Samlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 115 1994

Svenska Litteratursällskapet

Detta verk har digitaliserats. Bilderna av den tryckta texten har tolkats maskinellt (OCR-tolkats) för att skapa en sökbar text som ligger osynlig bakom bilden. Den maskinellt tolkade texten kan innehålla fel.

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Göteborg: Lars Lönnroth, Stina Hansson
Lund: Ulla-Britta Lagerroth, Margareta Wirmark
Stockholm: Kjell Espmark, Ulf Boëthius, Ingemar Algulin
Umeå: Sverker R. Ek
Uppsala: Bengt Landgren, Torsten Pettersson, Johan Svedjedal

Redaktör: Docent Ulf Wittrock, Litteraturvetenskapliga institutionen,
Slottet, ing. A0, 752 37 UPPSALA

Distribution: Svenska Litteratursällskapet,
Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. A0, 752 37 UPPSALA

Utgiven med stöd av
Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet

Bidrag till *Samlaren* skall lämnas dels på diskett (företrädesvis i ordbehandlingsprogrammen Word för Windows, Word för DOS eller Word Perfekt), dels i form av utskrift på papper.

ISBN 91-87666-09-X
ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by
Reklam & Katalogtryck, Uppsala 1995

Tonernas härskarinna, lidelsernas slav?

Om en skådespelerskas självbiografi från 1800-talets mitt

Av INGEBORG NORDIN HENNEL

Gemene mans syn på den offentliga teatern skiftade under i princip hela 1800-talet.[1] Å ena sidan tilltog scenens popularitet och å andra sidan gjorde sig ett tidvis högljutt motstånd gällande liksom ett ifrågasättande av scenkonstens nationella betydelse samt estetiska inklusive moraliska bildningspotential. Inte oväntat karakteriserades attityden till de professionella utövarna av samma konst av en liknande ambivalens, och där av alla tecken att döma den kvinnliga scenartisten var mera utsatt än sin manlige kollega.I det allmänna medvetandet kom hon att bli ett tecken för lastbarhet och destruktivt lättsinne på alla tänkbara nivåer; en uppfattning som osedvanligt koncist och bitande kommer till tals i en klyscha ur Flauberts *Dictionnaire des idées reçues*:

Aktriser.Ett fördärv för familjesöner. Äro skrämmande liderliga, hänge sig åt orgier, sluka miljoner, sluta på lasarettet. Ursäkta! det finnes även sådana som äro goda husmödrar![2]

På samma gång måste det uppmärksammas att röster hos oss som utomlands kunde göra sig hörda med syftet att lyfta fram skådespelerskan som seriös yrkeskvinna – inte bara som i bästa fall exemplarisk hustru – och göra front mot skandaliseringen av henne. Ett av de få exemplen härpå i pressen möter för svenskt vidkommande i *Heimdall* redan 1830.[3] Efter att den anonyme skribenten inledningsvis har relaterat scenartisternas svaga sociala prestige rent allmänt till att majoriteten av dem har »ringa sedlig kultur» och skral bildning samt för »ett oregelbundet lif, hvilket föga står tillsammans med de allvarsammare grundsatserne, hvarpå huslig lycka och borgerligt välstånd hvila», flyttas intresset över till den kvinnliga scenartisten specifikt. I sin egenskap av kvinna anses hon ha överskridit »sin bestämmelse» i samma stund som hon uppträder på en offentlig scen.

Det tillhör, säger man, ej hennes kall, att sträfva efter det allmännas hyllning, att liksom inför hela verlden lossa slöjan för det qvinliga hjertats hemligheter, och yppa de aningar, de halfförstådda önskningar, som ligga slumrande i flickans barm, och dem blott tiden skall bringa till mognad och medvetande, men som i allt fall ej få lemnas till pris åt den nysgjerriga hopens blickar. Vi vilja ej motsäga denna sats, tagen i dess allmängiltighet. Det är en fridlyst krets, som omger qvinnans inre varelse, så väl som yttre. Hennes själ kan ej och bör ej ligga öppen för dagens öga,och hennes både känslor och handlingar böra ej, som mannens, blifva ett mål för allmänt bedömande. Det är derföre inom huslighetens omhägnad, i det enskilda umgänget, man vill söka hennes värde, hvilket man hellre sjelf vill småningom upptäcka, än få sig erbjudet till uppskattning.

Så långt sammanfaller tankegången i *Heimdall* exempliariskt med den kvinnosyn som i ett frapperande upprepningstvång och med marginella avvikelser torgfördes – inte bara från tidens predikstolar – utan också i en strid ström av etisk-didaktisk litteratur med främst mellanskiktens kvinna som sin målgrupp. Det var fråga om texter som både beskrev och föreskrev, oftast med retorisk slagkraft genom att i de flesta fall lita till den speciella typ av suggestion, som baseras på ett familjärt tilltal eller en förtrolig kommunikation mellan en far eller mor och en ung läsarinna.[4] Som ofta har betonats traderades här ett särartstänkande vidare – en asymmetrisk genussyn i Aristoteles' och Paulus' efterföljd. Resultatet blev en hierarkisk och komplementär struktur liksom en dikotomi, som bestämde kvinnan som antingen »ängel eller djefvul» för att citera exempelvis Johan Evalds för hela förra delen av 1800-talet paradigmatiska *Konsten att blifva En God Flicka* (sv. övers. 1811).[5] I en av de s.k. aforismer, som »på begäran» infördes i *Granskaren* 1825 turneras samma fenomen så: »Det högsta goda och det högsta onda, det mest intagande och det mest afskyvärda träffas hos qvinnan - ofta till och med på en gång.»[6] Och från scenen kunde budskapet vidarebefordras i form av följande vändning:

Än, ljufva syrener,
än, vilda hyener;
som räfvar så fina,
de le åt vår pina.[7]

Hela föreställningen kring det kvinnliga var en sociokulturellt och ekonomiskt betingad konstruktion som Gunnar Qvist har visat, vilken emellertid simulerades vara tidlös genom att förankras dels i en för tiden typisk selektiv Bibelförståelse, dels i kvinnans biologi och anatomi. Ett viktigt och därtill föregivet vetenskapligt argument för att cementera tesen om en unik kvinnlig »natur» eller essens hämtade man från de fynd som de jämförande anatomiska studierna ansågs ge vid handen, aktuella alltsedan mitten av 1700-talet. Med upplysningstidens bitvisa kolartro på sinnesförnimmelserna som exklusiva sanningsinstanser – för vilken syn exempelvis Helvétius eller de La Mettrie är extrema representanter – omformulerades de konstitutionella skillnader man fann mellan kvinnors och mäns skelett, muskler, nervbanor, ansikten, förbränningstider för en kvinno- respektive manskropp etc. till också en naturgiven skillnad i sociala funktioner samt moraliska och känslomässiga dispositioner. Den särantropologi som kom att dominera synen på kvinnan, även om konkurrerande idéer gjorde sig hörda från och med 1830- och 40-talen, bär därför som Claudia Honegger träffande formulerar det drag av vildvuxen science fiction.[8] Påståendet gäller tyska förhållanden men är i lika hög grad giltigt för svenska.

Sedd mot bakgrund av denna konstruerade femininitet med dess kult av det slutna rummets goda och komplementära moder- och hustruskap samt förväntan på hängiven religiositet och en i det närmaste total affekt- och driftskontroll kan man knappast tänka sig någon kvinnlig yrkeskår, som mer fundamentalt än aktrisens provocerade grundfästena i en sådan kvinnlighetsförståelse. Skådespelerskan placerade sig ju i ett sammanhang, där skiljelinjen mellan kvinnligt och manligt, mellan privat och offentligt satts ur funktion; därtill i en erotiserad och sekulariserad miljö, andra obskyra omständigheter att förtiga. På ett chockerande sätt kolliderade detta med det föreskrivna kvinnolivets »dygd» och anspråkslöshet i marginalen och underförstod att scenens kvinna inte godtog eller i varje fall nonchalerade den idealtypiska femininitetens gränser och ramar.

Också skribenten i *Heimdall* ser den här problematiken och för att legitimera den kvinnliga scenartisten måste han ge henne status av särfall – underkastad »en undantagslag». Så länge hon helt hänger sig åt sin konst, tilläggs det i några rader där också den allt sedan antiken frekventa theatrum mundi-metaforen aktualiseras, löper hon inte heller någon risk att förlora sig i ett omoralens träsk:

> Hon lefver för sin konst, och denna är i sig sjelf ren, som oskuldens panna är klar och öppen. En qvinna, med god och sorgfällig fostran, samt med hågen tänd för den vackra konstens ädla och oegennyttiga ändamål, har intet att äfventyra på den lampuplysta scenen, mer än på den allmänna verldstheatern. Vårdarinnans vaksamma blick kan ofta lättare tränga genom kulissen, än genom lifvets mångfaldiga irrgångar. Aktningsvärda exempel på ett fläckfritt rygte inom Thalias och Melpomenes boningar hafva funnits nu och alltid.

