, som tror sig kallade att rädda det ryska fosterlandet”.<sup>29</sup> Men Smiths omdöme är att ”[d]ramat är så ’starkt’ att det nog klippts helt och hållet, om det varit en film. Dess litterära värde är tvivelaktigt, [...] och det teatraliska beroende av hur bryskt effekterna utnyttjas”.<sup>30</sup> Han konstaterar att regissören Klintberg ”hade väjt för den absoluta hänsynslösheten i valet av medel”. Han kallar ändå uppsättningen vacker och berömmar dekorationerna och ensemblespelet. Han hyllar även Erastoffs Elena såsom vara bland det bästa han sett under säsongen. I Smiths tolkning är Elena skyldig och männen något av offer, dessutom beskriver han de asiatiska inslagen på scen som ondskefullt och grovt. Även *Dagens Nyheters* kritiker var missbelåten med pjäsen, den var för trivial och utdragen. Recensenten ser, likt Smith, männen som offer för en förförerska:

Ty den rör sig uteslutande i en erotisk miljö, där det kvinnliga skadedjuret är hjältinna och där männen äro slavar, lekbollar och nöt. [...]Och hjältinnan-bajadären som ormat sig genom de fem akterna i fem olika toaletter, den ena mer förförisk än den den [sic!] andra, slutar med riktigt dramatisk konsekvens i negligé och i den blir hon filmstrypt av sin svartsjuka äkta man, som borde fått ögonen öppna, låt oss säga i tredje akten.<sup>31</sup>

Men han berömmar och beskriver utförligt Erastoffs spel och tror att det kommer dra publik till teatern ”i fall nu inte publiken reagerar mot kvalmigheten som vilar över hela pjäsen”. Enligt beskrivningen är det tydligt att hon har spelat ut sin roll som en riktig mansförförare som drar ner det patriarkala systemet.

Slutligen skriver *Stockholms Tidningens* Daniel Fallström om uppsättningen. Han jämför den med Gudmunder Kambans *Vi mördare* som just hade spelats på Dramaten och konstaterar att den ryska pulsen är snabbare än den isländska. Han anser att man behöver goda nerver för att klara av stycket som ibland snuddar ”vid bouelvarddramen/Men emellertid måste man erkänna att det ryska skådespelet som en psykologisk studie över kvinnan och kärleken – eller snarare flirten – äger både livserfarenhet och kvickhet.”<sup>32</sup> Dramatikern är enligt Fallström likt Strindberg en renodlad kvinnohatare och att han skildrar ”den förledande häxa han gör sig ett sant nöje av att piska”.<sup>33</sup>

En stor del av recensionen ägnas Edith Erastoffs rolltolkning som han hävdar att det skulle krävts en hel artikel att skildra, men eftersom

föreställningen hade slutat så sent hanns det inte med. Han berömmar uppsättningen och samtliga skådespelare.

Fallström slutar med att fråga ”direktör Ranft, borde det icke sättas på affischerna: *Barn och ungdom äga icke tillträde?* Ty jag är alldeles säker på att skådespel av den art som ’Svartsjuka’ icke böra ingå i de ungas uppfostran.”<sup>34</sup> Han ifrågasätter även om det längre finns något bildningsideal inom teatern när han ser på det aktuella teaterprogrammet i Stockholm.

Sammanfattningsvis verkar ingen av kritikerna anse att pjäsen i sig har något bestående värde. Det misogyn budskapet accepteras av kritikerna som en ståndpunkt, ibland som en extrem sådan. Edith Erastoffs rolltolkning värderas högt och det är tydligt att den förstärker bilden av den frigjorda kvinnan som en fara för männen. Det intressanta är att flera ändå lyfter fram ett naivt drag i hennes tolkning och *Stockholms Dagblads* kritiker avviker genom att skildra henne mer som ett offer än ett hot.

Uppsättningen beskrivs som överdådig, vacker och påkostad, ensemblespelet lyfts fram, vilket tyder på en genomarbetad uppsättning och *Stockholm Dagblad* lyfter även fram modern scenteknik som ljussättningen och rundhorisonten. Kritikerna tycks inte heller se det som något speciellt att uppsättningen så öppet skildrar erotik, den är snarast en i raden av den sortens pjäser på Stockholms teatrar. Det är bara Fallström i *Stockholms Tidningen* som vill förhindra att en yngre publik ser *Svartsjuka*.

Dagen efter angreppet i *Stockholms Morgonblad* skriver David Sprengel en kommentar om uppsättningen, baserad på ett samtal med författaren och teaterkritikern Elsa Collin som var uppbragd över den misogyn pjäsen och hänförd av Erastoffs spel. Sprengel hävdar att pjäsen är ”en kvinnoälskares pamflett mot männens brutala svartsjuka, som han hatar, som han hatar varje barbari i den konventionella civilisationen.” och han konstaterar att ”en i övrigt synnerligen talangfull regi mer eller mindre totalt misstolkat en knappast ensam för sig särskilt anmärkningsvärd teaterpjäs, som dessutom till och med i misstolkningen överraskande nog bereder stor konstnjutning”.<sup>35</sup>

Både Sprengel och recensenten i *Stockholms Dagblad* tar upp Artzibaschews roman *Sanin* som verkar ha utgjort utgångspunkt för pjäsen. De båda ger en mer komplex bild av pjäsen än den som övriga kritiker presenterar och vad uppsättningen tycks förmedla. Det tyder på att uppsättningen och framförallt Erastoffs spel var brutalare än den tolkning som kommer fram genom att se pjäsen genom förståelsen av romanen. Det är intressant eftersom *Svenska Dagbladets* recensent påpekar att uppsättningen inte överdrivet utnyttjar pjäsens möjliga effekter.

## MODERNISM OCH DET OBSCENA PÅ TEATERSCENEN

Teaterforskaren Julie Stone Peters kopplar ihop teatermodernismens utveckling med nakenhet och uttalad sexualitet på dans- och teater-scenen. Inte minst tar hon upp kraven på censur och att uppsättningar skulle förbjudas beroende på deras omoraliska innehåll. Det gällde inte bara nakenhet på scen, exempelvis att Sarah Bernhardt i en uppsättning 1907 av Sardous *Cléopâtre* fick sin klänning avsliten så att hennes bara bröst syntes,<sup>36</sup> utan kanske än mer att det seriösa dramat tog upp frågor som abort och syfilis. De samtida moralistiska kritikerna ansåg att de moderna pjäserna var: ”’unhealthy’, ’disgusting’, ’very demoralizing in [its] tendency, perverted by the worst kind of erotic perversion’”.<sup>37</sup> Pjäser av exempelvis Ibsen, Strindberg, Wedekind, Wilde, Schnitzler och Shaw förbjöds. Flera av dessa pjäser sattes upp på Ranfts teatrar. En av de pjäser som censurivrarna riktade in sig på var Oscar Wildes *Salome*. Den sattes upp i Klintbergs regi på Svenska Teatern 1915 med en halvnaken Tora Teje i huvudrollen.

Enligt Stone Peters framförde de som anklagade teatern för omoral argumentet att hög konst och obscenitet inte gick att kombinera. Detta argument försökte man från teaterns sida vända på ”if a work was art, it should not be defined as obscene”.<sup>38</sup> Max Reinhardt försökte i domstolen stoppa ett censuringripande mot Wedekinds *Frühlings Erwachen*, ”he argued that the status of the play as ground breaking ’art’ (he use the word repeatedly) should protect it from censorship”.<sup>39</sup>

Stone Peters konstaterar att sexualitet och nakenhet på scen var en viktig del av modernismens utveckling: ”If theatrical obscenity cases were both traumatic and formative for early theatrical modernism, they had reshaped performance culture by the second decade of the new century.”<sup>40</sup> Sett ur det perspektivet var Ranfts repertoar en viktig del i genombrottet för modernismen på svensk scen.

## KAMPANJEN MOT RANFT

En av de viktigaste slutsatserna av genomgången av recensionerna är att uppsättningen inte föranleder teaterkritikerna att framföra några krav på moraliskt ingripande, Fallström i *Stockholms Tidningen* önskade dock en varningstext om att föreställningen inte var lämplig för barn och ungdomar. Men uppsättningen blev inte någon skandalsuccé, enbart 15 föreställningar spelades, att jämföra med den tidigare nämnda *Feminina* som spelades 70 gånger och den efterföljande Shakespeare-uppsättningen som spelades 31 gånger. Men den moralistiska kritiken mot uppsättningen stegrades under april och flera av de tidningar som

tidigare hade publicerat dessa recensioner deltog i april på olika sätt i den presskampanj som startades den 1 april i *Svenska Morgonbladet*.

*Stockholms Dagblad* publiceras den 6 april en osignerad artikel, som därför bör ses som tidningens åsikt, med rubriken ”Teater och folkhälsan” där det påstås att stora och små teatrar tävlar med en repertoar ”som vädjar till åskådarens sämre instinkter”. Framförallt är det ungdomen som måste skyddas:

Faran vore ringa eller ingen, om teatrarna icke som offentliga nöjeslokaler stode öppna för alla och till sig drogo en mängd personer, som icke ha tillräcklig erfarenhet och motståndskraft att sätta mot de farliga incitamenten. Främst måste man härvid tänka på vår ungdom, som genom teatrarna sättes i tillfälle att genomgå en sannskyldig lastens och perversionens skola.<sup>41</sup>

Artikelförfattaren avvisar inte helt ”erotisk realism” och påpekar att det kan vara oundvikligt ”men det är anden och avsikten, som gör sig gällande i verket, som blir avgörande om det från moralisk synpunkt kan godtagas eller icke”.<sup>42</sup> Artikeln står i kontrast till tidningens teaterkritikers åsikt om pjäsen.

Redan dagen innan artikeln i *Stockholms Dagblad* gör *Svenska Dagbladet* en stor enkät om möjligheten att ha en speciell censur (inspirerad av filmcensuren) med uppgift att avgöra om uppsättningar ska vara barnförbjudna eller ej. Orsaken till enkäten uppgavs vara att tidningen hade fått flera insändare och telefonsamtal om pjäsen *Svartsjuka*. Albert Ranft intervjuas och säger att det är föräldrarnas uppgift att ta reda på vad det är för uppsättning innan de låter barnen gå på teatern:

För övrigt är jag avgjort av den åsikten, att det ingalunda skadar ungdomen att möta sanningen på scenen. Det rustar dem för kampen i livet, detta att de ha åtminstone någon hum om hurudant livet verkligen är.<sup>43</sup>

Kyrkoherde Hallberg understödde förslaget om en teatercensur men hävdade att den aktuella pjäsen inte var skadlig om publiken hade sunda värderingar, men han hade märkt att publiken skrattade på olämpliga ställen under föreställningen. Chefen för Statens biografbyrå ansåg att det var i det närmaste ogörligt att genomföra en teatercensur, men ha konstaterade att teatern stundtals var värre än filmen i råhet och osedlighet. De två teaterkritikerna Ejnar Smith och Anna Branting vänder sig kraftigt mot förslaget på censur. Smith pekade både på hur censuren hade använts och hur skrupelfria landsortsteatrar använde

åldersgräns för att locka till sig publik. Branting tyckte att om ungdomarna bara hade läst invändningarna i recensionerna innan de såg föreställningen så skulle de ha varit beredda. Hon avslutar med att konstatera att ungdomen ”den reder sig nog”.<sup>44</sup> För övrigt tyckte hon att rårheten i samhället hade kommit med krigsåren och inte med teatern. *Svenska Dagbladet* framförde inte någon annan åsikt än tidningens teaterkritiker, men uppmärksamheten de gav frågan med två helsidor är en markering av hur de bedömde frågans vikt.