Under nästa decennium hyllar Wilhelm Wohlfahrt (1812–1863) till en början utan förbehåll och i storvulna retoriska vändningar sin tids mest framgångsrika kvinnor inom de estetiska områdena, som inte bara Fredrika Bremer utan också Jenny Lind eller den svenskfödda och internationellt uppburna balettdansösen Marie Taglioni.[9] Till Wohlfahrts förtjänster hör likaså att han ser dubbelmoralen i det uppfostringssystem som var den tidens norm för mellanskiktens kvinna, och som mot alla intentioner kunde göra henne till det privata rummets skådespelerska, aktrisen för hemmabruk. Mot tanken att det borgerliga hemmet kom att fungera som »en teaterloge från vilken familjen blickar ut mot världen», kan därför ställas synen på samma hem som en scen, där den unga flickan tränades in i en specifik typ av kvinnlighet, vilket tvang henne till förställning och rollspel.[10] Efter de uppskattande orden om den konstutövande kvinnan och den frejdiga attacken på esteticeringen och objektifieringen av den unga flickan blir emellertid Wohlfahrts kvinnosyn i artiklens senare del mer instrumentell och mindre progressiv. Och även om han inte vill förtiga några exceptionella kvinnliga framgångar inom olika kulturområden, lägger han ändå till sist sin tyngdpunkt på kvinnan som den husliga härdens vestal, som mannens förädlande livskamrat och som sällskapslivets förskönande blickfång. Den som får sista ordet är Anna-Maria Lenngren i en okomplicerad förståelse av hennes mångomtalade dikt.

Artikeln i *Heimdall* betonar i sin tur som framgått skådespelerskan som en avvikelse, ett särfall, som osjälviskt bör ställa sig i konstens tempeltjänst i ett livslångt åtagande för publikens njutning och för den delen hela nationens nytta och gagn. I ingetdera sammanhanget är det emel-

lertid fråga om att placera den kulturellt verksamma kvinnan själv i centrum eller godta att en konstnärlig yrkesutövning kunde fylla ett behov för henne personligen. På det sättet kom en sexistisk attityd att flyta samman med en under 1800-talet allt mer uttalad förväntan på dels ett förborgerligande av skådespelarkåren, dels en professionalism, där scenkonstnären borde inordna sig som en länk i det allmännas bästa utan att snegla på egen vinst och vinning.[11]

Kvar står också det faktum att yrkesskådespelerskans aktier som social person var låga i det allmänna omdömet under större delen av den för mig aktuella undersökningsperioden – hur mycket berättigat undantagsfall hon än sades vara i 1830-talets *Heimdall*. På samma gång som hon kunde idoliseras som rollgestaltare, gjorde den exhibitionism som ett scenframträdande innebär henne till en fallen kvinna, en vara potentiellt tillgänglig för varje man och därmed till ett tecken för kaos och okontrollerad sexualitet. Även om ett flertal av det förgångnas kvinnliga scenartister förde ett liv som inte gav upphov till ryktesspridning eller spekulation, överskuggades detta därför av det prostitutionens stigma som vidlådde dem genom deras plats i en teatral offentlighet. Den association som gärna infann sig mellan teater och könshandel hämtade ytterligare näring dels från den täta trafiken av män »i kulisserna och ännu mera bakom dem»,dels ur det faktum att prostituerade, i varje fall på 1840-talet, hade sin fasta plats i teaterrummet.[12] Lika lite var alla scenens kvinnor dygdemönster som kommer att framgå. Att de födde barn utom äktenskapet hörde inte till ovanligheterna, i samma mån som skilsmässofrekvensen för i varje fall Kungl. Teaterns skådespelerskor är högre än riksgenomsnittet ända fram till runt 1850, något som redan det var ägnat att väcka anstöt i äldre tid. För den skull kan man emellertid inte i en svepande gest reducera samtliga till lösaktiga halvdamer och det visar sig – återigen vad beträffar den kungliga scenen – att versionerna av ett kvinnoliv vid teatern med en lätt överdrift kan sägas ha varit lika många som de inblandade individerna. Att sexuell promiskuitet skulle vara typiskt för samtliga aktriser är således ingen tillförlitlig bild; däremot föreställningen om att så var fallet. Tracy C. Davis sammanfattar utmärkt detta dilemma, då hon skriver: »Parallels and convergence between performers and prostitutes are demonstrable. Synonymity – the crux of the stigma – is not.»[13]

Med detta vill jag emellertid inte ha sagt att jag uppfattar Kungl. Teaterns skådespelerska som ett vanmäktigt offer för en patriarkal maktstruktur. Tvärtom var flera av dem expansiva, självständiga och modiga samt tog sin begåvning på allvar och sitt liv i egna händer. Lika lite skyggade andra – i synnerhet de som ville satsa på en sångkarriär under min undersökningsperiods senare del – för strapatsrika utlandsresor i syfte att förbättra sin artistiska talang och i bästa fall göra en internationell karriär. En del misslyckades; andra som Jenny Lind lyckades och yrket kunde således leda till en för gångna tiders kvinna ofattbart hög konstnärlig prestige och även ekonomisk makt.

Samtidigt måste man ha klart för sig att de alla utmanade sin tids dominerande kvinnliga diskurs på en patriarkal ordnings villkor. Kvinnor på den slutna sällskapsteaterns eller salongens scen som talaktris eller sångerska accepterades i de flesta kretsar, däremot inte yrkesskådespelerskan. En distinkt åtskillnad markerades således hos oss – liksom i Västerlandet i övrigt – mellan ett amatörskap som applåderades och en professionalism som föraktades och fördömdes.[14] Till nöds godtogs likaså konsertsångerskan, för vilken ingen aktion i egentlig bemärkelse förutsågs och som därmed inte ägnade sig åt det förkättrade rollspelet. Yrkesskådespelerskorna var som sina manliga kolleger också välkomna i salongssammanhang för att piffa upp underhållningen, men de mottogs ingalunda som umgängesvänner. Mönstret var detsamma utomlands och det verkar vara först runt 1870- och 1880-talen som de taldramatiska aktriserna med självklar rätt kunde röra sig i det sociala etablissemangets värld, medan de exceptionellt framgångsrika sångerskorna och manliga skådespelarna forcerat den här typen av spärr tidigare.[15]

Mot en sådan bakgrund ter det sig tämligen logiskt att ambitionen – både bland scenartisterna själva och hos deras förespråkare – var stor för att finna en balanspunkt för eller en kompromiss mellan det slutna rummets goda moder och den publika scenens hotfulla siren.Lika påtagligt är att de därvid tvingades in i en försvarsposition, ett vittnesbörd så gott som något om scenens kvinna som en det förgångnas skrämmande och på samma gång lockande främling och outsider. Att försöka formulera en allmängiltig »sanning» om vilka uttryck deras urskuldanden tog sig är emellertid ett företag som lätt landar i förenklingar och reduktion.

Visserligen finns det god tillgång på minnesbilder av olika skådespelerskor i tidens självbiografier och memoarer. Dessa är dock företrädesvis författade av män, vilka har en tendens att transformera den kvinnliga scenartisten till objekt för antingen en voyeuristisk eller fetischistisk blick – alternativt till bådadera – till vilket jag återkommer i annat sammanhang. Men undantag finns. Ett sådant tycks Johan Jolins snapshot av Emilie Högqvist (1812–1846) vara, omtalad som »Sveriges märkligaste Hetär».[16] Under alla omständigheter belyser hans ord yrkets kontroversiella karaktär för en kvinna. Ytterst anförde Emilie Högqvist enligt Jolins historieskrivning enbart negativa motiv för sitt scenliv genom att uppfatta det som en möjlighet att glömma lidna oförrätter eller betingat av ett begär efter »*hämnd* på dem, som velat trampa ens konstnärsanda i stoftet». Med sådana bevekelsegrunder förvånar det inte att hon ställde sig oförstående till *studenten* Jolins beslut »att vilja handlöst kasta sig in i detta rysliga teaterlif», om man än måste komma ihåg att uttalandet stammar från en tid, då Emilie Högqvists karriär var i nedåtgående. Hennes råd till sin blivande kollega, vilken alltså tack vare sin utbildning befann sig i den för Emilie Högqvist avundsvärda situationen att kunna finna andra utkomstmöjligheter än de som bjöds vid teatern, blev därför med Jolins sannolikt tillrättalagda vokabulär:

> Behåll ännu den hvita studentmössan, ungdomens och frihetens symbol, återvänd efter det korta sällhetsruset, som applåderna och bravoropen framkalla, till Upsalalifvets fröjder och allvar, men bind inte vid sin unga andes vingar blyklumpen af ett aktörskontrakt. Tro mig, jag talar som en vän, som en äldre syster.

När det gäller primärkällor är läget däremot ett annat, och från den i mitt sammanhang aktuella tiden föreligger endast en enda oförmedlad livsskildring i bokform av en kvinnlig scenartist. Det är Henriette Widerbergs *En Skådespelerskas Minnen. Sjelfbiografi*, som publicerades i två delar 1850–1851 (ca. 180 s.).

*

Som kommer att framgå är den en sällsam blandning av Dichtung und Wahrheit, teaterintrig och levt liv men skall ändå uppmärksammas som ett exempel på vilken bild en skådespelerska valde att bygga upp av sig själv samt på vad detta kan ha att berätta om hennes belägenhet i en tid med en påfallande konsensus om vad kvinnlighet var och borde vara. Denna granskning ställs så avslutningsvis – i brist på svenskt jämförelsematerial – mot några ståndpunkter som Henriette Widerbergs samtida vid Det Kongelige Theater i Köpenhamn förfäktade, den legendariska Johanne Luise Heiberg.

Henriette Widerbergs (1796–1872) föräldrar var skådespelarparet Anders Widerberg och Anna Catarina Widebeck, båda med ett förflutet vid Johan von Blancs välrenommerade landsortssällskap, för vilket Anders Widerberg ställde sig i spetsen 1785. Två år senare spelade han f.ö. som den förste i Sverige Hamlet med premiär i Göteborg den 24 januari 1787.Som ledare för ett teatersällskap tycks han däremot ha varit mindre lämpad och konkursen var ett faktum efter ett par säsonger.Följande år eller närmare bestämt 1790 fick han emellertid på Gustaf III:s initiativ ett engagemang vid Kungl. Teatern och stannade där till sin död 1810 vid 44 års ålder, medan hans hustru lämnade scenen i samband med flyttningen till Stockholm.[17] Paret hade fyra barn, av vilka Henriette var yngst.

Sannolikt sattes hon vid 11 års ålder i Kungl. Teaterns elevskola, och det var inget exceptionellt på tidigt 1800-tal att flickor gjorde sin första bekantskap med scenlivet vid så pass späd ålder; deras manliga kamrater hade däremot i allmänhet fått ytterligare ett par år på nacken. Enligt dåvarande statuter skulle hon under sin elevtid få undervisning i sång, musik, dans och läsning, övningar i »sann och redig declamation» samt i mån av tid lektioner i klaverspelning, skrivning, räkning, »wettenskaper m.m.». I disciplarnas åligganden ingick också att bevista ordinarie teaterföreställningar för att på ort och ställe invigas i skådespeleriets färdigheter samt att visa sina egna talanger genom att ge representationer för teaterdirektionen och i förekommande fall även för allmänheten.[18] Ambitionen var att i en tradition med urgamla rötter forma något av ein Mädchen für alles som kunde alternera mellan kör, balett, taldramatik och lyrisk repertoar och på det sättet hålla verket igång – ett system som gällde också för de manliga eleverna.

I samband med faderns död 1810 fick emellertid Henriette Widerbergs elevtid ett brått slut och som endast 14-årig engagerades hon vid Djurgårdsteatern och några år senare vid Lindqvists trupp i Göteborg. Från oktober 1817 och i runt tal 20 år framöver var hon därefter, sedan hon med framgång klarat av de lagstadgade tre debuterna,

anställd som »Actrice och Sångerska» vid Kungl. Teatern, varvid det kan tilläggas att några vattentäta skott mellan den lyriska och den taldramatiska repertoarens artister inte förelåg vid denna tid. Därmed hade hon hamnat på prestige-scenen framför andra i det dåtida Sverige och kom att uppleva en rad succéer som 1820- och det tidiga 1830-talets främsta sångerska, medan hennes insatser i taldramatiskt sammanhang inte väckte samma uppseende.[19] Hon verkar också ha haft förmånen att inte alltför ofta ha tvingats växla mellan den taldramatiska och den lyriska repertoaren, mellan tragedi och komedi, mellan kvinno- och mansroller, vilket kunde bli den mindre lyckosamma aktrisens lott och till förfång för hennes karriär.

Åren i elevskolan till trots talar det mesta för att Henriette Widerberg var något av en autodidakt. Så lärde hon sig enligt samstämmiga uppgifter aldrig, eller i varje fall sent i sin karriär, att läsa noter korrekt.[20] Sina sångpartier lär hon i stället ha övat in efter gehör, sedan någon ur hovkapellet spelat upp dem för henne, och »hennes naturliga begåvning torde ha representerat något helt enkelt fenomenalt».[21] Om man skall tro Nils Personne var Henriette Widerberg tillika en temperamentsfull och nyckfull kvinna, vilket med jämna mellanrum förorsakade större eller mindre konfrontationer med hennes kolleger eller med teaterledningen.[22] Tack vare sin popularitet kunde hon också själv tidvis diktera sina villkor och som ett exempel anför Personne hennes vägran att spela Elviras roll i *Don Juan* med motiveringen att hon inte hade lust att agera dennes »gamla aflagda». I stället önskade hon sig donna Annas parti, »ehuru det intet nöje är att en hel afton gå omkring och vara förlofvad med gubben Lindström och sörja det as-t Primme!»[23] Bevarade affischer visar att hon så småningom fick sin vilja igenom. Incidenten kan uppfattas som en av tidens många anekdoter kring livet bakom och på scenen med växlande grad av sanningshalt. Men det är också så att aktrisens anseende gång på gång relaterades till den roll hon uppträdde i, varför Henriette Widerbergs burdusa äskande blir mera begripligt.

Från och med våren 1835 började emellertid en rad allvarligare konflikter med direktionen, bl.a. som en konsekvens av hennes ofta förekommande frånvaro.[24] Så förklarade ledningen exempelvis den 20 februari detta år att hon över huvud taget inte deltagit i arbetet vid scenen sedan slutet av november och eftersom teaterns läkare inte kunde klassificera hennes »opasslighet» som laga förfall, halverades hennes lön från och med mars månad.[25] Misshälligheterna trappades upp och mynnade ut i en uppsägning av sångerskan, bejublad på scenen men skandalomsusad i sitt privatliv.

I början av oktober 1837 kunde pressen meddela att Henriette Widerbergs avskedsrecett skulle äga rum samma månad med henne själv som Susanna i *Figaros bröllop*, d.v.s. i samma roll som hon 1821 då operan gavs för första gången på Kungl. Teatern lagt publiken för sina fötter. Och den 18 publicerade *Aftonbladet* en utförlig recension, som vittnar om det bifall – en »Italiensk furore i Sveriges Oktober» – som mötte den obstinata sångerskan. Efter föreställningens slut ropades hon in på scenen för att motta en krans med åtföljande hyllningsdikt, vilken hennes kollega och motspelare Per Sällström läste upp.

Susanna-Henrietta, så ofta har Din sång
Med tjusning fängslat här hvart hjerta, hvarje sinne,
Att vi ej öfverge det hopp att än en gång
Få Dig här återse, så kär uti hvart minne.
Du allas älskling är; Din englalika röst
Har genom silfverklangs behag utan exempel,
Blott milda känslor väckt i Dina vänners bröst,
Var Du välkommen än i våra Sångmörs tempel,
Der Du en prydnad är och vi nu sakna Dig.
Kom, Svenska Philomèle; för länge har Din stämma
För scenen varit tyst, till ny triumf nu stig;
I höjden af Din flygt, låt inga hinder hämma
Den fart Du taga bör; hvar känsla är Dig blid;
Du liflig tacksamhet kan vänta af Publiken
Som i Dig alltid ser en tjusande Armid,
En ren och ädel tolk af himmelska musiken.

Några år tidigare hade Henriette Widerberg blivit föremål för en annan hedersbevisning i samma genre och tonart[26] och i båda dyrkas hon som änglalik förmedlerska av den »himmelska musiken» och förförisk, men farlig femininitet – »en tjusande Armid». Som i liknande äreminnen över andra samtida kvinnliga scenartister blir skådespelerskan här än ett asexuellt tecken, en mannens positiva anima-projektion för att tala med C. G. Jung, en Madonna som mediator av en metafysisk harmoni, inför vilken mannen knäböjer i en gest av tillbedjan och beundran; än en äventyrlig, men lika fullt förtrollande bild. Utanför scenen kunde hon samtidigt – som i Henriette Widerbergs fall – exploateras som sexuellt förbrukningsobjekt. Förhållandet visar på en i den tiden vanlig – om än inte ständig – tendens att reducera den kvinnliga scenartisten till chiffer och/eller biologi, till

helgon och/eller sköka, vilket har sin parallell i samma epoks polarisering av kvinnan som »ängel eller djefvul» eller som det »högsta goda och det högsta onda [...] till och med på en gång» – för att knyta tillbaka till Johan Evald respektive *Granskarens* aforism 1825.

I den här citerade dikten blir det också tydligt hur sångerskan på ett för tiden sedvanligt sätt flyter ihop med sin roll. »Susanna-Henrietta» görs till utbytbara storheter, där individen Henriette Widerberg som rollbärare absorberas av rollbilden. Till detta kommer att samma dikt är en explicit partsinlaga till hennes fördel.