#### SVENSKA MORGONBLADET FULLFÖLJER KAMPANJEN

*Svenska Morgonbladet* nöjde sig inte med de inledande artiklarna den 1 och 6 april, utan följde upp dem genom att den 7 april presentera en undersökning om nöjeslivet i Stockholm och dess talesperson kyrkoherden Gustav Kyhlberg. I en intervju berättar Kyhlberg att en grupp personer med skilda politiska åsikter och hemmahörande i olika samhällsskikt individuellt gått på totalt 24 teaterstycken (enligt honom samtliga som hade getts under våren), men att de hade avstått från att granska de kungliga teatrarna. De hade individuellt skrivit rapporter om sina besök för att få en bild av den rådande situationen för ”att sedermera skulle kunna gripa in”.<sup>45</sup> Kyhlberg sammanfattar intrycket av undersökningen på teaterns område med ”att styckenas innehåll i oväntat stor utsträckning rör sig i ’sängkammarmiljö’, vilket icke torde behöva närmare förklaras”.<sup>46</sup>

Sjömanspastor R. Gothe publicerade därefter flera artiklar där han gick igenom nöjeslivet i Stockholm, den 13 april hade han kommit till scenen och de efterföljande artiklarna handlade om biografen samt musik och dans.<sup>47</sup> Han finner att teatern kommit långt bort från Schillers ideal om teatern som en moralisk anstalt och istället dominerade nu värderingar från dramatiker som Sudermann och Schnitzler. Albert Ranft är den enda teaterledare som namnges i artikeln: ”På det dramatiska området har hr Ranft som en outröttlig kolportör sörjt för att från utlandet importera ’finare’ snusk.[...] Geschäft är geschäft; vilja de ha smörja, nog ska de få!”<sup>48</sup> Även Operan och deras val att spela *Simson och Delila* samt *Salome* angrips. Den föregående hade scenografi av Isaac Grünewald, vilket i artikeln får en antisemitisk anstrykning: ”Med hjälp av en judisk målare, hämtad från Frankrike, förvandlades vår allvarligaste scen till en revyteater, som dyrkar ’Nack-Kultur’”.<sup>49</sup> Gothe driver linjen att ett upplysningsarbete måste kombineras med kontroll och censur.

Den åttonde april publicerade och kommenterade *Svenska Morgon-*



*bladet* en svarsskrivelse från Ranft gällande angreppet den sjätte april. Genom att räkna upp säsongens övriga uppsättningar på Svenska teatern ville han bevisa att teatern inte var omoralisk. Han försvarar *Svartsjuka*: ”styckets tendens obestridligt är sedegisslande och att det utmynnar i att de sedliga förvillelser, till vilka hjältinnan gjort sig skyldig straffas med döden”.<sup>50</sup> Han ställer också frågan varför de inte slagit ner på Lorensbergsteatern som hade gett pjäsen två år tidigare. Tidningen svarar Ranft bl.a. med att citera recensionerna i *Svenska Dagbladet* och *Dagens Nyheter*. Kommentaren pekar också på att kritiken mot Ranft inte bara gäller Svenska teatern:

Han ger ju själv för närvarande en snuskig roll i en ökänd och erkänt snuskig pjäs [*Borgmästarinnan* på Vasateatern] på en annan teater, som i denna veva gått 80 gånger. Och på ett par andra mindre teatrar ger han just nu pjäser och revyer av den vidrigaste och slipp-rigaste art.<sup>51</sup>

*Dagens Nyheter* refererar artikeln och avslutar med en kommentar ”Även om man ej kan instämma i kollegans alla hårda ord och är bestämd motståndare till censur och nöjesråd, måste det bestämt sägas ifrån att hr Ranft visat betänklig brist på smak och sunt omdöme genom att bjuda Stockholmarna ett sådant stycke som ’Svartsjuka’.”<sup>52</sup>

*Svenska Dagbladet* konstaterar att *Svenska Morgonbladet* gjort ett våldsamt angrepp på Ranft, och publicerar ett kortare inlägg där Ranft meddelar att han kommer bemöta det förnyade angreppet i ett annat forum eftersom *Svenska Morgonbladet* var en tidning dit ”en hederlig man ej kan insända ett genmäle”. Ranft meddelar på förfrågan att han inte kommer stämna tidningen eftersom det skulle ge den för stor ära. Han ansåg också att de hyllningar som fanns i pressen efter den efterföljande premiären på Svenska teatern, Shakespeares *Så tuktas en argbigga* ”äro mer än tillräckligt för att motsvara 50 skandalartiklar i Svenska Morgonbladet”.<sup>53</sup>

*Stockholmstidningen* refererar den 6 april enkäten i *Svenska Dagbladet* om teatercensur och understödjer Ranfts uppfattning att teater i huvudsak är något för vuxna och inte för barn och ungdomar, att det ankommer på de föräldrarna att ta ansvar för barnens teaterbesök.<sup>54</sup> Dagen efter har tidningen en intervju med kyrkoherde Gustav Kyllberg om den pågående undersökningen av nöjeslivet i Stockholm, i artikeln framförs ingen värdering men placeringen på tidningens förstasida tyder på att nyheten bedömdes ha en stor betydelse.<sup>55</sup> Även offentliga debatter, där Ranft medverkade, anordnades av både Ungsocialisterna och Publicistklubben.



I Stockholm utkom ytterligare en kristen dagstidning, *Dagens Tidning*. Dess teaterrecensent, signaturen K.B. var betydligt mer upprörd över Dramatens uppsättning av *Le Havre* än *Svartsjuka* på Svenska teatern.<sup>56</sup> Recensenten konstaterar att författaren till *Svartsjuka* ”i grunden får kallas moraliserande” men att denne ockrade på ”dekadent smak för det rafflande”.<sup>57</sup>

*Dagens Tidning* reagerar fullt ut först efter *Svenska Morgonbladets* kampanj och efter att *Svartsjuka* inte längre spelades (annat än som enstaka matinéföreställningar). Den första reaktionen var en text av tidningens huvudredaktör och ansvarig utgivare Richard Nordin. Albert Ranft nämns inte vid namn, men det är uppenbart vem han skriver om:

Hans skuld är ingalunda heller liten, men måhända bör det ihågkommas, för det första, att även han är en broder och medmänniska, väl att behandlas som sådan, och inte ett onskans utskum, *för det andra*, att hans åtgöranden icke äro blott hans egna skapelser utan också och mest summan av många faktorer, såsom tidens penningdyrkan, tidens förskämda smak, tidens ytliga presskritik jämte åtskilligt annat därtill, och *för det tredje*, att vad som sker i Stockholm genom honom (samt genom Dramatens *Resan till le Havre* och Operans *Simson och Delila!*) egentligen bara är vågsvallet av en väldig den perversa livsföringens bölja, som håller på att skölja över hela kulturvärlden.<sup>58</sup>

Räddningen skulle enligt Nordin vara att ”kristendomslivets fördjupning [...] Därifrån skall ock den sedliga förnyelse komma”.<sup>59</sup> Den försonande tonen upphörde när en av tidningens regelbundna skribenter tog till orda i saken. Nationalisten och sedlighetsivraren Theodor Holmberg formulerade sig betydligt hårdare på en helsida i tidningen.<sup>60</sup> Även om Holmberg såg tendenser inom hela teaterrepertoaren så ansåg han det befogat att speciellt utpeka Ranft som hade anlagt ”en storindustriell synpunkt på teatern. Det är då fullt rättvist, att *han* i främsta rummet görs ansvarig för teaterkonsten förfall”.<sup>61</sup> Holmberg ville skydda ungdomen genom införandet av en teatercensur, för de rådande förhållanden var att ”mångtusen ungdomar gå ifrån teatern med upphetsade nerver, snedvridna moraliska begrepp och förskämda könsinstinkter”.<sup>62</sup> Holmberg nämner två ytterligare aktuella uppsättningar på Ranfts teatrar som exempel: *Borgmästarinnan* på Vasateatern och revyn *Pigga gubbar* på Södra teatern.

Ranft hade bestämt att inte ytterligare svara i *Svenska Morgonbladet* eftersom han ansåg den vara ärekränkande, men när det kom till *Dagens Tidning* försökte han sig dock på ett svar som också kom att

fylla en helsida i tidningen.<sup>63</sup> Han frågade där om Holmberg hade sett någon av de uppsättningar som han kritiserade, något som inte Holmberg svarade på i sin replik utan denne vidhöll sin ståndpunkt: ”Intet – ej heller den tryckta redogörelse för eder verksamhet, ni tänker utsända till allmänheten – inga finter, inga skimrande såpbubblor kunna förtaga behövligheten av en mot er vänd kritik.”<sup>64</sup>

Att döma av presstäckningen var det vid sidan av *Svenska Morgonbladet* och *Dagens Tidning* främst *Stockholms Dagblad* och *Dagens Nyheter* som ställde sig på den moralistiska kritikens sida. *Stockholms-tidningen* och framförallt *Svenska Dagbladet* ställde sig på den andra sidan, även om det inte lika tydligt var tidningens åsikt som framfördes. Här skulle det eventuellt vara möjligt att spåra en del finansekonomiska skäl bakom positionerna, eftersom Wallenberg hade hjälpt Ranft vid köpet av Svenska teatern.

#### RIKSDAGSFRÅGA

Nästa steg blev en debatt i Riksdagens andra kammare den 22 april gällande statsbudgeten för bland annat idrott, musik och teater. Huvudkombattanterna i debatten om nöjesråd var kyrkoherde Per Pehrson från högern och redaktör Arthur Engberg från socialdemokraterna.<sup>65</sup> Debatten refererades grundligt i *Dagens Nyheter*. Pehrson riktade först sin kritik mot de kungliga teatrarna (debatten hade anknytning till det ekonomiska anslaget för dessa) men klagade även över teaterrecensenterna som inte tydligt nog hade kritiserat dessa uppsättningar. På Dramaten var det framförallt *Resan till Le Havre* och *Vi mördare* som han fann betänkliga och den förra hade av de lokala politikerna avvisats från turnén till Gävle. På Operan gällde hans kritik *Salome*. Han vädjade till ecklesiastikministern att uppmana de kungliga teatrarna ”att hålla konstens fana högt och icke vidare föra fram på scenen sådana, enligt talarens uppfattning, pornografiska alster som de av honom nämnda pjäserna”.<sup>66</sup> Engberg jämförde med angreppen på ”vår främsta svenska dramaturg” Strindberg i samband med Giftasprocessen och äktenskapsdramerna. Men framförallt hade han upprörts av att Pehrson hade dragit in Albert Ranft i debatten genom att nämna pjäsen *Borgmästarinnan* eftersom hans verksamhet inte berördes av Riksdagen. ”Enligt talarens mening hade denne i hög grad gjort sig förtjänt om vårt lands teaterliv, ej minst genom att ha skapat en högt stående svensk operetscen och genom att på en annan av sina teatrar framföra kvicka och underhållande farser.”

Engberg berömde *Borgmästarinnan* och konstaterade ”att den sedliga nivån på våra teatrar beror på vad det är för figurer som sitta i

salongen och se på pjäserna. Är det publik från samma sedlighetshall som springer omkring i cigarrbutikerna för att söka efter nakna vykort, då är det mindre att förvåna sig över om det kommer klagomål över repertoarens sedliga beskaffenhet.”<sup>67</sup> Han avslutade sitt anförande med att avvisa alla förslag på censur ”på ett område varifrån de borde hållas fjärran”.<sup>68</sup> Här ser vi tydligt den tidigare refererade skiljelinje som Hans-Erik Olson lyft fram i sin analys av debatten om ungdomen och nöjeslivet, mellan socialdemokraternas ovilja att diskutera moralfrågor och partier med anknytning till stats- och frikyrkornas som drivande i moralfrågor.<sup>69</sup> De moralkonservativa, i det här fallet representerade av en kyrkoherde och en riksdagsledamot från högerpartiet uttryckte avsky för de osedliga pjäser som framfördes och önskade tydligare styrning från statens sida medan socialdemokraten Engberg motsatte sig censursträvanden och inte heller kunde se någon fara med teaterrepertoaren. Engberg angriper även *Svenska Morgonbladet*. Intressant nog tycks inte argumentet att ungdomen måste skyddas ha använts i debatten, utan det var den höga teaterkonsten som måste skyddas från den osedliga repertoaren.

#### MIN REPERTOAR

Efter riksdagsfrågan lugnade debatten ner sig och först till hösten blossade den upp igen. Ranft var den som åter satte igång debatten genom att publicera försvarsskriften *Min repertoar*. Det var troligen denna han haft i åtanke när han under våren antytt att han skulle bemöta *Svenska Morgonbladet* och *Dagens Tidning* i ett annat forum. I ett ”företal” till skriften inleder han med ett längre citat av sitt svar till Teodor Holmberg i *Dagens Tidning*, där han utlovar att återkomma med en ”Redogörelse för min nu trettioåriga verksamhet som teaterledare”.<sup>70</sup> I skriften listade han samtliga uppsättningar på sina teatrar. Hans argument var bl.a. att han hade spelat mycket svensk dramatik. Intressant är att han redan 1913 hade förberett ett långt svar med åtföljande repertoarlista i *Stockholms Dagblad* gällande *Svenska Morgonbladets* angrepp på pjäsen *Borgmästarinnan*.<sup>71</sup> Han betonar att han valt pjäser utifrån deras dramatiska kvalitet och att repertoaren på Svenska teatern inordnas i kategorin det högre dramat. Ett av hans argument för att så ofta spela svenska dramatiker är att den moraliska nivån hos dessa är ”väsentligt högre än flertalet av deras yrkesbröder i utlandet, speciellt i Belgien och Frankrike”.<sup>72</sup> Han påpekar att synen på moral skiftar genom åren och tar Ibsen, Shakespeare och Johannes Messenius till sitt försvar. Något teaterråd behövdes inte utan ”kvalificerade teaterdirektörer, som både känna publiken och den dramatiska konsten samt förstå livet och

teatern”.<sup>73</sup> Skulle de mista sin förmåga och göra felaktiga beslut skulle publiken reagera.