Under trycket från publik och press bedömde direktionen det också som klokast att ta upp förhandlingar med Henriette Widerberg för ett reengagemang. Dessa var dock till en början föga framgångsrika, eftersom hon avvisade de villkor som erbjöds.[27] Överläggningarna följdes med uppmärksamhet från pressens sida, om vilket bl.a. en artikel i *Aftonbladet* den 26 januari 1838 vittnar, med stor sannolikhet skriven av den teaterintresserade men mot den kungliga scenen ständigt sarkastiske Anders Lindeberg. En insändare i samma blad, undertecknad »Några musikälskare», vädjar i sin tur till både teaterledning och Henriette Widerberg att försöka jämka ihop sina olika anspråk. Samtidigt utlovar insändarna att själva ersätta sångerskan skillnaden mellan den lön hon erbjudits och den hon själv krävde.[28] Det sistnämnda kan tas som intäkt för att hon faktiskt var en osedvanligt skicklig operasångerska som man ogärna avstod från.[29] Hennes mezzosopran i kombination med fysisk skönhet och attraktiv iscensättning fick också August Blanche att med hänförelse minnas henne i rollen som prinsessan Amazili i *Ferdinand Cortez*:

> Jag har hört och sett sångerskor med lika stor, ja större konstfärdighet, men knappast någon med härligare stämma och bestämt ingen som därmed förenat en skönare gestalt. Hennes mun, denna gracernas gåfva, vanställdes aldrig, icke ens under de svåraste vokaliseringar - den enda mun som vågat gapa utan att bli ful. Tvärtom, den blef allt vackrare och mindre, ju väldigare, ju bredare tonströmmen kom. Lägg nu dertill den indiska toaletten, som fordrar mera natur än konst – minst tre fjerdedelar trikå och den lilla resten bara guld, pärlor och kulörta fjedrar. Sådan var den tidens Amazili. Vi ha sedan sett andra utföra Amazilis parti med knappast en fjerdedel trikå, och de hafva för egen del gjort klokt deri, men icke har publiken, icke heller skönheten derpå vunnit.[30]

Förutom att Blanche här ger en ögonblicksbild dokumenterar hans omdöme utmärkt en dåtida manlig publiks förväntan på att sångerskan skulle tillfredsställa inte bara örat utan också ögat. Och den erotiska undertonen i raderna är inte att ta miste på, där den lasciva scenkostymen i en metonymisk figur står för den nakna kvinnokroppen. Men också här som i så många andra sammanhang måste det komplexa i bilden av aktrisen noteras och kravet på dubbel lustvinst slår inte alltid igenom i mäns minnesbilder av exempelvis Henriette Widerberg. Adolph Törneros t.ex., som fann det vida intressantare att »se på Chrior än att se på Spektakler», är för sin del helt upptagen av den musikaliska prestationen. Då han i augusti 1823 sett *Titus* vet han berätta för sin vän F. B. Ulfsparre att detta

> blef mig för långtråkigt, emedan allt geck blott fragmentariskt tillväga. Mams. Widerberg har väl en rätt artig röst men ingen hållning finns i hennes sång; ty lyckas en tirad, så misslyckas 3. Åtminstone förargades jag derföre rätt mycket på henne i vintras, då jag hörde henne på Concert. I Vestalen var hon väl bättre, men aldeles ej att skryta öfver. Både hennes och Sellströms /Sällströms/ sång, bar, de gånger jag hört dem, stämpeln af slarf och ett frivolt försummande af sträng öfning. Detta är min trosbekännelse.[31]

Törneros' klagomål kan mycket väl ha fog för sig med tanke på den kritik som i pressen ofta riktades mot repetitioner som lämnade mycket övrigt att önska liksom brist på såväl generalrepetition som regelrätt ensemblespel. Tidspressen var emellertid stor för den tidens artister på den kungliga scenen, vilken var en uttalad repertoarteater, där man nogsamt undvek att slita ut sina stycken. Det hindrar inte att man på sina håll önskade se en än rörligare spelplan, inte enbart för publikens förnöjelse utan också av hänsyn till – i den lyriska repertoaren – komponisten. Tanken var den att exempelvis en opera som gavs alltför ofta lätt kunde förringa musikens effekt till förfång för tonsättarens anseende, vilket är en intressant synpunkt att väga in i diskussionen om äldre tiders högst växlande scenutbud.

Trots att Henriette Widerberg i det längsta opponerade sig mot de nya villkor som hon erbjöds och trots att hon 1837 utnämndes till hovsångerska, tvangs hon till sist ge vika. Hennes gage under det tidigare 1830-talet var 1400 riksdaler banco exklusive 800 som hjälp till scenkostymer samt en recett årligen. Detta innebär att enbart hennes

grundlön då var i det närmaste densamma som en domprosts och kan man förmoda potentiell motståndare till »Djäfvulens bländverk».[32] Det nya kontraktet innebar däremot att hon förband sig att uppträda 30 gånger varje spelår vid föreställningar som direktionen bestämde och detta mot en lön på 50 riksdaler per gång. Uteblev hon – oavsett vilket skälet till detta än var – frös gaget inne.[33] En genomgång av affischerna för spelåret 1838/1839 visar att hon detta år sågs på scenen endast under tio kvällar, och hon hade nu att mäta sig med nya förmågor; inte minst med Jenny Lind men också med Wilhelmina Enbom, mezzosopran som Henriette Widerberg, eller Mathilda Ficker Gelhaar, som påstås ha varit en skicklig koloratursopran.Henriette Widerbergs sista framträdande på Kungl. Teatern var ett gästspel, som ägde rum den 20 juni 1840 och då hon sjöng F-durarian i *Figaros bröllop*, för vilken hon under sina glansår gång på gång fått stormande ovationer.[34] Slutet på hennes karriär blev ett engagemang 1842/1843 vid den av Anders Lindeberg efter mycket om och men sjösatta Nya Teatern, sedan hon förgäves prövat sin lycka i Tyskland.[35]

Henriette Widerbergs senare liv blev föga glamoröst och samme August Blanche som bedårats av henne som Amazili har svårt att hålla tillbaka sin bestörtning över den åldrade f.d. scenstjärnan, som han mötte på tidigt 1850-tal. Hon bodde då på Ladugårdslandet, där hon mot ringa förtjänst ägnade sig åt att sälja »sicilianska tvålkulor» och med planer på att öppna matservering för riksdagsmän.[36] Såvitt jag har kunnat finna uppbar hon också först från oktober 1859 en pension av första klassen från Kungl. Teatern och dog på tidigt 1870-tal i armod och anonymitet.[37]

Det brukar om det förflutnas scenartister hävdas att det bästa måttet på yrkesmässig framgång är omständigheterna i samband med deras död. I Henriette Widerbergs fall förekom ingen pompa och ståt, inte ens en dödsannons, blott en kortare dödsruna i *Aftonbladet* den 5 april 1872.[38] Vill man i detta sammanhang jämföra henne med en manlig kollega är Edouard Dupuy (1772 el. 1773–1822) ett tacksamt exempel. Från 1812 var han både skådespelare och kapellmästare vid Kungl. Teatern samt fick till sist professors titel. Ofta refererad i teaterlitteraturen är Henriette Widerbergs krakel med honom, då hon inte svarade på en erotisk invit från hans sida i samband med att de båda skulle öva in ett parti i *Figaros bröllop* före premiären 1821. Enligt traditionen fick hennes kallsinnighet som resultat att hon sattes i arrest i sin klädloge under ett dygn.[39] Då Edouard Dupuy begrovs skedde detta under högst solenna former i Jakobs kyrka och drygt 40 år senare lät Musikaliska Akademien resa en minnesvård på hans grav.[40] Detta innebär inte att han fört ett enligt sin tids norm oförvitligt leverne. Snarare var det tvärtom och Arvid Ahnfelt återger ett omdöme, enligt vilket Edouard Dupuy på goda grunder kunde betecknas som en

> fjäril i menskohamn, som hela sitt lif igenom fladdrat från blomma till blomma, men att fängsla honom, men att uteslutande beherska honom lyckades endast ofullständigt, äfven sedan åldern stelnat hans känslor.[41]

Förhållandet blixtbelyser hur lite en manlig scenartist hade att förlora på erotisk magi och extravagans i jämförelse med sin kvinnliga kollega.Genom sina skådespelande föräldrar hörde Henriette Widerberg sist och slutligen till dem som var födda in i teatermiljön och borde om man skall sätta tilltro till vad som ofta hävdas i teaterhistoriska framställningar ha varit bättre skickad att kryssa mellan yrkets Scylla och Charybdis än de aktriser som kom från hem utan direkt teateranknytning. Som hennes och även andra kvinnliga scenartisters livsöden visar är detta emellertid en sanning med modifikation.