Att helt basera försvaret på att förteckna dramatiken och inte alls nämna uppsättningarna eller skådespelarna visar att Ranft ansåg att det litterära värdet var högre värderat än uppsättningarna på teaterns fält. Ranft hade startat sin verksamhet när teatern inte värderades så högt och regissörerna antingen inte var förekommande eller hade en blygsam roll. Det innebär att Ranft inte erkände teaterfältets regler där regissören och scenografen hade intagit en dominant position. Som tidigare nämnt införde Ranft redan i begynnelsen av sin karriär titeln regissör på affischerna för merparten av uppsättningarna, men det betydde inte att han försökte ge regissören en central plats i dem. Men exempelvis uppsättningen av *Svartsjuka* tyder på att regissören Klintberg ansträngt sig för att få fram ett ensemblespel och även arbetat med utarbetade scenerier.

Ranft påpekade också att han agerade självständigt eftersom han inte hade några offentliga anslag eller abonnemangssystem, han hade enbart arbetat på publikens uppdrag och valt pjäser helt av fri vilja.<sup>74</sup> Här markeras också gränsen mellan en ”teaterkonst” som måste förlita sig på medel från staten och en teater som var beroende av publikkonjunkturer. Jag har inte funnit att *Svenska Morgonbladet* alls kommenterade försvarsskriftet. I *Dagens Tidning* bemötte pastor Gustav Kyhlberg skriften i september 1921, Kyhlberg var den som hade tagit initiativ till den tidigare refererade undersökningen av Stockholms nöjesliv. Han beklagar att han inte har ”sett broschyren utan känner dess innehåll endast genom ett längre referat”.<sup>75</sup> Trots det är han beredd att helt tillbakavisa skriften, som inte ”på något sätt uppvisat at angreppen mot repertoaren varit obefogade”.<sup>76</sup>

#### PER LINDBERGS KRITIK

Per Lindberg, som då hade varit chef för *Lorensbergsteatern* i Göteborg sedan hösten 1919, skrev en kommentar om Ranfts *Min repertoire* i teatertidskriften *Scenen*. Han tycker att Ranft borde ha tagit påståendet om att han var ungdomens förförare med humor. Han anser vidare att Ranft bara blir pinsam när han drar paralleller till Shakespeare och andra äldre klassiker. ”Visst har han också gjort lite gott mot en del svensk dramatik. Hans förtjänster skola icke förringas. Men skulle man efter hans katalog tvingas döma arten av hans konstnärlighet [...] så blir det ohjälpligt: under 30 år mot 9 Shakespeare 20 Algot Sandberg 21 Emil Nordlander och väl 30 sängkammarfarser.”<sup>77</sup>

Lindberg är polemisk och dömer ut Ranft, han väljer Shakespeare som jämförelseobjekt och inte exempelvis Strindberg som Ranft hade satt upp 17 pjäser av eller Ibsen med 10 pjäser. Det var naturligtvis ett knep för att få Ranft att replikera och avslöja sig än mer. Ranft väljer att svara i *Svenska Dagbladet*. Han kallar Lindberg en ”avlönad experimentator på en scen, där ett teaterbolag betalar fiolerna för experimenten”.<sup>78</sup> Han anklagar Lindberg för att vara brådmogen och inte ha någon kunskap i hur man driver en teater. De moderna regi-formerna dömer han ut totalt:

Ni tror bara, att allt är som det skall vara, om en modernistisk klick applåderar några så kallade nyheter i fråga om den dekorativa utstyrelsen, efter vad jag kan finna huvudsakligen ägnade att visa, att den så mycket utpuffade moderna scenkonsten fattat som sitt ideal, att avlägsna sig så långt från både sund natur och äkta oförfalskad konst som möjligt.<sup>79</sup>

Eftersom Lindberg även påstod att repertoaren inte var vald av omsorg om skådespelarna räknar Ranft upp ett tjugotal framstående skådespelare. Han återkommer till att Lindberg ”med runda händer kastat ut andras pengar”, i slutet använder han även Per Lindbergs far skådespelaren och teaterledaren August Lindberg som argument. Ranft och August Lindberg hade samarbetat i flera uppsättningar och Ranft tog även över hans sällskap för en period.

Lindberg svarar denna gång i *Svenska Dagbladet* och hävdar att Ranft hade misslyckats med att driva en operetteater i Göteborg och lämnat Göteborg när Lindberg påbörjade sin verksamhet. ”Jag har endast kunnat, det jag velat göra Lorensbergsteatern till en samhällsfaktor som stad och enskild ansett det vara lönt att offra något för.”<sup>80</sup> Ranfts långa skådespelarlista kontrar han med att de bara fått spela sekunda pjäser.

Ranft svarar med att tillbakavisa påståendena om sin tid i Göteborg och hävdar att hans verksamhet på Stora Teatern gått med vinst. Han konstaterar att några av de pjäser som Lindberg räknar upp som ointressanta, hade denne själv försökt få rättigheter till. Ranft förutspår att Lorensbergsteatern går emot en ekonomisk katastrof samt betonar att han själv vare sig har bett om eller fått statsunderstöd, eller ens haft abonnemang på sina teatrar. Han avslutar med att konstatera att det måste vara bittert för Lindberg att Sandbergs senaste pjäs blev väl mottagen.

## SVARTSJUKA I GÖTEBORG

Man ser här två skilda sätt att se på teatern och dess uppgift. Intrycket är att de repertoarmässigt skiljer sig starkt åt, men den första säsongen som Lindberg presenterade innehöll pjäsen *Svartsjuka* i Knut Ströms regi, vilket är något som teaterhistoriker inte har lyft fram när de skrivit om Lorensbergsteatern. Lindberg nämner den i sina självbiografiska



*Svartsjuka* med Astri Torsell och Olof Sandborg på Lorensbergsteatern, Göteborg 1919, Musikverket.

anteckningar, han beskriver *Kung Midas* som en expressionistisk chock som följdes av *Svartsjuka* ”lugnare gestaltad”.<sup>81</sup> Lindberg hade i praktiken tagit över teatern redan i januari 1919 och Gustaf Muck Lindén hade lämnat den efter en konflikt med teaterns vd Erik Magnus.<sup>82</sup> Formellt tillträdde Lindberg som chef från höstsäsongen 1919, men var redan tidigare engagerad som regissör, Knut Ström anställdes i januari 1919.<sup>83</sup> Uppsättningen hade premiär den 16 oktober 1919 i Ströms regi och spelades 21 gånger. Recensionen i *Göteborgsposten* var starkt negativ:

Stycket är från början till slut så banalt, att om det icke gåves i ryska dräkter och med fru Torsell som en förtjusande och av kvinnligt liv spelande mannekäng att hänga dem på, skulle det falla till marken så platt, att icke bleve en våt fläck efter det.<sup>84</sup>

Recensenten verkar också negativ till modern scenografi och frågar sig när han ska få se riktiga tak och väggar på Lorensbergsteatern. Däremot finns inget av chock över pjäsens innehåll. *Göteborgs Handels och Sjöfartstidning* var inte heller imponerad av pjäsen och sätter ett frågetecken gällande kvinnosynen, men försöker utreda orsakerna till dramatikerens synsätt. Recensionen var överlag betydligt mer positiv än *Göteborgspostens*.<sup>85</sup>

Den socialdemokratiska tidningen *Ny tid* presenterade först dramatikern i en förhandsartikel och i recensionen konstateras att pjäsen välger rättvisa åt hans författarskap. ”Men [d]et är ganska förklarligt om en nordisk publik känner sig helt förbluffad och ej så lite reserverad inför all den erotik som bjudes i detta Artzibaschews sceniska alster. Att stycket däremot skall slå an på en slavisk publik är mycket förklarligt.”<sup>86</sup>

Ingen av Göteborgskritikerna verkar chockerad av vare sig kvinno- syn eller av att det öppet talas om sexuella handlingar. Det hela kan inte förklaras med olika registil, där Stockholmsuppsättningen säkert hade en mer realistisk spelstil, men att döma av bildmaterial väjde inte Göteborgsuppsättningen för starka effekter. En affisch av Knut Ström visar Elena styrande en man med en lyft dolk som en marionett. Orsaken till den betydligt starkare kritiken mot Stockholmsuppsättningen måste snarare sökas i en förändrad tidsanda och en vilja att få bort, eller i alla fall minska, Ranfts dominans på teaterfältet. Då kan en företrädare för modern regikonst gå till angrepp och i det närmaste liera sig med grupper som förespråkar en återgång till gamla moraliska värden.



## SAMMANFATTNING

I huvudsak har teaterhistoriker bortsett från striden kring Ranfts repertoarval, men jag har funnit två exempel där den delvis tas upp. I Freddie Rokems litteraturvetenskapliga avhandling tas den upp under rubriken ”Teaterduellen Ranft-Lindberg”, som en seger för Lindberg mot den skrupelfria affärsmannen Ranft.<sup>87</sup> Detta synsätt ifrågasätts av teaterforskarna Per Ringby och Claes Rosenqvist i *Teater i Göteborg 1910–1975*. De kritiserar Rokems tolkning och ser pressdebatten mer som en konflikt mellan den subventionerade teatern och den privatfinansierade.<sup>88</sup> Båda analyserna koncentrerar sig på konflikten mellan Ranft och Lindberg. Rokem tar kortfattat upp moraldiskussionen medan Ringby/Rosenqvist överhuvudtaget inte nämner den.

För att förstå den då pågående fältstriden om teatern, är det nödvändigt att sätta moralkritiken i förhållande till Lindbergs efterföljande kritik. Utgivarna av *Svenska Morgonbladet* hade som utgångspunkt en vilja att stoppa den osedlighet de ansåg alltmer dominera nöjeslivet och teatern. Det svenska samhället hade fått en mer självständig ungdomspopulation och de moralkonservativa krafterna ansåg att den behövde skyddas, inte minst mot den frigjorda sexualiteten. En av oroshärdarna som de skulle skyddas mot var teateruppsättningar som öppet skildrade fri sexualitet. Att det blev Ranft och inte Dramaten eller Operan som stod i centrum för kampanjen, berodde framförallt på att Ranft var ekonomiskt framgångsrik. Det gick därför att anklaga honom för att sätta ekonomisk vinning före värden av de moraliska värdena. Ett annat argument för att utpeka den debattglade Ranft var att han helt säkert skulle gå till motangrepp, vilket kunde utnyttjas av kritikerna.

En liknande kritik hade kunnat riktas mot två produktioner på Dramaten och en på Operan våren 1921. Vare sig Dramaten eller Operan gick officiellt in i debatten och inte minst Dramaten hade mycket att vinna på om den skulle resultera i att Ranfts verksamhet begränsades.<sup>89</sup> Dramaten brottades med ekonomiska problem vilket skulle ha avtagit om Ranft inte längre fanns som konkurrent. Ranfts teatrar stod också som ett exempel på att teatern kunde klara sig utan ekonomiska anslag från staten. Teatrarna konkurrerade dessutom om skådespelare och dramatik, och det var framförallt Ranft som avgått med seger, inte minst beroende på en starkare ekonomi än den statsfinansierade teatern.

Det som också framträder är att Ranfts teatrar, då framförallt Svenska teatern, var viktiga för introduktionen av den moderna dramatiken, som vågade ta upp frågor som var akuta i samhället även om de betraktades som obscena, pornografiska och osedliga. Stone Peters lyfter fram



det obscena som ett väsentligt inslag i den modernistiska dramatiken. Ranft uttalade också att det var viktigt att visa det på scenen. Det framgår också att teatern gjorde ett gediget iscensättningsarbete, men att man inte var i takt med tiden vad gäller scenografi och regilösningar. Däremot tycktes flera teaterkritiker ha samma teaterestetik som den som erbjöds på Ranfts teatrar.

För utmanarna på teaterfältet skulle det vara gynnsamt om en av fältets furstar kunde fällas från sin position. Både Dramaten och Lorensbergsteatern behövde ökat offentligt ekonomiskt stöd för att kunna bygga en ”konstnärlig” repertoar och därmed närma sig en autonom position på fältet. Ranfts fortsatta framgång omöjliggjorde ett positivt svar på detta krav. För att ett teaterfält ska kunna utvecklas kan inte den ekonomiska framgången vara ett mått på framgång på fältet, den eftersträfvade autonoma positionen handlar om ekonomisk oegennyttia och att konstnärlig framgång erkänns som skäl för erövring av högre positioner på fältet. Christophe Charle ser differentieringen mellan en ekonomiskt framgångsrik nöjsteater och en smalare konstnärlig teater som ett led i utvecklingen av ett teaterfält.

När Per Lindberg sent kliver in i debatten hamnar han på samma sida som de moralkonservativa. Hans argument är Ranfts förmenta låga kvalitet, men flera av de pjäser som dömdes ut låg i linje med den teatermodernism som Lindberg och Knut Ström var förespråkare för.

1924 genomgår Ranft sin första ekonomiska konkurs, 1925 brinner Svenska teatern ner och Ranfts teatrar ombildas till ett aktiebolag från att ha varit Ranfts privata företag och omkring 1927 är hans dominans på teaterfältet i stort sett helt bruten och inget privat initiativ tillåts att återerövra denna dominant position.<sup>90</sup>

Rikard Hoogland, docent i teatervetenskap, Stockholms universitet,  
rikard.hoogland@teater.su.se

#### NOTER:

##### ATTACKEN PÅ ALBERT RANFTS TEATERIMPERIUM

- 1 Jag använder den stavning på dramatikern som angavs vid uppsättningen i Stockholm. Transkriberingen har förändrats genom åren och den nationella biblioteksdatan Libris anger åtta olika alternativ.
- 2 Jag använder begreppet fält utgående från Pierre Bourdieus teori om kulturella fält, se Pierre Bourdieu, *Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur* (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2000)
- 3 Christophe Charle, *Theaterhauptstädte. Die Entstehung der Spektakel-*

- gesellschaft in Paris, Berlin, London und Wien (Berlin: Avinus Verlag, 2012), 493-495.
- 4 Svenska Dagbladet, 22/3 1921; Teater i Stockholm 1910-1970. Vol. 2. Repertoar (Umeå: Umeå universitet, 1982).
- 5 Björn Ivarsson Lilieblad, *Moulin Rouge på svenska. Variétéunderhållningens kulturhistoria i Stockholm 1875-1920* (Linköping: Linköping Studies in Arts and Science, 479, 2009), 225-226.
- 6 Ibid. 226.
- 7 Nationalencyklopedin, Svenska Morgonbladet. <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/svenska-morgonbladet>, hämtad 18/9 2017.
- 8 s.n, "Huvudstadens teaterliv", *Svenska Morgonbladet*, 1 april 1921.
- 9 s.n, "Albert Ranft – banerföraren för teaterdekadansen. En hänsynslös geschäftmakare", *Svenska Morgonbladet*, 6/4 1921.
- 10 s.n, "banerföraren".
- 11 s.n, "banerföraren".
- 12 s.n, "banerföraren".
- 13 Henrik Berggren, *Seklets ungdom: retorik, politik och modernitet 1900-1939* (Stockholm: Tiden, 1995), 162.
- 14 Berggren, *Seklets ungdom*, 15.
- 15 Hans-Erik Olson, *Staten och ungdomens fritid. Kontroll eller autonomi?* (Lund: Arkiv, 1992), 101.
- 16 Olson, *Staten och ungdomens fritid*, 120.
- 17 Johan Fornäs, *Moderna människor Folkhemmet och jazzen* (Stockholm: Norstedts, 2004), 23.
- 18 Michail Artzibaschew, *Svartsjuka*, pjäsmanus, Albert Ranfts pjässamling nr 61, Statens musikverk, 8.
- 19 Artzibaschew. *Svartsjuka*, 27.
- 20 Artzibaschew. *Svartsjuka*, 141.
- 21 Y.H. "'Svartsjuka' på Svenska teatern", *Stockholms Dagbladet*, 23/3 1923.
- 22 Karin Helander, *Opera som teater: modern regi på Stockholmsoperan 1919-1923* (Stockholm: Stiftelsen för utgivning av Teatervetenskaplig litteratur, 1993), 40-41; Dag Kronlund, *Hundra år på Nybroplan. Kungliga dramatiska teatern under ett sekel* (Stockholm: Stockholmia, 2007), 90.
- 23 Per Simon Edström, *Liten handbok i gammal teaterteknik* (Värmdö: Stiftelsen Arena teater institutet), 200.
- 24 Eva Sundler, *Isaac Grünewalds scenografi 1920-1930. Vision och verklighet* (Stockholm: Almqvist & Wiksell International 1975), 17.
- 25 Sundler, *Isaac Grünewalds scenografi*, 18.
- 26 Sundler, *Isaac Grünewalds scenografi*, 183.
- 27 Ejnar Smith, "'Hjältar' på Svenska Teatern", *SvD* 11/5 1921.
- 28 Y.H, "'Svartsjuka' på Svenska teatern", *Stockholms Dagbladet* 23/3 1921.
- 29 Ejnar Smith, "Ryskt på Svenska teatern", *SvD*, 23/3 1921 [Smiths pjäs *Royal Suedois* sattes upp på Svenska teatern av Klintberg hösten 1921].
- 30 Smith, "Ryskt på Svenska teatern".
- 31 B-B-n., "'Svartsjuka' ryskt program på svenskan", *DN*, 23/3 1921.
- 32 Daniel Fallström "Ett ryskt drama på Svenska teatern", *Stockholms Tidningen*, 23/3 1921.

- 33 Fallström, "Ett ryskt drama".
- 34 Fallström, "Ett ryskt drama".
- 35 David Sprengel, "Arzybascheff", *Stockholms Figaro*, 2/4 1921.
- 36 Julie Stone Peters, "Performing obscene modernism: Theatrical censorship and the making of Modern Drama", i *Against Theatre. Creative destructions on the modernist stage*, red. Alan L. Ackerman, Alan L. & Martin Puchner (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006), 208.
- 37 Stone Peters, "Performing obscene modernism", 208.
- 38 Stone Peters, "Performing obscene modernism", 216.
- 39 Stone Peters, "Performing obscene modernism", 217.
- 40 Stone Peters, "Performing obscene modernism", 226.
- 41 s.n., "Teater och folkhälsan", *Stockholms Dagblad*, 6/4 1921.
- 42 s.n., "Teater och folkhälsan".
- 43 s.n., "Barntillåtna teaterprogram och icke barntillåtna: är censur möjlig genomföra.", *SvD*, 5/4 1921.
- 44 s.n., "Barntillåtna teaterprogram och icke barntillåtna".
- 45 s.n., "Demimonden hotar erövra nöjeslivet i huvudstaden. Suger till sig ungdomen:", *Svenska Morgonbladet*, 7/4 1921.
- 46 s.n., "Demimonden hotar erövra nöjeslivet i huvudstaden".
- 47 Det framgår inte om Gothe ingick i gruppen som granskade nöjeslivet i Stockholm.
- 48 R. Gothe, "Några funderingar om nöjeslivet. Scenen: teater, revy m. m.", *Svenska Morgonbladet*, 13/4 1921.
- 49 Gothe, "Några funderingar om nöjeslivet".
- 50 Red, "Albert Ranft förklarar sig och prisar sin sensuella dramatik" *Svenska Morgonbladet* 8/4 1921.
- 51 Red, "Albert Ranft förklarar sig och prisar sin sensuella dramatik."
- 52 [osign], "Hos pressgrannar", *Dagens Nyheter*, 9/4 1921.
- 53 s.n., "Albert Ranft och Svenska Morgonbladet". *Svenska Dagbladet* 10/4 1921.
- 54 s.n., "Teatercensur eller ej". *Stockholmstidningen* 6/4 1921.
- 55 s.n., "Pastor Kyhlberg berättar för Stockholms-Tidningen". *Stockholmstidningen*, 7/4 1921.
- 56 K.B. "Teater och musik", *Dagens Tidning*, 25/2 1921; K.B. "Svenska teaterns premiär. Det erotiska problemet diskuteras i rysk miljö", *Dagens Tidning*, 23/3 1921.
- 57 K.B. "Svenska teaterns premiär".
- 58 R.N. [Richard Nordin], "Ett par ord om moralen och om världens oro.", *Dagens Tidning*, 12/4 1921.
- 59 Ibid.
- 60 Ragnar Amenius "G H Teodor Holmberg", urn:sbl:13732, *Svenskt biografiskt lexikon*, hämtad 10/3 2018; Teodor Holmberg, "Systemet Albert Ranft", *Dagens Tidning*, 16/4 1921.
- 61 Holmberg, "Systemet Albert Ranft".
- 62 Holmberg, "Systemet Albert Ranft".
- 63 Albert Ranft, "Hr. Albert Ranft svarar", *Dagens Tidning*, 18/4 1921.
- 64 Teodor Holmberg, "Teodor Holmberg svarar Albert Ranft" *Dagens Tidning* 19/4 1921.

- 65 Arthur Engberg blev sedermera ecklesiastikminister med ansvar för teaterfrågan i den socialdemokratiska regeringen 1932. Som sådan drev han kravet på en högstående teaterrepertoar se Rikard Hoogland, "Teaterpubliken i svensk kulturpolitik", *Peripeti*, nr. 12 (2009).
- 66 s.n., "Teaterns nivå. Riksdagsdebatt för och emot", *DN*, 23/4 1921.
- 67 s.n., "Teaterns nivå"
- 68 s.n., "Teaterns nivå".
- 69 Olson, *Staten och ungdomens fritid*, 120.
- 70 Albert Ranft, *Min repertoar 1892-1921*, (Stockholm: Aftonbladets tryckeri, 1921), 3.
- 71 Albert Ranfts arkiv, Musikverket.
- 72 Albert Ranft, *Min repertoar*, 9.
- 73 Ranft, *Min repertoar*, 13.
- 74 Ranft, *Min repertoar*, 96.
- 75 Gustav Kyhlberg, "Dir. Albert Ranfts försvar 'Min repertoar', färdigt. Pastor Kyhlberg svarar", *Dagens Tidning*, 23/9 1921.
- 76 Ibid.
- 77 Per Lindberg, "Albert Ranfts pjäskatalog", *Scenen* nr 16, 1921.
- 78 Albert Ranft, "Tjäna pengar på teater är stor konst anser Ranft", *Svenska Dagbladet* 19/10 1921.
- 79 Albert Ranft, "Tjäna pengar på teater är stor konst anser Ranft".
- 80 Per Lindberg, "En ny replik i teaterduellen Ranft-Lindberg", *Svenska Dagbladet* 21/10 1921.
- 81 Per Lindberg, "Lorensbergsteatern 25 år. Självbiografiska anteckningar", *Lorensbergsteatern, dokument, analyser*, red. Bertil Nolin (Göteborg, Solna: Teaterhistoriska museet och Entré, 1991), 142.
- 82 Styrelseprotokoll, Göteborgs teater 29/12 1918 och 25/1 1919, Region- och stadsarkivet, Göteborg.
- 83 Styrelseprotokoll, Göteborgs teater 19/1 1919, Region- och stadsarkivet, Göteborg.
- 84 E.A., "Nytt program på Lorensberg", *Göteborgsposten* 17/10 1919.
- 85 -m, "'Svartsjuka' på Lorensbergsteatern", *Göteborgs Handels och Sjöfartstidning*, 17/10 1919.
- 86 -n -m, "Rysk dramatik på Lorensbergsteatern", *Ny tid* 17/10 1919.
- 87 Freddie Rock [Rokem], *Tradition och förnyelse. Svensk dramatik och teater från 1914-1922* (Stockholm: Akademitratur 1977), 47.
- 88 Per Ringby & Claes Rosenqvist, "Teater i Göteborg 1910-1975", i *Teater i Göteborg 1910-1975*, vol 1 (Umeå/Stockholm: Almqvist & Wiksell international, 1978), 131-133.
- 89 I samband med riksdagsdebatten våren 1921 uttalade sig dock cheferna för Operan och Dramaten i *Dagens Tidning* och tillbakavisade kritiken. s.n., "K. teaterns chefer försvara repertoarvalen", *Dagens Tidning*, 16/4 1921.
- 90 Märkligt nog så var Per Lindberg den som kom närmast i försöken att bygga upp ett privatfinansierat teaterimperium då han 1931 tillsammans med skådespelaren Gösta Ekman startade Ekmanteatern, som innefattade Vasateatern, Konserthusteatern och Folkteatern. De lade även ett anbud på att driva Dramaten utan statliga subventioner. Verksamheten gick i konkurs