Den självbiografi som Henriette Widerberg lät publicera i ett pressat ekonomiskt läge är enligt en teaterhistoriker som Nils Personne »två små häften utan något värde».[42] Mätt med en uppsättning estetiska kriterier ger man honom mer än gärna rätt. Däremot är som redan framgått Henriette Widerbergs skrift unik i sitt slag som en kvinnlig skådespelarbiografi betraktad. Dess originalitet förstärks av att den på svenskt språkområde är den första självbiografi av en kvinna, som utgetts under eget namn.[43]

Här är inte platsen att gå in på den livaktiga diskussion som i våra dagar förs kring den självbiografiska genren.[44] Dock skall det sägas att Henriette Widerbergs bok med fog skulle kunna betecknas som memoarer, om man med sådana avser återberättandet av en rad händelser i syfte att rentvå sig själv och där dessa händelser uppfattas som i första hand fakta, inte som erfarenheter.[45] Själv väljer jag emellertid att hålla fast vid hennes egen beteckning självbiografi alternativt livsskildring, varvid jag stöder på en relativistisk syn på genren i fråga. En sådan inbegriper både en rad olika versioner av hur en självbiografi kan se ut liksom en mer eller mindre påtaglig fiktio-

nalisering av det förgångna, men med det grundläggande kriteriet att vara en skildring, gjord ur en retrospektiv synvinkel och där författare, berättare och huvudperson är identiska.[46] Utan några som helst inhemska förebilder kan Henriette Widerbergs skrift vidare betraktas som en den naturliga narrativitetens berättelse utan de litterära ambitioner som karakteriserar den artificiella livsskildringen.[47] Samtidigt legeras denna nivå med en teatral diskurs som hon via sitt yrke kommit i direkt kontakt med och som inte minst slår igenom i en del värderingar samt i de högfrekventa dialogerna (replikerna i framställningen är cirka tre gånger så många som relationens meningar). Sist och slutligen ansluter jag mig vid min förståelse av den till J. P. Roos' tanke att livet och samhället »har hegemoni över berättelsen» samt att »texten och livet måste ses som en helhet, där bägge parter är beroende av varandra».[48] Mot den bakgrunden betraktar jag således Henriette Widerbergs framställning som en samling sociala och privata data och som en text, påverkad av narrativa konstruktioner som producerades runt omkring den.

På självbiografins sedvanliga sätt skapar Henriette Widerberg en koherens i sin och i sitt liv genom att tillämpa genrens perspektivism, d.v.s. den är skriven i ett efterhandsperspektiv och hon börjar från början och går därefter på något undantag när kronologiskt fram – från vad som hände henne i samband med faderns död och till hennes ödesdigra avsked från Kungl. Teatern vid 1830-talets slut.[49] Denna livslinje har emellertid en högst episodisk karaktär, där hon i likhet med den muntliga berättaren återskapar och kastar ljus över sitt förflutna i första hand via olika händelser som inträffat. Effekten blir att hennes text inte så mycket handlar om det som kallas »un récit de vie», en berättelse om att tillägna och komma till klarhet om sig själv, utan snarare är en deskription av en kedja av tilldragelser – som nämnts företrädesvis i dialogens form.[50]

Genom att ge en motivering till sitt skrivande gör hon vidare bruk av en annan av genrens konventioner. Det intressanta i det sammanhanget är att hon då legitimerar sin livsskildring genom att söka en förankring i den goda moderns position, inte exempelvis i yrkeskvinnans, för att får man förmoda på det sättet forcera den implicite läsarens censur:

> Min åsigt af detta företag [självbiografin] är grundad på det kärofulla kallet att genom behållningen af detta lilla arbete kunna lemna min lilla dotter den uppfostran hon så länge saknat. Då har jag uti allt såsom moder uppfyllt min pligt och blifver mine benägne läsare derföre erkänsam![51]

Å ena sidan väljer Henriette Widerberg därmed att presentera sig med en referens till sin tids ideala kvinnlighetskonstruktion i en ambition, som går som en röd tråd genom hela livsskildringen. Då modern tvang henne att sluta träffa sitt första utomäktenskapliga barns far var det visserligen detsamma som att »befalla» hennes död, men hon väljer ändå att som en idealtypisk dotter offra på moderns altare.[52] Vid ett annat tillfälle betonas hur hon omtänksamt tog hand om en förkommen bror, vid ett tredje kontrasterar hon sina scenframgångar mot lyckan att i det privata vara mor och vid ett fjärde tackar hon Gud för att hon alltsedan sina tidiga tonår kunnat dra försorg om inte bara sin mor och sina syskon samt senare de egna barnen utan också om brors- och systerbarn. Då modern dog var detta det »mest smärtsamma och påkostande» i hennes 23-åriga liv, försäkrar hon; i samma mån som hon i den »goda» kvinnlighetens namn förtröstar på en gudomlig hjälp i besvikelsernas stunder.[53]

I linje med denna självpresentation ligger också sättet att understryka att hennes yrke som aktris aldrig var självvalt. Framställningen hävdar i stället hur hon, faderlös vid unga år i en ekonomiskt strandsatt familj, av modern tvangs in i teaterns värld.Det verkliga förhållandet är också det, att Anders Widerberg vid sin död häftade i en stor skuld, som på intet sätt täcktes av hans tillgångar.[54] Det skulle också vara på moderns initiativ som Henriette Widerberg engagerades vid Lindqvists sällskap i Göteborg och med stor framgång i form av »mångdubbel öfverbetalning» då hon hade sina recetter samt med generösa tillskott till sin scenkostymering av manliga beundrare.[55] Redan här torde hon med andra ord ha varit inne i ett erotiskt växelbruk och sannolikt med moderns goda minne, som sägs ha tagit hand om inkomsterna, medan hon själv enligt egen utsago inte fick behålla ens »en tolfskilling». Ändå försäkrar hon att hon var »lycklig» i en än så länge oanfrätt oskuldsfullhet. »Jag spelade älskarinna på theatern och lekte med dockor i mina rum,» heter det i en av allt att döma friserad efterrationalisering.[56]

Den bild Henriette Widerberg med detta ger vid handen är att hennes mor använde henne som försörjningsinstrument. Därmed går hon till en för tiden från attack mot det mest tabubelagda, den goda modern, samtidigt som hon antagligen med tanke på det sistnämnda anser sig skyldig att ge uttryck för en stor sorg i samband med sin mors död. Andemeningen är dessutom den att hon utan egen förskyllan blivit yrkesskådespelerska. Mot bakgrund av vad jag funnit om rekryteringen när det gäller den kungliga scenens aktriser vid den aktuella tiden finns det ingen anledning att misstänka att hennes historieskrivning i detta avseende är tillrättalagd. Skulle så ändå vara fallet underförstår den förklaring hon ger till sin yrkesutövning en medvetenhet om att hon genom den rörde sig i den godkända kvinnlighetens utmarker och gjorde klokast i att frita sig från eget ansvar för detta, sannolikt i syfte att beveka sina läsare. Likaså förmärks en tendens hos Henriette Widerberg att stundom lägga den tyngsta skuldbördan för hennes många lösa förbindelser på än sin mor, än sin tjänsteflicka. Det sistnämnda har tycke av traditionell dramakonvention – den i moraliska stycken mindre nogräknade förtrogna. Vad i sin tur beträffar modern är det inte helt otroligt att hon kan ha agerat kopplerska med tanke på att det finns andra exempel från samma tid, som visar hur mödrar av nöd i princip sålde sina döttrars kroppar för att själva i bästa fall göra ett ekonomiskt eller socialt avancemang.

Å andra sidan försöker Henriette Widerberg inte på något sätt dölja sitt vidlyftiga erotiska liv. I stället skymtar ett slags njutningsfull exhibitionism och aningslös demonstration av den attraktionskraft hon hade på män och därmed förmåga att skaffa sig vinstgivande kontaktytor i diplomatkår och adelskretsar. I självbiografin ägnas också störst utrymme åt hennes möten med olika beundrare, företrädesvis i hennes bostad på Drottninggatan. Den avans hon gjorde tog sig främst uttryck i att hon överöstes med dyrbara smycken och kläder genom vilka hon kunde öka sitt värde som ett scenens visuella och sexuella tecken. Ibland drev hon dock denna ambition ett steg för långt och kritiserades i pressen för än överdriven lyx och för långa mellanakter p.g.a. hennes täta klädbyten, än utmamande frivolitet, som skulle vittna om att en skådespelerska kunde ta sig före »'hvad man icke kan i ett aldrig så litet anständigt sällskap, avkläda sig intill understubben'».[57] Men det givarna förväntade sig var – som framgår av självbiografin – att hon skulle betala tillbaka elegansen in natura. Öppet demonstreras därför här hur hennes/aktrisens kropp fick fungera som bytesvara i en av män bestämd och definierad cirkulation,[58] och där hon var inskriven i ett genuskontrakt med en inbyggd över- underordning, som hon på olika sätt hade att hantera.