1935, men lyckades utmana Dramaten konstnärligt och publikt. [Per Lindberg, *Gösta Ekman. Skådespelaren och människan* (Stockholm: Natur och Kultur: Stockholm, 1942)] Det andra undantaget är Sandrews som under några decennier drev flera teatrar i Stockholm, men som enbart producerade underhållningsteater, operetter och musikaler, med ett undantag för Scalateatern under några år under 1960-talet. [Erik Wennerholm, *Pappa Sandrew* (Stockholm: Rabén & Sjögren, 1964)], därutöver fanns det några enskilda privatteatrar som under perioder spelade annat än underhållningsteater och revyer. [Hans Eklund, *Från Humlan till Intiman. Stockholms privatteatrar* (Lund: Signum, 1990)]



## REFERENSER

### ARKIV

Ancestry.com, U.S., Social Security Death Index 1935-2014, database online  
Dramawebben ([www.dramawebben.se](http://www.dramawebben.se))  
Falukommuns Ernst Rolfsamling  
Familysearch.org, database online  
Kungliga biblioteket, Stockholm  
Kungliga dramatiska teaterns arkiv, Stockholm  
Kungliga teaterns arkiv (KTA)  
Medelpadsarkivet, Sundsvall  
Musikverkets musik- och teaterarkiv, Stockholm  
Nasjonalbiblioteket i Oslo  
National Archives, Washington, D.C.  
Nationalbiblioteket i Helsingfors, Kansalliskirjasto (KK)  
New York Times, fulltextdatabas online  
Newspapers.com, database online  
Nordiska Museets arkiv (NMA)  
Region- och stadsarkivet, Göteborg  
Riksarkivet  
Rolf de Maré Study Center, Stockholm  
Samhällsvetenskapliga biblioteket, Göteborgs universitet  
Stockholmskällan  
Svensk filmdatabas ([sfi.se](http://sfi.se))  
Svenska Emigrantinstitutet i Växjö  
Svenska litteratursällskapets arkiv, Helsingfors  
Teatermuseet Helsingfors  
Teatersamlingarna, Göteborgs stadsmuseum  
The New Yorker Digital Edition

## BIBLIOGRAFI

- Ahnfelt, Arvid. *Europas Konstnärer Alfabetiskt Ordnade Biografier öfver Vårt Århundredes Förnämsta Artister*. Stockholm: Oscar L. Lamms förlag, 1887.
- Andersen, Elin, *Den bristende uskyld – studier i 1800-tallets barnekvinde i dramtikken og på scenen*, Köpenhamn: Hans Reitzels forlag, 1986
- Arpe, Verner, *Schwedisches Theater. Von den Gauklern bis zum Happening*, Stockholm: Svenska bokförlaget, 1969
- Banér, Anne, *Uppkäftiga ungar och oförargliga barn. Barn i svensk skämtpress 1894-1924*, diss. Stockholms universitet, 2006
- Bang-Hansen, Odd, *Chat noir og norsk revy*, Oslo: Cappelen, 1961
- Beijer, Agne, "Problem och arbetsuppgifter inom svensk teaterhistoria", Teaterhistoriska studier II, Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1940
- Beijer, Agne, *Teaterrecensioner 1925-49; jämte en översikt av teater och drama i Sverige under seklets förre hälft*, Stockholm: Föreningen Drottningholms-teaterns vänner, 1954
- Berggren, Henrik, *Seklets ungdom: retorik, politik och modernitet 1900-1939*, Stockholm: Tiden, 1995
- Bergman, Gösta M., *Den moderna teaterns genombrott 1890 – 1925*, Stockholm: Bonniers, 1966
- Bergman, Gösta M., *Om Teatervetenskap. Ur teaterhistoriens bilderbok. Teatervetenskapens forskningsfält*, Stockholm: Natur och kultur, 1973
- Bergstrand, Ulla, "Bilder om mat på gott och ont" i *Läckergommarnas kungarrike. Om matens roll i barnlitteraturen*, red. Ulla Bergstrand & Maria Nikolajeva, Centrum för barnkulturforsknings skriftserie nr. 31, Stockholms universitet, 1999
- Bergstrand, Ulla, "Maten i barnboken" i *Läckergommarnas kungarrike. Om matens roll i barnlitteraturen*, red. Ulla Bergstrand & Maria Nikolajeva, Centrum för barnkulturforsknings skriftserie nr. 31, Stockholms universitet, 1999
- Bergstrand, Ulla, "Maten i kulturhistorien" i *Läckergommarnas kungarrike. Om matens roll i barnlitteraturen*, red. Ulla Bergstrand & Maria Nikolajeva, Centrum för barnkulturforsknings skriftserie nr. 31, Stockholms universitet, 1999
- Bourdieu, Pierre, *Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur*. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2000
- Bratton, Jacqueline Susan, "Jenny Hill: Sex and Sexism in the Victorian Music Hall", i *Music Hall, Performance and Style*, red. J. S. Bratton och Milton Keynes, Open University Press, 1986
- Brooks, Helen, *Actresses, Gender, and the Eighteenth-Century Stage : Playing Women*, Basingtoke: Palgrave Macmillan, 2014
- Bränström Öhman, Annelie & Livholts, Mona, "Utblickar. Kartor och blickfång" i *Genus och det akademiska skrivandets urformer*, red. Annelie Bränström Öhman och Mona Livholts, Lund: Studentlitteratur, 2007
- Byckling, Liisa, *Keisarinajan kulisseissa: Helsingin venäläisen teatterin historia 1868-1918*, Helsinki: SKS, 2009.



- Carbone, Kathy, "Artists in the Archive: An Exploratory Study of the Artist-in-Residence Program at the City of Portland Archives & Records Center", *Archivaria* 79 (Spring), 2015
- Carlson, Marvin, *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2001
- Caswell, Michelle & Cifor, Marika "From Human Rights to Feminist Ethics: Radical Empathy in the Archives", *Archivaria* 81 (Spring), 2016
- Charle, Christophe, *Theaterhauptstädte. Die Entstehung der Spektakelgesellschaft in Paris, Berlin London und Wien*. Berlin: Avinus Verlag, 2012
- Cherchi, Paolo & Gavrilovič Civ'jan, Jurij (Yuri Tsivian), *Silent Witness: Russian Films 1908-1919*, London: British Film Institute, 1989
- Conner, Lynne, *Spreading the Gospel of the Modern Dance. Newspaper Dance Criticism in the United States 1850-1934*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1997
- Cook, Terry, "Fashionable Nonsense or Professional Rebirth: Postmodernism and the Practice of Archives," *Archivaria* 51(Spring), 2001
- Davies, J. Q., "Gautier's 'Diva', The first french uses of the word" i *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth Century*, red., Rachel Cowgill och Hilary Poriss, Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Davis, Tracy C. & King, Barnaby "Resuscitating the Repertoire: Performance, Again" i *Performing Archives / Archives of Performance*, red. Gunhild Borggreen & Rune Gade, Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2013
- Davis, Tracy C., "From Diva to Drama Queen" i *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth Century*, red., Rachel Cowgill och Hilary Poriss, Oxford: Oxford University Press, 2012
- Davis, Tracy C., "The sociable playwright and representative citizen" i *Women and Playwriting in Nineteenth-Century Britain*, ed. Tracy C. Davis & Ellen Donkin, Cambridge; Cambridge University Press. 1999
- Degerholm, Emelie *Vid svenska scenen i Helsingfors*. 2, Helsingfors, 1903
- Derrida, Jacques, "Archive Fever. A Freudian Impression." *Diacritics*, vol.25, No 2 (Summer 1995)
- Derrida, Jacques, "Positions. Interview with Kean-Louis Houdebine and Guy Scarpetta", *Positions*, translated and annotated by Alan Bass, Chicago: University of Chicago Press, 1981
- Derrida, Jacques, *Madness and Civilisation: A History of Insanity in the Age of Reason*, New York: Pantheon, 1965
- Didi-Huberman, Georges, "Knowledge: Movement (the man who spoke to butterflies)" i *Aby Warburg and the image in motion*, red. Philippe-Alain Michaud, New York: Zone Books, 2004
- Dunsmure, Sarah Jenny, *Jenny Lind, The Story of The Swedish Nightingale*, London: RedDoor 2015
- Durman, Donald Charles, *He belongs to the ages; the statues of Abraham Lincoln*, Ann Arbor: Edwards Brothers, 1951
- Edgren Leffler, Anne Charlotte, *Sanna kvinnor, Skådespel i tre akter* Stockholm; Z Hæggeströms förlagsexpedition 1883
- Edström, Per Simon, *Liten handbok i gammal teaterteknik*, Värmdö: Stiftelsen Arena teater institutet, 1995

- Eklund, Hans, *Från Humlan till Intiman. Stockholms privatteatrar*, Lund: Signum, 1990
- Engel, Ann Mari, *Teater i Folkets park 1905-1980. Arbetarrörelsen, folkparkerna och den folkliga teatern: en kulturpolitisk studie*, diss. Stockholm: Akademitratur, 1982
- Engel, Per Gunnar & Janzon, Leif, *Sju decennier. Svensk teater under 1900-talet*, Stockholm: Forum, 1974
- Englund, Boel & Kåreland, Lena, *Rätten till ordet. En kollektivbiografi över skrivande Stockholmskvinnor 1880 – 1920*, Stockholm: Bonniers, 2008
- Engwall, Kristina & Söderlind, Ingrid, ”Teater – ett arbete med oklar status” i *Barndom och arbete*, red. Kristina Engwall & Ingrid Söderlind, Umeå: Borea bokförlag, 2008
- Ericson, Uno Myggan, *Ernst Rolf*, Stockholm: Bonniers, 1968
- Explorations in Feminist Ethics*, red. Eve Browning Cole & Susan Coultrap-McQuin, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1992
- Falck, August, *Fem år med Strindberg*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1935
- Fensham, Rachel, ”Choreographic Archives: Towards an Ontology of Movement Images” i *Performing Archives/Archives of Performance*, red. Gunnel Borgreen & Rune Gade, Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2013
- Fiskvik, Anne, ”La Famille Dansant. Investigating the Family Structure and Repertory of the Johannesénske Balletselskab.” i *Nordic Theatre Studies*, vol. 27:2 (2015)
- Fornäs, Johan, *Defending Culture. Conceptual Foundations and Contemporary Debate*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2017
- Fornäs, Johan, *Moderna människor Folkhemmet och jazzen*, Stockholm: Norstedts, 2004
- Foucault, Michel *Diskursernas kamp*, Stockholm/Höör: Symposion, 2008
- Foucault, Michel, *Diskursens ordning*, Installationsföreläsning vid Collège de France, den 2 december 1970, Stockholm/Höör: Symposion, 1993
- Foucault, Michel, *Vetandets arkeologi*, Lund: Arkiv förlag, 1972
- Franzén, Nils-Olof, *Jenny Lind. En biografi*, Stockholm: Bonniers, 1982
- Fridell, Lena, ”Tomtar och prinsessor på Lorensbergsteatern” i *Text och teater. Festschrift till Lennart Breitholz*, Göteborgs universitet, 1974
- Fromell, Axel, *Stora Teatern I Göteborg 1893-1929*, Göteborg: A. Lindgren och söners, 1929
- Frow, John, ”Intertextuality and Ontology” i *Intertextuality: Theories and Practices*, eds. M. Worton & J. Still, Manchester & New York: Manchester University Press, 1990
- Gadamer, Hans-Georg, *Sanning och metod i urval*, Tübingen, Göteborg: Daidalos, 1997
- Gibson, Cima Gay, ”To be public as a genius and private as a woman”. The Critical Framing of Nineteenth-Century British Women Playwrights” i *Women and Playwriting in Nineteenth-Century Britain*, eds. Tracy C. Davis & Ellen Donkin, Cambridge; Cambridge University Press 1999, 35-53
- Gilliland Anne & Caswell, Michelle, ”Records and their imaginaries: imagining the impossible, making possible the imagined,” *Archival Science*, 16:1 (March), 2016