I Henriette Widerbergs fall verkar det som om hon under sina mest lyckosamma år hade en viss kontroll över sin status som växelmynt; i varje fall är det en sådan bild hon vill ge sken av. Säker på sin erotiska lockelse tillåter hon sig därför att i männens närvaro ironisera över deras dyrkan av henne, nonchalant returnera sjalar, sammet och juveler samt kräva att de skall lita på hennes ord och veta att »värdera» henne.[59] Förutsättningen för att hon i sin tur skall kunna älska en man är, heter det, att hon respekterar och högaktar honom[60] – f.ö. i enlighet med den etisk-didaktiska litteraturens regelbok eller den romantiska sedeläran i tidens melodram.[61] Hon ikläder sig gärna också rollen av uppnosig och fintlig subrett som i tragikomisk fars spelar ut männen och deras svartsjuka mot varandra. Som ett exempel på hur hennes livsskildring med jämna mellanrum glider över i just ett teaterupptåg skall följande anföras. Situationen är den att två rivaler samtidigt råkar besöka henne, varvid hon gömmer en av dem i sitt sovrum. Därefter låter hon nedanstående samtal utspinna sig mellan henne och den andre mannen i en dialog, som kan ha inspirerats av *Figaros bröllop*:[62]

–Jo, härinne är någon, (i det jag nedföll för hans fötter) men jag bedyrar...
– Henriette, följ mig. (Han förde mig nu in i gula förmaket).
– Hvem är uti sängkammaren? Säg mig det!
– Nej.
– Skall jag sjelf gå och öfvertyga mig?
Han skyndade till dörren.
– För Guds skull, grefven blottställer sig!
– Henriette, säg mig hvem är der!
– Nej, jag säger det aldrig; skulle än grefven blifva vredgad på mig för evigt, nämner jag ändå ej den personens namn, som är derinne.
– Henriette har brutit sitt löfte.
– Tror grefven det!
– Ja, ni älskar honom (han visade nu på det rummet, deri grefve *** var), erkänn det för mig!
– Nej, vid Gud, jag älskar honom ej!
– Jag lemnar er, Henriette, lemnar er för evigt!
Han skyndade bort. Jag ringde.
– Marie [tjänsteflickan], släpp ut den olycksfogeln derinne; lät honom gå och föregif en opasslighet hos mig. Jag går under tiden till barnen...[63]

Oförställt vill Henriette Widerberg likaså markera den makt hon via sin kropp och sin talang lyckas skaffa sig över andra kvinnor i samma stund som hon ådrar sig deras kritik och avståndstagande. »Det har djupt en tid bortåt graverat mig; jag skrattar nu deråt, föraktar det och låter qvinnotungorna följa fritt sitt lopp.» Det lättsinne hon anklagas för tillbakavisar hon med att hon inte har någon lust att vara »skenhelig», spela »bönsyster», se »gudsnådelig ut» eller som andra kvinnor inte ens se åt »en karl en gång, nota bene då någon annan är närvarande».[64] I sin marginella position som skådespelerska intar hon med andra ord en antipatisk attityd mot kvinnor utanför scenen och en stundtals sympatisk till män, varvid hon inser både vinsten och nöjet av manlig makt och manliga relationer, även om de senares flyktiga karaktär aldrig ger henne emotionell tillfredsställelse.[65] I ett samtal med den ena av sina tjänsteflickor, som likt mycket annat i självbiografin har tycke av teaterscen, poängterar hon vidare sin klarsynthet och sin förmåga att genomskåda såväl det erotiska spelets ihålighet som resonemangsäktenskapets misär:

> Ack, Marie, huru besynnerliga äro icke dessa karlar! De kunna, då de finna oss älskvärda, våga allt för att vinna vår kärlek, och när det lyckats dem, huru länge veta de sätta värde derpå! De påstå, desse som sjelfve bryta sina eder, att det är förlorad uppmärksamhet på vår sida. Kan jag väl tro detta vara mera än en föregifning? ack nej! Man tadlar oss i och med det ögonblick, då man ledsnat vid oss, då ett annat föremål uppeldar deras känslor.[---] de äro så kalla, så liknöjda, som om de aldrig haft det aldraminsta tycke för den personen. Så är det ej med oss; vi kunna aldrig glömma den tillgifvenhet och den kärlek vi hyst för dem, som vi lemnat vårt förtroende [...]. Jag kan ej dömma häruti om andra qvinnor, om deras tänkesätt; jag vet endast med mig sjelf att jag eger kärlek och ömhet för dem, som öfvergifvit mig.

Skälet till denna hennes lojalitet säger hon till sist vara sina barn,där hon på nytt söker aktualisera den goda moderns bild: »Ack, det är då alltid något inom mig, som säger: det är för barnen dina.»[66]

På tjänsteflickan Maries direkta fråga om hon aldrig tänker gifta sig, svarar hon:

> – Nej tack, Marie, åtminstone aldrig med någon af mina likar.
> – Och hvarföre det, mamsell?
> – Jo, till en början kan ej någon, som är vid theatern, sjelf få sköta om sitt hus, det skall alltid lemnas uti fremmandes vård, och sedan hvartill tjenar det att jag skall gifta mig då jag kan försörja mig sjelf? Jag har min goda lön att lefva utaf och när jag blir gammal och publiken ledsnar vid att längre se och höra mig på scenen, får jag afsked med pension; då lefver jag på den, ty pension skall jag väl hafva, emedan jag betalar in uti pensionskassan.
> – Men mamsell får ej ändå heta fru!
> – Men har min frihet, kära du! Jag är ju derföre dömd, Marie, att lefva och dö med bara släta namnet af mamsell, men icke dömd att derföre vara utan en god vän; har jag nu den, så är jag säker på, att det är ej tvånget, som håller honom qvar hos mig, hvilket mången gång är fallet med en äkta man, och äfven bortgiftas många flickor, som icke känna den persons lynne, karaktär och hjerta, med hvilken hon arm i arm skall vandra genom lifvet. Men vore jag säker på att kärlekens och den husliga sällhetens altare stod krönt med evigt friska blommor, – jag gifte mig, Marie.[67]

Bortsett återigen från dialogens teatrala tycke är citatet intressant dels eftersom det på aktrisers vanliga sätt under 1800-talets förra hälft avfärdar en skådespelarkollega som tänkbar äktenskapspartner samt förebildligt lyfter fram vikten av att en hustru själv tog hand om sitt hushåll; dels eftersom det belyser den valfrihet en kvinnlig scenartist kunde känna sig ha genom att hon var självförsörjande och dessutom med en pension i perspektiv – det senare förutsatt att hon var anställd vid den kungliga scenen. Omständigheterna blir för Henriette Widerberg en garant mot det elände, som ett äktenskap ingånget under den ekonomiska kalkylens auspicier kunde medföra.

Men inte bara det! Hon ifrågasätter här även på ett för sin tid synnerligen radikalt sätt mytologiseringen av den eviga och livslånga kärleken genom att hon säger sig föredra »en god vän» och sin egen frihet framför hustrurollen och förmånen att kalla sig fru. Vid ett annat tillfälle misstänkliggör hon likaså värdet av trohetens yttre symbolhandlingar, övertygad som hon påstår sig vara om att »den kärlek, som icke är förenad med något tvång, är den lyckligaste».[68] Med största sannolikhet omedvetet skriver hon därmed in sig i Det går an-ideologins tradition, i samma mån som hon föregriper 1880-talets problematisering av äktenskapsinstitutionen. Sin opretentiösa och valhänta form till trots, där Henriette Widerberg i långa stycken transformerar sitt liv till ett teaterupptåg och fångar upp samt förstärker en del till synes subversiva drag i samtida dramatik och libretton, kastar därför funderingarna ljus över hur nära en kvinnas känslomässiga integritet är kopplad till ekonomisk självständighet.[69] Att det är en kvinnlig

scenartist som så här explicit verbaliserar denna insikt förvånar inte med tanke på att hon redan genom sitt yrke fatalt överskridit gränsen för det tillåtna i sin tids kvinnlighetskoncept och därmed inte hade så mycket att förlora. Dessutom var skådespelerskan i en del fall och under framgångens år – som t.ex. Henriette Widerberg – ojämförligt mycket bättre betald än andra yrkesarbetande kvinnor, om än kostnaderna för scenkostymeringen utan hjälp utifrån kunde vara betungande. Men man kan inte heller bortse från Henriette Widerbergs belägenhet, då succéerna var ett minne blott och då hon samlade sig till sin självbiografi. Situationen kring 1850 var knappast den att börds- eller penningstarka kavaljerer skockade sig kring henne, varför det ter sig konsekvent också med tanke på detta att hon predikar ett oppositionellt frihetsevangelium. Troligt är väl likaså att den klarsynthet som hon berömmer sig av var större då, än när hon befann sig i händelsernas förvirrade centrum.

Lika tydligt visar självbiografin att ett kärleksäktenskap var att föredra framför både »goda vänner» och personligt oberoende.Detta har sin parallell i den samtida dramatik som tematiserar den kvinnliga scenartisten, så till vida som ett äktenskap byggt på ömsesidigt samförstånd ständigt görs till ett lyckobringande mål i fjärran, alla offentliga framgångar till trots. För den skull skall det inte betvivlas att den till synes självständiga och kavata Henriette Widerberg här ger uttryck för en ärligt menad åsikt. Och när den romantiska drömmen gick i stycken säger hon sig fortsättningsvis ha hamnat i självmordstankar och sjukdom. Uppenbart är likaså att det var männen, inte hon, som hade initiativet då det kom till kritan, även om hon betonar hur hon avvisat ett fördelaktigt giftermålsanbud i grandios stolthet och illuderar att hon kunde styra sin situation.

Det som framför allt upptar Henriette Widerbergs intresse är som antytts att tolka sitt liv genom vad som händer henne utanför teatern och via män, medan hon – bortsett från ett par episoder om enleveringsförsök och mordhot som vetter åt melodramen – är påfallande kryptisk när det gäller själva yrkesutövningen. På så sätt förvandlar hon sitt liv till ett slags kittlande, scenisk populärfiktion med sig själv i huvudrollen och det sannolika är att hon gjort detta val utifrån tron att mer eller mindre pikanta amorösa äventyr skulle sälja bättre än interiörer från scenlivets vardag. Så ägnar hon inte någon som helst uppmärksamhet åt exempelvis en teaterestetisk diskussion – så när som på den uttryckta övertygelsen »mycken känsla [...] är första regeln i sången»[70] – eller åt att ventilera synpunkter på insceneringar, repertoarpolitik, eventuella favorit-roller eller succéer o.s.v. Denna typ av ämnen förbigås med kompakt tystnad, medan sexuella närmanden från teaterledningens eller lärarnas sida liksom funktionen av skådeobjekt för män i både loger och kulisser berörs än med viss belåtenhet, än med distanserad ironi. Vi får också veta att hon under några sommarmånader 1824 hade tillfälle att bo ute på Drottningholm för att rekreera sig, men där hon i lika hög grad befann sig i sin egenskap av mätress. Under samma ledighet – och f.ö. helt i överensstämmelse med vad Kungl.Teaterns reglemente föreskrev för sina anställda vid denna tid – hade hon att öva in roller i det kommande spelårets repertoar samt att nu och då kallas till teatern för repetitioner, där också kvartettrepetitioner hölls, eller för att diskutera sin scenkostym i nya roller.

Bedömde hennes älskare en repetition som obekväm för honom, blev den emellertid inte heller av, vilket kastar bjärt ljus över inflytelserika mäns makt i den dåtida teatermiljön.[71] I förbifarten omtalas vidare hur hon vid något tillfälle tog med sina barn till teatern eller att hon hemma övade på sina roller alternativt sjöng upp sig före en konsert på slottet.

Det Henriette Widerberg framför allt är angelägen om att poängtera beträffande sitt scenliv trots att det inte – om vi skall tro henne – var självvalt, är den glädje hennes arbete gav henne, dels i form av en suverän frihetskänsla, dels i form av publikens uppskattning och samvaron med kollegerna. Men naturligtvis var hennes oavhängighet och informella maktposition relativa. När hon i slutändan drev sina krav till en provocerande spets tappade hon och vann direktionen och detta oaktat ett massivt stöd från delar av dagspressen, som framgått.

Kontentan blir att Henriette Widerberg i sin selektiva livsskildring väljer att iscensätta sig än som subjekt i sin egen historia – tydligast i dialogavsnitten med dess inströdda korta kommentarer och reflexioner – , än som objekt för andras syften.Denna dragning åt två håll ger hennes framställning samma paradoxala profil som den motsägelsefullhet som präglade den dåtida aktrisens faktiska liv. Självbiografins autenticitet tycks mig därför kunna förläggas till själva brytpunkten mellan självpresentationen som morsk, ärlig,

frihetsdyrkande och skarpsynt auktoritet å den ena sidan och som maktlöst offer å den andra. Den senare positionen tydliggörs via en förlusttematik. Hon har gått miste om sitt äldsta och sitt yngsta barn,[72] om upplevelsen av villkorslös moderskärlek, om sin ungdoms älskade, om det fria valet av yrkesbana. Mer eller mindre ordlöst har hon fogat sig i detta och vill därmed exponera sig som den trofasta dottern, systern, modern och värdiga kvinnan. Å andra sidan sätter hon sig över, negligerar eller inser inte det chockerande i hela sitt skrivprojekt – att som idealtypisk mor försöka ge sin dotter en anständig fostran genom avkastningen från en livsskildring som på punkt efter punkt gestaltar den »goda» kvinnlighetens skandalösa motbild och negation. I stolt och stundom muntert trots hävdar hon sig här som ett icke tystat subjekt och utmanar konventionsbildningar och dubbelmoral samt excellerar i att demonstrera sin makt över både kvinnor och män.

Bådadera korresponderar med två av den tidens berättelser om det kvinnliga – det ideala kvinnlighetskonceptets offerposition och schablonbilden av skådespelerskan som promiskuös och tygellös driftsvarelse. Denna självbiografins ambivalens eller dubbelhet gör bilden av Henriette Widerberg märkligt substanslös och som individ hotar hon att falla isär och bli en främling för både sig själv och sin läsare. I någon mening drunknar hon i de två kontrasterande paradigmen för det privata respektive det offentliga rummets kvinna på samma sätt som hon allt som oftast slukas upp av farsens, melodramens eller dramadialogens retorik med dess extra- och paralingvistiska markörer och direkta scenanvisningar.

Det anmärkningsvärda är emellertid att hon vägrar att helt solidarisera sig med den »goda» kvinnlighetens berättelse och be om tillgift för sitt ifrågasatta yrke och utsvävande liv. I stället gestaltar hon detta än i rebellisk och provocerande öppenhet, än i kamouflerande och sentimental slapstick med reminiscenser och rim från en gång inlärda libretton och dramer. Hon berör också sin schism med teaterledningen genom att självmedvetet och i en trevande collage-teknik foga in utdrag ur tidningsartiklar, som stödde hennes sak, och därtill som nämnts ett par äreminnen; precis som hon tidigare i framställningen främst i de uppvaktande männens eller tjänsteflickornas mun lägger beundrande och uppskattande ord om sig själv för att till sist i en direkt partsinlaga förklara sig vara utan all skuld till det nesliga slutet på sin karriär.[73]

På det sättet blir Henriette Widerbergs självbiografi en apologi och ett försvarstal, där undertexten är att hon blivit den hon blivit i en självuppfyllande profetias konsekvens. Därmed fritar hon sig från eget ansvar på samma gång som hon ger ord åt social aggression och oförblommerad protest. Kvinnor blir – bortsett från hennes tjänsteflickor – i en svidande uppgörelse cyniskt utnyttjande eller hycklande ögontjänare, män i allmänhet lätt förförda smickrare, svartsjuka rivaler och svekfulla löftesbrytare. Eller med en vändning ur *Figaros bröllop*:»trolösa af instinkt och svartsjuka af fåfänga!»[74] Samtidigt ser hon kvinnors konkurrens om den manliga blicken men förmår inte av förklarliga skäl att relatera detta förhållande till en patriarkal genushierarki, varför hon ändå bitvis solidariserar sig snarare med mannen än med sitt eget kön.

Ernst von Wendt omtalar Henriette Widerberg som »tonernas härskarinna, lidelsernas slav», en vändning som också har blivit rubriken för denna uppsats, dock som framgått försedd med ett frågetecken vilket avser utsagans andra hälft. Reservationslöst hävdar han, att lättsinnighet var »ett av grunddragen» i sångerskans karaktär med en påstått erotisk intensitet och ett bekymmerslöst »skattande åt sinnlighet och romantiska upplevelser».[75] Hela ansvaret för hennes förvisso »tygellösa» liv läggs utan eftertanke på henne, vilket underförstår en gammal föreställning om en kvinnans ohämmade sexualitet. Tankefiguren var gångbart mynt på 1800-talet – i all synnerhet vad avser den kvinnliga scenartisten – liksom sättet att omtala kvinnan som »könet», d.v.s. oreflekterad natur.[76] Det von Wendt emellertid bortser från är för det första att män på olika nivåer var djupt involverade i den dåtida skådespelerskans yrkesmässiga liv. Detta gör att betydelsen för hennes karriärbild av kontakter med män som kunde fungera som »symboliska bankirer» – för att låna en term av Pierre Bourdieu – i egenskap av bl.a. lärare, introduktörer, recensenter och beskyddare i största allmänhet knappast kan överskattas; eller med Henriette Widerberg apropå hennes många »affärer»:

– Sådana förbindelser, min kära Marie, medföra aldrig någon lycka! jag vet det bäst; [---] Likvisst äro karlarne ändå ett nödvändigt ondt, ty vill jag hafva en supplik, hvilken skall författa den? – en karl; skall jag hafva en

affär af vigt uträttad, af hvem? af en karl! och sedan, om jag vill hafva ett angenämt sällskap, en vän, en uppriktig, god vän, som jag i själ och hjerta älskar, det är ju klart, jag väljer då en karl.[77]