- Grevenius, Herbert, *Dagen efter. Premiärer och mellanspel 1944-1950*, Stockholm: Fritzes bokförlag, 1951
- Gripenberg, Maggie, *Trollbunden av rytmen*, Helsingfors: Otava, 1952
- Grosz, Elizabeth, *Space, Time and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*, London och New York: Routledge, 1995
- Hammergren, Lena et. al., *Teater i Sverige Hedemora*: Gidlunds, 2004
- Hammergren, Lena, "The re-Turn of the flâneuse", *Corporealities: Dancing knowledge, culture and power*, red., Susan L. Foster, London: Routledge, 1996
- Hammergren, Lena, *Ballerinor och barfotadansöser: Svensk och internationell danskultur runt 1900*, Stockholm: Carlson Bokförlag, 2002
- Hammergren, Lena, *Dans och historiografiska reflektioner* Stockholm; Stiftelsen för utgivning av teatervetenskapliga studier (STUTS), 2009
- Hansteen, Valdemar, *Historien om norsk ballett*, Oslo: Universitetsforlaget, 1989
- Hayter, Charles. *Gilbert and Sullivan. Modern Dramatists*. New York: St. Martin's Press, 1987
- Hedberg, Frans, *Svenska skådespelare, karakteristiker och porträtter*, Stockholm: C. E. Fritz's K. hofbokhandel, 1884
- Hedlund, Thomas & Persson, André, *Godis åt folket. En bok om hur svenskarna blev sockerslavar i karamellkungens rike*, Stockholm: Anderson Pocket AB, 2009
- Helander, Karin, "Arabia land och sagospelstraditionen", i *I litteraturens underland. Festskrift till Boel Westin*, red. Maria Andersson, Elina Druker & Kristin Hallberg, Stockholm: Makadam förlag, 2011
- Helander, Karin, *Barndramatik och barndomsdiskurser*, Lund: Studentlitteratur, 2003/2014
- Helander, Karin, *Från sagospel till barntagedi. Pedagogik, förströelse och konst i 1900-talets svenska barnteater*, Stockholm: Carlssons, 1998
- Helander, Karin, "Vision, kunnande och samspel – barnteater och kvalitet i historiskt perspektiv" i *Mycket väl godkänd. Vad är kvalitet i barnkulturen?* Stockholm: Centrum för barnkulturforskning nr. 47, Stockholms universitet, 2014
- Helander, Karin, *Opera som teater: modern regi på Stockholmsoperan 1919-1923*, Stockholm: Stiftelsen för utgivning av Teatervetenskaplig litteratur, 1993
- Helgesen, Anne, "Norsk barneteaters habitus" i *Scenekunsten og de unge*, red. Sidsel Graffer & Ådne Sekkelsten, Oslo: Vidarforlaget, 2014
- Hemström, Elisabet, *Revykungen Ernst Rolf, framför och bakom kulisserna*, Falun: Kulturnämnden, 1990
- Hemström, Elisabet, *Vägvisare till Ernst Rolf: Register till Falu kommuns Ernst Rolf-samling*, Falu kommun 2018
- Hilleström, Gustaf, *Swedish Theatre and Ballet*, Stockholm: Svenska Institutet, 1953
- Hirdman, Yvonne, *Den röda grevinnan: En europeisk historia*, Göteborg: Ordfront, 2010
- Hirn, Sven. *Operett i Finland 1860-1918*. Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland, 1992

- Hofberg, Herman m fl. *Svenskt biografiskt handlexikon*, Stockholm: Bonniers, 1906
- Hong, Jai-Ung, *Creating Theatrical Dreams. A Taoist Approach to Molander's, Bergman's and Wilson's Productions of Strindberg's A Dream Play*, Stockholm: Stuts, 2003
- Hoogland, Rikard, "Teaterpubliken i svensk kulturpolitik", *Peripeti*, 12 (2009)
- Hägglund, Kent, *Ester Boman, Tyringe helpension och teatern*, Stockholm: HLS förlag, 2001
- Ingrid Hollinger, *Regi och spelstil på Dramatiska Teater 1900-1910 speglade genom några uppsättningar av Emil Grandinson och Gustaf Linden*. Otryckt licentiatavhandling, Stockholm: Stockholms universitet, 1973
- Ivarsson Lilieblad, Björn, *Moulin Rouge på svenska. Varietéunderhållningens kulturhistoria i Stockholm 1875-1920*, Linköping: Linköping Studies in Arts and Science, 479, 2009
- Izzo, Francesco, "Divas and Sonnets, Poetry for female singers in Teatri Arti e Letteratura" i *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth Century*, red., Rachel Cowgill och Hilary Poriss, Oxford: Oxford University Press, 2012
- Jackson, Shannon, *Lines of Activity: Performance, Historiography, Hull-House Domesticity*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000
- James, Allison & Prout, Alan, *Constructing and Reconstructing Childhood. Contemporary Issues in the Sociological Study of Childhood*, London/Bristol: The Falmer Press, 1990/97
- James, Allison, Jenks, & Prout, Alan, *Theorizing Childhood*, Cambridge: Polity Press, 1998
- Jenkins, Keith, *Why History? Ethics and Postmodernity*, London: Routledge, 1999
- Johannesson, Lena, "Photo Exile: On the European experience and woman photographers in Germany and Sweden", in *Woman Photographers – European Experience*, red. Lena Johannesson & Gunilla Knape Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 2014
- Johansson, Birgitta, "Balancing on the Edge of Indecency. Melodramatic Strategies in Alfhild Agrell's Raddad (Saved) and Anne Charlotte Leffler's Sanna Kvinnor (True Women)" i *Nordic Theatre Studies* vol. 22, 2010
- Jonsson, Inge, "Anna Maria Roos i Samfundet De Nio" i *I litteraturens underland, Festskrift till Boel Westin*, red. Maria Andersson, Elina Druker & Kristin Hallberg, Stockholm: Makadam förlag, 2011
- Josephson, Ludvig, *Våra teaterförhållanden. Betrakelser och uppsatser*, Stockholm: Samson och Wallin, 1870
- Jowitt, Deborah, *Time and the Dancing Image*, Berkley: University of California Press 1989
- Kjellmer, Viveka, "Fashioning A Dream Play: On Knut Ström's Costume Sketches 1915-18 from a Fashion Perspective" i *Dream-Playing Across Borders: Accessing the Non-texts of Strindberg's A Dream Play in Düsseldorf 1915-18 and Beyond*, red. Astrid von Rosen Göteborg: Makadam, 2016
- Koestenbaum, Wayne, *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*, 1st Da Capo ed., New York: Da Capo, 2001
- Koss-Chioino, Joan D, "Spiritual Transformation, Relation and Radical

- Empathy: Core Components of the Ritual Healing Process” i *Transcultural Psychiatry* 43:4 (December) 2006
- Kott, Jan, *Shakespeare - vår samtida*, Stockholm: Natur och Kultur, 1965
- Kronlund, Dag, *Hundra år på Nybroplan. Kungliga dramatiska teatern under ett sekel*, Stockholm: Stockholmia, 2007
- Laakkonen, Johanna, *Canon and Beyond: Edvard Fazer and the Imperial Russian Ballet 1908-1910*, Diss., Helsinki: Finnish Academy of Science and letters, 2009
- Lagerström, Mona, *Dramatisk teknik och könsideologi. Anne Charlotte Lefflers tidiga kärleks- och äktenskapsdramatik* Göteborg: Litteraturvetenskapliga Institutionen, Univ. 1999
- Lamb, Andrew. *150 Years of Popular Musical Theatre*. New Haven London: Yale Univ. Press, 2000.
- Lamm, Martin, *Det Moderna Dramat 1830-1930*, Stockholm: Aldus/Bonnier 1964
- Larraine Nicholas, ”Memory, history and the sensory body: Dance, time, identity” i *Rethinking Dance History: Issues and methodologies*, 2<sup>nd</sup> edition, London: Routledge, 2017
- Laurin, Carl. G, ”Från Stockholms Teatrar”, *Ord och Bild*, årg. XVII (1908)
- Lauritzen, Monica, *Sanningens vägar. Anne Charlotte Lefflers liv och dikt*, Stockholm: Bonnier, 2012
- Lepecki, André, ”The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances”, *Dance Research Journal*, 42:2, Winter, 2010
- Lindberg, Per, ”Lorensbergsteatern 25 år. Självbiografiska anteckningar”, *Lorensbergsteatern, dokument, analyser*, red. Bertil Nolin, Göteborg, Solna: Teaterhistoriska museet och Entré, 1991
- Lindberg, Per, *Gösta Ekman. Skådespelaren och människan*, Stockholm: Natur och Kultur: Stockholm, 1942
- Lindström, Ingegerd, *Anna Maria Roos – inte bara Sörgården*, Stockholm: Rabén & Sjögren, 1989
- Lundberg, Anna, *Hur det går till att komma in vid teatern och annat smått och gott*, Stockholm, 1929
- Lundkvist, Sven, ”Nykterhetsrörelsen” i *Den svenska historien* 13, *Emigrationen och det industriella genombrottet*, red. Gunvor Grenholm, Stockholm: Bonniers, 1980
- Lüchou, Marianne, *Svenska teatern i Helsingfors. Repertoar. Styrelser och teaterchefer. Konstnärlig personal 1860-1975*, Helsingfors: Stiftelsen för Svenska teatern i Helsingfors, 1977
- Löfgren, Lars, *Svensk teater*, Stockholm: Natur och Kultur, 2003
- Löfgren, Lars, *Teaterchefen bakom kulisserna* Stockholm: Albert Bonniers, 1997
- MacKenzie, John M. *Orientalism: History, Theory and the Arts*. Manchester: Manchester Univ. Press, 1995
- Marker, Frederick J. & Lise-Lone, *A History of Scandinavian Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996
- Marshall, Gail, *Actresses on the Victorian stage: feminine performance and the Galatea myth*, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1998
- Martin, Jacqueline & Sauter, Willmar, *Understanding Theatre. Performance*

- Analysis in Theory and Practice*, Stockholm Theatre Studies 3, Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1995
- McKemmish, Sue, "Evidence of Me...in a Digital World" in *I, Digital: Personal Collections in the Digital Era*, red. Christopher A. Lee, Chicago: Society of American Archivists, 2011
- Menger, Pierre-Michel, Artistic labor markets and careers. *Annual Review of Sociology*, 25 (1999)
- Meretoja, Hanna, "Historia, erfarenhet och narrativ tolkning" i *Historiens hemvist I. Den historiska tidens former*, red. Victoria Fareld & Hans Ruin, Göteborg/Stockholm: Makadam förlag, 2016
- Moi, Toril, *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism: Art, Theatre, Philosophy*, Oxford: Oxford University Press, 2006
- Molander, Bengt, *Vetenskapsfilosofi: En bok om vetenskap och den vetenskapande människan*, Stockholm: Nordstedts, 1983
- Munslow, Alun, *Deconstructing History*, London: Routledge, 1997
- Nerman, Einar, *Bland vackra barn och fula gubbar*, Stockholm: Bonniers, 1929
- Nordensvan, Georg, *Svensk teater och svenska skådespelare från Gustav III till våra dagar*, Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1917-1918, bd II
- Nordin Hennel, Ingeborg, "En stjärnskådespelerska" i *Ny svensk teaterhistoria band II*, red. Tomas Forser, Ingeborg Nordin Hennel & Ulla-Britta Lagerroth, Hedemora: Gidlunds förlag 2007, 218-239
- Nordmark, Dag, "En äktsvensk paradisdrom: Funderingar kring F.A. Dahlgrens Wermlänningarne", *Tidskrift för Litteraturvetenskap*, nr. 1, 1982
- Nordmark, Dag, *Tiljorna vid vägen: Studier i den svenska landsortsteaterns historia till ca 1850*, Gideå: Vildros, 1995
- Ny svensk teaterhistoria*, bd. I-III, red. Tomas Forser & Sven Åke Heed, Hedemora: Gidlunds, 2007
- Nye, David E, *The Invented Self: An Anti-Biography from Documents of Thomas A. Edison*, Odense: Odense University Press, 1983
- Näslund, Erik, "Från dansinlägg till helaftonsbaletter", i *Teatern i Kungälv: Stora teatern 125 år*, Göteborg: Göteborgs Lyriska Teater, 1984
- Näslund, Lovisa, *The leap of faith. Creating trust on professional service markets*. (Ph.D.), Stockholm: Stockholm School of Economics, 2012
- Ohlsson, Hélène, "Gudomlig, ingenting mindre än gudomlig!" skådespelerskan Ellen Hartmans iscensättningar på scen och i offentlighet, Diss., Stockholm: Stockholms universitet, 2018)
- Ohlsson, Hélène, "Pariafemininitetens återuppståndelse, Diskurser om skådespelerskor runt sekelskiftet 1900", *Lambda Nordica Queering femininity*, volume 21 1-2, 2016
- Olson, Hans-Erik, *Staten och ungdomens fritid. Kontroll eller autonomi?* Lund: Arkiv, 1992
- Operan 200 år – Jubelboken*, Red. K. Ralf, Stockholm: Prisma 1973
- Personne, Nils, *Hilma M E Bruno*, urn:sbl:17080. "Hilma M E Bruno" i *Svenskt biografiskt lexikon*, hämtad 3 april 2016
- Personne, Nils, *Svenska Teatern VIII, Under Karl Johanstiden 1838-1842* Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1927.
- Personne, Nils, *Svenska teatern: några anteckningar. 7, Under Karl Johanstiden: 1835-1838*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1925



- Platt, Len, and Becker, Tobias. "Popular Musical Theatre, Cultural Transfer, Modernities: London/Berlin, 1890–1930." *Theatre Journal* 65, no. 1 (2013): 1–18.
- Postlewait, Thomas, *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009
- Raeff, Marc, *Russia Abroad: A Cultural History of the Russian Emigration, 1919–1939*, New York/Oxford: Oxford University Press, 1990
- Ranft, Albert, *Min repertoar 1892-1921*, Stockholm: Aftonbladets tryckeri, 1921
- Regeringens proposition 2016/17:50, *Kunskap i samverkan – för samhällets utmaningar och stärkt konkurrenskraft* (<https://www.regeringen.se/rattsliga-dokument/proposition/2016/11/prop.-20161750/>)
- Representing the Past: Essays in Performance and Historiography*, red. Charlotte Canning & Thomas Postlewait, Iowa City: University of Iowa Press, 2010
- Rikardsson, Gunnar, *Oscariansk teaterpolitik. De kungliga teaternas omvandling från hovinstitution till statliga aktiebolag*, Göteborg: Akademi-förlaget, 1966
- Ringby, Per, *J Harald Molander, urn:sbl:9411, Svenskt biografiskt lexikon*, artikel hämtad 13/4 2016.
- Roach, Joseph, *It*, Ann Arbor: University of Michigan Press 2007
- Rock [Rokem], Freddie, *Tradition och förnyelse. Svensk dramatik och teater från 1914-1922*, Stockholm: Akademi-litteratur 1977
- Rosenberg, Tiina, *Bögarnas Zarah diva, ikon, kult*, Stockholm: Normal förlag, 2009
- Rosenberg, Tiina, *Mästerregissören, När Ludvig Josephson tog Europa till Sverige*, Stockholm: Atlantis, 2017
- Rosenqvist, Claes & Nordmark, Dag, *Att resa var nödvändigt: Äldre svensk landsortsteater*, Gideå: Vildros, 1990
- Rosenqvist, Claes, "En ny tids teaterkung" i *Ny svensk teaterhistoria*, vol 2. red. Ulla-Britta Lagerroth & Ingeborg Nordin Hennel, Möklinta: Gidlunds förlag 2007
- Rosenqvist, Claes, "Privat statsteater eller kunglig bolagsteater. Den nya dramateninstitutionens förhistoria" i *Den svenska nationalscenen. Traditioner och reformer på Dramaten under 200 år*, red. Claes Rosenqvist, Höganäs: Wiken, 1988
- Rydbeck, Kerstin, *Nyktet läsning: Den svenska godtemplarrörelsen och litteraturen 1896-1925*, Uppsala universitet, 1995
- Saffle, Michael. "Eastern Fantasies on Western Stages: Chinese-Themed Operettas and Musical Comedies in Turn-of-the-Last-Century London and New York," i *China and the West. Music, Representation, and Reception*, edited by Yang, Hon-Lun and Saffle, Michael, 87–118. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017
- Sartori, Claudio, "La prima diva della lirica italiana: Anna Renzi", *Nuova Rivista Musicale Italiana* (it) (NRMI), ii, 1968
- Sauter, Willmar, et al., "Shylock i Sverige." i *Teatervetenskap* nr 20, Institutionen för Teater- och filmvetenskap, 1979
- Sauter, Willmar, Isaksson, Curt & Jansson, Lisbeth, *Teaterögon. Publiken*

- möter föreställningen. *Upplevelse – utbud – vanor*, Stockholmsmonografier 68, Stockholm: Liber förlag, 1986
- Seigworth, Gregory J. & Gregg, Melissa "An Inventory of Shimmers" i *The Affect Theory Reader*, red. Melissa Gregg and Gregory J. Seigworth, Durham/London: Duke University Press, 2010
- Selman, Sevenhuijsen, "The Place of Care: The relevance of the Feminist Ethic of Care for Social Policy", *Feminist Theory* 4, no, 2 (August 2003)
- Sexton, Anna, *Archival activism and mental health: being participatory, sharing control and building legitimacy*, UCL PhD, 2015, <http://discovery.ucl.ac.uk/1474368/>
- Simonson, Mary, *Body Knowledge: Performance, Intermediality, and American Entertainment at the Turn of the Twentieth Century*, Oxford & New York: Oxford University Press, 2013
- Sjögren, Henrik, *Stage and Society in Sweden. Aspects of Theatre since 1945*, Stockholm: Svenska institutet, 1979
- Skeaping, Mary & Ståhle, Anna-Greta, *Balett på Stockholmsoperan*, Stockholm: Norstedts, 1979
- Snickars, Pelle, *Svensk film och visuell masskultur 1900*, diss. Stockholm: Aura Förlag, 2001
- Stokes, John, Booth, Michael R. and Bassnett, Susan, "Introduction", i *Bernhardt, Terry, Duse: the actress in her time*, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1988
- Stone Peters, Julie, "Performing obscene modernism: Theatrical censorship and the making of Modern Drama" i *Against Theatre. Creative destructions on the modernist stage*, red. Alan L. Ackerman, & Martin Puchner Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006
- Storey, John. "Expecting Rain?: Opera as Popular Culture?", i Jim Collins, *High-Pop: Making Culture into Popular Entertainment*, 32-55. Oxford: Blackwell, 2002.
- Straub, Kristina, *Sexual Suspects: Eighteenth-Century Players and Sexual Ideology* Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1992.
- Strindberg, August, *Memorandum till medlemmarne af Intima Teatern från regissören*, Stockholm: Björk & Börjesson, 1908
- Sundberg, Mikaela, *A sociology of the total organization. Atomistic unity in the French Foreign Legion*. Farnham/Burlington: Ashgate Publishing, 2015
- Sundler, Eva, *Isaac Grünewalds scenografi 1920-1930. Vision och verklighet*, Stockholm: Almqvist & Wiksell International 1975
- Svensson, Sonja, *Läsning för folkets barn. Folkskolans Barntidning och dess förlag 1892 – 1914*, Stockholm: Rabén & Sjögren, 1983
- Sylvan, Maj, Anne Charlotte Leffler, *En kvinna finner sin väg*, Stockholm: Biblioteksförlaget, 1984
- Sörenson, Margareta, "Ny teater för barnen" i *Ny svensk teaterhistoria III: 1900-talets teater*, red. Tomas Forser & Sven-Åke Heed, Hedemora: Gidlund, 2007
- Taylor, Diana, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham och London: Duke University Press, 2003
- Teater i Göteborg 1910 – 1975*, red. Per Ringby & Claes Rosenqvist, Umeå Studies in the Humanities 20:1, Stockholm 1978



- Teater i Stockholm 1910 - 1970*, red. Lennart Forslund & Per Ringby & Claes Rosenqvist Umeå Studies in the Humanities 45:1:1, Stockholm 1982
- The Spatial Humanities. GIS and the future of Humanities Scholarship*, red. David J Bodenhamer, John Corrigan & Trevor M. Harris, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2010
- Toepfer, Karl, *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935*, Berkeley: University of California Press, 1997
- Torsslow, Stig, "Bournonvillestudier", *Teaterhistoriska Studier II*, Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1940
- Torsslow, Stig, *Dramatenaktörernas republik. Dramatiska teatern under associationstiden 1888-1907*, Kungl. Dramatiska teatern, 1975
- Transmission in Motion: The Technologizing of Dance*, red. Maaïke Bleeker, London och New York: Routledge, 2017
- Traubner, Richard. *Operetta. A Theatrical History*. Oxford: Oxford Univ. Press, 1990
- Wennerholm, Erik, *Pappa Sandrew*, Stockholm: Rabén & Sjögren, 1964
- White, Hayden, *Metahistory*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1973
- Villany, Adorée, *Tanz-Reform und Pseudo-Moral*, Paris: Vilany, 1912
- Williams, Carolyn. *Gilbert and Sullivan. Gender, Genre, Parody. Gender and Culture*. New York: Columbia University Press, 2011
- Wirmark, Margareta, *Noras systrar. Nordisk dramatik och teater 1879-1899*, Stockholm: Carlsson bokförlag 2000
- von Rosen, Astrid, "Anna Robenne – företagsam, djärv ryska", *GO-Nyheter*, Göteborg: GöteborgsOperan 2009
- von Rosen, Astrid, *Poul Kannerworff och modernismen på Stora teatern i Göteborg*, Göteborg: Göteborgs stadsmuseum, 2008
- Zern, Leif, *Venus armar. Essäer*, Stockholm: Norstedts, 1989



## PERSONREGISTER

- Abrahamsson, Selma 62  
Allan, Maud 94  
Almlöf, Nils Wilhelm 33  
Andersen, Elin 179f, 200  
Anderson, Marian 170  
Antoine, Antonin 30  
Arlberg, Fritz 130  
Arpe, Verner 21, 45  
Artzibaschew, Michail 243, 252, 263,  
266
- Bassnett, Susan 190, 201  
Baty, Gaston 27  
Bauer, John 53, 65  
Becker, Tobias 115f, 138  
Behle, Anna 94, 102, 105f, 108, 110,  
114  
Beijer, Agne 21, 42, 44ff  
Bellini, Vincenzo 121  
Benedictsson, Victoria 170, 175, 186,  
188  
Berg, Edla 103, 114  
Bergh, Frederikke Christine 60  
Bergman, Gösta M 7, 12, 16, 20f, 27f,  
30, 44f  
Bergman, Ingmar 18, 36f  
Bergstrand, Ulla 62, 72,  
Bernhardt, Sarah 172, 201, 253  
Björkegren, Olga 173, 200
- Björkin, Mats 211  
Björne, Hugo 249  
Björnström-Ottelin, Marja 106, 111,  
114  
Björnström-Ottelin, Rachel 106, 111,  
114  
Blanche, August 22  
Bohlin, Peter 212  
Booth, Michael R. 190, 201  
Bosse, Harriet 36f, 86, 245  
Bournonville, August 15, 33  
Brandes, Edvard 175, 177  
Brandes, Georg 8  
Branting, Anna 254f  
Bratton, Jackie 193, 201  
Brogren, Märta 127  
Brooks, Helen 193, 201  
Brunius, Johan V. 9  
Brunius, Pauline 81, 244f  
Bruno, Hilma 183f, 187, 200  
Burén, Axel 97, 107  
Byckling, Liisa 226, 229, 241f
- Canning, Charlotte M. 45, 204, 235f  
Carlson, Marvin 212, 237f  
Carlsten, Rune 67  
Caspér, Mathilda 81  
Caswell, Michelle 203, 205ff, 213,  
215, 218, 225, 229, 236f, 239, 241f

- Cegreller, Axel 210ff  
 Cérésy, Alfred 121  
 Chaplin, Charlie 106  
 Charle, Christophe 89, 244, 265  
 Chave, Kotti 65  
 Cifor, Marika 203, 205ff, 213, 215,  
 218, 225, 229, 236f, 239, 241f  
 Collin, Elsa 252  
 Cooks, Terry 206  
 Copeau, Jacques 27  
 Cullberg, Birgit 24
- Dahlgren, Fredrik August 48, 113  
 Davies, J. Q. 172, 197f  
 Davis, Tracy C 162f, 167, 197, 238,  
 240  
 Degerholm, Emilie 186, 198, 201  
 Denis, Ruth St 94, 102  
 Derrida, Jacques 17, 29, 44f  
 Didi-Huberman, George 204, 235, 242  
 Didring, Ernst 67  
 Dorsch-Bosin, Lotten 148  
 Dullin, Charles 27  
 Duncan, Isadora 24, 26, 94, 102,  
 105f, 108, 114  
 Durand, Virginie 121
- Edison, Thomas A. 93, 111  
 Edström, Per Simon 249, 266  
 Ek, Sverker 15f, 235  
 Ekman, Gösta d.ä. 33, 81, 244, 268f  
 Engberg, Arthur 258f, 268  
 Engel, Per Gunnar 21, 45  
 Erastoff, Edith 67, 81, 249–252  
 Ericson, Uno Myggan 208, 237  
 Eriksson, Erik 48  
 Eriksson, Göran O. 39
- Fahlbeck, Hans Erik 149  
 Fahlstedt, Frans Eugène 150, 165  
 Falck, August 36, 46  
 Falk, Frida 135  
 Fallström, Daniel 251ff, 266f  
 Farrar, Geraldine 172  
 Fermæus, Nils 217  
 Fohström, Alma 181, 196, 200, 202  
 Fokin, Mikhail 208, 210, 223, 227  
 Fokina, Vera 210, 227
- Fornäs, Johan 49, 71, 247, 266  
 Foucault, Michel 50, 71  
 Fredrikson, Gustaf 24, 26, 33, 36, 83,  
 85f, 178, 182, 198, 200  
 Fröling, Eric 102  
 Fuller, Loïe 94, 102, 108
- Gadamer, Hans-Georg 49, 71  
 Garborg, Hulda 60  
 Geijerstam, Gustaf af 149, 157–160,  
 165  
 Gibson Cima, Gay 162, 167  
 Gilbert, William S. 116, 118, 122f,  
 136, 138f  
 Gille, Dagmar 81  
 Goffman, Erving 79  
 Grabow, Carl 125  
 Grandinson, Emil 34, 46, 185, 201  
 Greenbank, Harry 123  
 Grevenius, Herbert 21, 45  
 Gripenberg, Maggie 106f, 114  
 Grosz, Elizabeth 213, 238  
 Grünberg, Rosa 129–134, 140  
 Grünewald, Isaac 35, 46, 249, 255,  
 266  
 Gullberg, Josefina 104, 105, 107  
 Gustafson, Edla 63  
 Gyllencreutz, Sigrid 217, 239
- Hall, Owen 123  
 Hallström, Ivar 48  
 Hammergren, Lena 10, 23, 44, 112ff,  
 145, 164, 221, 236ff, 240  
 Hanson, Lars 33  
 Hartman, Ellen 10, 26, 85, 148,  
 169–202  
 Hartman, Victor 148, 173, 178  
 Hedberg, Tor 75, 84, 201  
 Hedqvist, Ivan 32  
 Heed, Sven Åke 25, 71, 137, 140, 235  
 Helander, Karin 10, 23, 47, 70–73,  
 113, 216, 235, 239, 266  
 Helgesen, Anne 59, 72  
 Helgesen, Petra 59, 72  
 Hemström, Elisabet 227, 237, 241  
 Hertzberg, Raphaël 186ff  
 Heuserman, Johan Christoffer 48  
 Hillberg, Emil 160–163, 166

- Hilleström, Gustav 21, 45  
 Hirn, Sven 128, 140, 226  
 Hjertzell, Emilia 95  
 Hodell, Björn 245  
 Hofmann-Uddgren, Anna 9  
 Holberg, Ludvig 28  
 Holmberg, Theodor 257ff, 267  
 Hoving, Helga 105  
 Hwasser Engelbrecht, Elise 144, 157, 159f  
 Hwasser, Anna-Lisa 22  
 Håkansson, Julia 32  
 Höglund, Elsa 66
- Indebetou, Hedvig 61  
 Invenius, Rosa 62  
 Ivarsson Liljebad, Björn 245, 266  
 Izzo, Francesco 172, 179, 197
- Jackson, Shannon 216, 239  
 Jansson, Thorolf 249  
 Janzon, Leif 21, 45  
 Jaques-Dalcroze, Emile 108 114  
 Johannesen, Augusta 100f  
 Jon-And, John 35  
 Jones, Sidney 117, 123f, 136  
 Josephson, Ludvig 24, 26, 33,4, 36, 46, 59, 72, 174, 198  
 Jouvét, Louis 27
- Kambans, Gudmunder 251  
 Karlsson, Brita 207, 237  
 Key, Ellen 47  
 Keyser, Mathilda 126  
 Kielland, Alexander 175, 189  
 Kihlberg, Axel 93–109, 112ff  
 Kihlberg, Helge 93–109, 112ff  
 Kihlberg, Inez 93–109, 112ff  
 Kihlberg, Iris 97, 101ff  
 Kinmansson, Helfrid 148  
 Kjellmer, Viveka 212, 238  
 Klefberg, Hilda 159  
 Klercker, Georg af 106  
 Klintberg, Gunnar 248f, 251, 253, 260, 266  
 Koestenbaum, Wayne 170, 172f, 179, 181, 195, 197  
 Kyhlberg, Gustav 255f, 260, 267f
- Laakkonen, Johanna 226, 238  
 Laban, Rudolf von 94  
 Lagerbjelke, Gustaf 33  
 Lagerlöf, Selma 34  
 Lagerroth, Ulla-Britta 25, 29, 33, 89, 164  
 Laine, Pälvi 225  
 Lamb, Andrew 119, 137, 139  
 Lambert, Knut 75  
 Lange, Sophie 99  
 Larsen, Andreas 99  
 Laurin, Carl G. 107, 114  
 Lauritzen, Monica 145, 164  
 LeBaron Robbins, Francis 219  
 Leffler, Ann-Charlotte 162–166, 170, 175, 188, 201  
 Legouvé, Ernest 175, 191, 199  
 Lehár, Franz 123, 139, 208  
 Leoni, Irma 34  
 Lepecki, André 214, 238  
 Lillebil 210  
 Lind, Jenny 169, 172, 193, 197, 201  
 Lindberg, August 22f, 26, 29f, 35f, 261  
 Lindberg, Per 7, 9, 27, 30, 260–265, 268f  
 Lindén, Gustaf Muck 9, 34, 46, 263  
 Lindgren, Hellen 149, 165  
 Ljunggren, Magnus 216f, 239  
 Lotis, Pierre 125  
 Lovet-Lorski, Boris 221, 240  
 Lund, Sigurd 97  
 Lundberg, Anna 97, 112  
 Lundquist, Ernst 175  
 Löfgren, Lars 16, 21ff, 27, 29, 44f
- MacKenzie, John 118f, 137f  
 Magnus, Erik 263  
 Marker, Frederick 21, 28, 45  
 Marker, Lise-Lone 21, 28, 45  
 Marshall, Gail 188, 201  
 Masolle Stenberg, Aina 52, 71  
 Meijerson, Gerda 62  
 Meissner, Emma 126f, 130, 140  
 Meretoja, Hanna 49, 71  
 Meyerbeer, Giacomo 121  
 Michaelson, Knut 176, 199  
 Mitkewitj, Ivan 227, 241  
 Moi, Toril 143, 164

- Molander, Harald 26, 174–178, 194f, 198f, 202,  
Molander, Karin 67  
Molander, Olof 7, 27, 37, 245  
Monckton, Lionel 123
- Nerman, Einar 99, 113  
Nicholas, Lorraine 215, 239  
Nikolaeva, Olga 228f, 232  
Nordensvan, Georg 15f, 20, 25, 31, 44, 46  
Nordin Hennel, Ingeborg 25, 33, 89, 164  
Nordin, Richard 257, 267  
Nordlander, Emil 245, 260  
Nordström, Lotta 34  
Nye, David E. 92f, 111, 145
- Offenbach, Jacques 116, 118, 120–123, 125, 128f, 136  
Olson, Hans-Erik 247, 259, 266, 268  
Ossian-Nilsson, Karl Gustav 245
- Pailleron, Édouard 170, 175f, 179f, 200  
Palme, August 86  
Patti, Adelina 170, 172  
Pauli, Georg 22, 32  
Pehrson, Per 258  
Personne, Nils 83, 85f, 197f, 200  
Persson, Christina 218, 239  
Peterson-Berger, Wilhelm 68  
Pettersson, Brita 66  
Philip, James 123  
Pitoëff, Georges 27  
Platt, Len 115f, 138  
Postlewait, Thomas 29, 45, 111  
Preobrajenska, Olga 210  
Puccini, Giacomo 134f
- Ranft, Albert 9ff, 22, 26, 30, 75–89, 95, 100, 102f, 105, 126f, 135, 161, 244–249, 252–261, 263f, 266ff  
Reijonen, Irma 228  
Reinhardt, Max 30, 253  
Reis, Ida 151, 153f, 178f  
Ringvall, Axel 126f, 136
- Roach, Joseph 182, 200  
Robenne, Anna 11, 68f, 203–242  
Robin, Nathalie 224f, 232, 241  
Rolf, Ernst 103, 208, 227ff, 233, 237, 241f,  
Roos, Anna Maria 47, 51, 54, 57ff, 70, 72  
Rosenberg, Tiina 23, 72, 173, 198  
Rosenius, Efraim 246  
Rosenqvist, Claes 71, 78, 89, 11, 264, 268  
Rydin, Oscar 66, 125
- Saffle, Michael 116, 138  
Sandberg, Algot 260f  
Sandberg, Hjalmar 150, 152, 159ff  
Sauter, Willmar 10, 15, 23, 44ff, 178, 196, 199, 202  
Schnitzler, Arthur 34, 253, 255  
Schutz, Hildur 34  
Scribe, Eugèn 175  
Seelig-Sandgre, Gudrun 34  
Selinder, Anders 24, 48, 64, 99f, 113  
Seppälä, Mikko-Olavi 226  
Shaw, George Bernhard 249, 253  
Simson, Lovisa 32, 255, 257  
Sjöberg, Alf 7, 27  
Sjögren, Ebba 67  
Sjögren, Emil 71  
Sjögren, Henrik 21, 45  
Sjöman, Alma 48  
Sjöstedt, Yngve 130  
Sjöström, Victor 9  
Smith, Ejnar 251, 254, 266  
Somi, Leone di 32  
Sprengel, David 252, 267  
Staaft, Pehr 175, 179  
Stenström, Walter 40, 47, 51, 53f, 56–60, 66, 70, 72  
Stiller, Mauritz 9  
Stokes, John 190, 201  
Stone Peters, Julie 253, 264, 267  
Strandberg, Olle 135  
Straub, Kristina 178  
Strindberg, August 16, 17, 22, 24, 27f, 32ff, 36f, 39ff, 45f, 58, 62, 77, 165, 238, 251, 253, 258, 261  
Strukoff, Boris 225ff, 230

- Ström, Knut 27, 238, 262f, 265  
Sullivan, Arthur 116, 118, 122f, 136,  
138ff  
Sundler, Eva 46, 249, 266,  
Svennberg, Tore 244  
Sylvan, Maj 145, 160
- Taylor, Diana 215, 217, 239  
Tegnér, Alice 48  
Teje, Tora 81f, 244, 253  
Thegerström, Ferdinand 148  
Toepfer, Karl 215, 221, 239  
Topelius, Zacharias 24, 48, 50f, 53,  
58, 64  
Torsslow, Stig 21f, 45f, 72, 83, 87ff  
Toscanini, Arturo 172  
Traubner, Richard 119, 137, 139  
Tropp, Oscar 107
- Villanys, Adorée 215  
Viltzak, Anatole 222
- Wagner, Meike 234, 242  
Wahl, Anders de 8, 11, 32, 81, 86,  
244f  
Wahlenberg, Anna 47, 51, 56–59  
Wahlgren, Constance 126  
Wallenstein, Nanna 34  
Walter, Britta Solveig 65  
Warburg, Aby 204, 235  
Weber, Carl Maria von 100, 133  
Wedekind, Frank 253  
Wernemyr, Manne 213, 215, 238  
Westerberg, Staffan 36  
Wetterbergh, Carl Anton 48  
Wiberg, Ragnar 66  
Wiehe-Bereny, Charlotte 87  
Wiener, Francois 245  
Wifstrand, Naima 11, 127, 237  
Wilde, Oscar 253  
Williams, Carolyn 118, 138  
Wilson, Robert 37, 46  
Winge, Torsten 67  
Wirmark, Margareta 144, 161, 164,  
166
- X:et Erixson, Sven 35
- Zellman, Tollie 245  
Zetterberg, Anna 148
- Öberg Lindsten, Kajsa 211  
Öhman, Anna 217ff, 227  
Öhman, Martin 217ff, 239f  
Östberg, Carolina 130, 132ff