Att detta också i de flesta fall kostade något är självklart. Och det är utan tvekan anmärkningsvärt att Henriette Widerbergs motgångar vid scenen började endast ett eller ett par år efter att hennes förbindelse med Magnus Brahe upphört, och Axel Piper, med vilken hon var hemligt förlovad, försvunnit till Finland för att gifta sig ståndsmässigt. Ett entydigt kausalförhållande mellan det ena och det andra går förstås inte att leda i bevis. Däremot är det ställt utom tvivel att förlusten av Magnus Brahe som beskyddare inte var försumbar.I sin självbiografi nämner Henriette Widerberg honom också som en värderad vän, trots hans enligt henne påfrestande svartsjuka. Att också det uteblivna äktenskapet med Axel Piper – oaktat storstilade utfästelser om motsatsen enligt självbiografin – gick Henriette Widerberg djupt till sinnes och påverkade hennes yrkesutövning torde även det äga sin riktighet. Lika lite kan man emellertid bortse från att hon 1837 var drygt 40 år gammal i en tid, då de av män dominerade publikförväntningarna på den ständigt nya kvinnliga scenartisten med ungdomlig fräschör var stora, samt att hennes röstresurser hade försvagats. I sin självbiografi berättar hon också om hur hon råkade ut för vad som populärt kallades strypsjuka med en fem månader lång lasarettsvistelse som sin konsekvens. Åkomman kan avse en inflammation i stämband och struphuvud. Såvida uppgiften om den utdragna sjukhusvistelsen är korrekt bör det dock troligare ha varit fråga om difteri, som i folkmun kallades just strypsjuka och som före antitoxinets tid på 1890-talet var svårbehandlad. Hur som helst delade hon denna och andra former av sjuklighet med flera av sina kvinnliga kolleger. Med tanke på att de ofta uppträdde tunnklädda i en dåligt uppvärmd teaterlokal och att ambitionen att skydda rösterna från överansträngning var minimal är detta inte ägnat att förvåna. Talande i det här sammanhanget är f.ö. Carl Jonas Love Almqvists reflektioner sedan han hade övervarit premiären på Anders Lindebergs Nya Teatern. Då han efteråt gick bakom scenen såg han:

Dessa brokiga, glada olycksfåglar av bägge könen! En mängd unga flickor så gott som oklädda, vilka förfäktade att de icke frös oaktat temperaturen var sådan att vi 'herrar' gick i doffelrockar och pälsar! Stackars kvinnan här som alltid och överallt! Hon är icke blott dömd att lida; hon är ock medsamma dömd att säga det hon icke lider. Hon skall skaka tänderna, men för att le.[78]

Ingenting talar för att det var så mycket bättre beställt på den kungliga scenen. Trots den rent fysiska utsattheten visar det sig emellertid att aktriserna var av förvånansvärt stabilt virke – i likhet med Henriette Widerberg som oaktat alla påfrestningar blev i det närmaste 76 år gammal. Den fantasieggande bilden av den vackra, syndmen ångerfulla, tbc-sjuka skådespelerskan som dör ung, måste därför betecknas som en myt för den tid som jag undersöker.

För det andra glömmer von Wendt bort det förflutnas syn på scenens kvinna som idol och sexuellt förbrukningsobjekt på en och samma gång. Båda omständigheterna gjorde att hon var fångad i en patriarkal ordnings slänggunga, där hon hade att förhålla sig till ett komplicerat dubbelt tal. Sätten att lösa problematiken skiftade men det finns knappast anledning att fördöma Henriette Widerbergs och enbart relatera det till en brist i hennes moraliska utrustning. Snarare är det ägnat att förvåna att inte fler gick i samma mansfälla som hon. Som Bente Braaten riktigt uttrycker det blev skådespelerskornas mångomtalade och tänkta »lättsinne» och erotiska aptit för flera av dem en del av deras yrkesidentitet, där de i enlighet med socialpsykologins lagar betedde sig så som det förväntades av dem, d.v.s. i samstämmighet med schablonbilden;[79] därmed inte sagt att alla gjorde så, vilket har betonats tidigare.

Självfallet kan man inte förenklat göra Henriette Widerberg till syndabock och helt frita henne från eget ansvar för brist på arbetsdisciplin och vidlyftigt leverne. Det stora misstaget tycks emellertid ha varit att hon i oreflekterat övermod – och så länge »festen» varade troligtvis ivrigt påhejad av sina älskare – odlade en illusion om sig själv som suverän och därmed inte förstod att spela sina kort rätt. Hade hon förmått hålla fast Magnus Brahe som sin beskyddare är det mer än tänkbart att han – Karl XIV Johans gunstling och känd för sina fintliga audienser och förmåga att ordna goda befordringar om än på krokiga vägar – hade utverkat en generös pension åt henne, när teaterdirektionen började tröttna och publikgunst och röst svika. Därmed hade hon kunnat bli en efterföljare till Jeanette Wässelius (1784–1853), vilkas roller Henriette Widerberg i långa stycken övertog då denna vid endast 36 års ålder 1820 lämnade den kungliga scenen. Vid sin avgång fick

hon omgående en pension av första klassen samt till detta 400 riksdaler banco årligen i sin egenskap av hovsångerska, något som innebar att hennes totala inkomst var endast i runt tal 200 riksdaler lägre än under anställningen vid teatern.[80] Ett liknande arrangemang för Henriette Widerberg borde i någon mån ha tryggat hennes ekonomi, i all synnerhet med tanke på att det stått henne i likhet med Jeanette Wässelius fritt att tjänstgöra vid någon annan teater och samtidigt uppbära pension från den tidigare arbetsplatsen.

Visserligen är Henriette Widerbergs självbiografi invaderad av en teatral diskurs som hon kommit i omedelbar kontakt med via sitt arbete och som hon kunnat mobilisera som hjälp i sitt skrivande.Den språkliga och formella dräkten är likaså tafatt, som citaten ovan visar. Ändå måste man, inte minst med tanke på hennes korta skolgång, ställa sig frågan om hon verkligen själv författat sin livsskildring eller om hon haft en spökskrivare. Så långt jag har funnit går det inte att besvara spörsmålet på det ena eller på det andra sättet. Problemet är likaså av sekundärt intresse i ett sammanhang som detta, där det rör sig om att visa på en skådespelerskas val att iscensätta sig och ge en bild av sin självupplevelse inför en läsande offentlighet. Även om hon själv inte har hållit i pennan är det dessutom rimligt att utgå från att hon givit sitt samtycke till den tolkning som självbiografin ger av hennes liv.

*

Cirka tio år innan Henriette Widerberg fått respass från den kungliga scenen engagerades Johanne Luise Heiberg (1812–1890) vid Det Kongelige Theater i Köpenhamn, närmare bestämt 1829, och där hon kom att stanna i mer än tre decennier. Postumt utgavs hennes memoarer *Et Liv, gjenoplevt i Erindringen* I–IV (1890–1892), med vilka Henriette Widerbergs självbiografi över huvud taget inte tål en jämförelse. Ur en aspekt kan man dock lägga de båda framställningarna bredvid varandra för att pröva hur de försöker bemästra konflikten mellan aktrisyrket och sin tids asymmetriska genussyn. Det visar sig då hur angeläget det är för Johanne Luise Heiberg, den danska talscenens primadonna assoluta, att undvika en kollision häremellan. Likt men ändå helt olikt Henriette Widerberg blir därvid en av hennes strategier att formulera en apologi för den kvinnliga scenartisten – ett försvar som i sin tur implicerar den argumentering som bidrog till att misstänkliggöra ett kvinnoliv vid teatern. Ändå hade skådespelaryrket för både kvinnor och män generellt sett högre status i Danmark än i Sverige och ansågs »aktningsvärdt» redan vid slutet av 1700-talet, som det heter i *Freja*.[81]

Av intresse i detta sammanhang är speciellt kapitlet »Er skuespilkunsten en moralsk berettiget kunst?»[82] Rubrikens fråga är ett spörsmål, skriver Johanne Luise Heiberg, som jagade henne under nedskrivandet av memoarerna »i mangen en sømnløs Nat». Efter att ha vägt pro et contra mot varandra kommer hon slutligen fram till att svaret måste bli jakande, även när det gäller den kvinnliga scenkonstnären. Visserligen kan man med fog ställa sig frågan, heter det, om en person som omfattar en kristen övertygelse någonsin skulle välja scenartistens yrke. Johanne Luise Heiberg kan emellertid sanktionera ett sådant beslut vad gäller skådespelerskan genom att hänvisa till ett kvinnans estetiska »Svaermeri», ett sökande efter ett ideal, den instinktmessiga »Anelsen om en guddommelig Tilvaerelse», som endast kan återskapas i konsten och i vars tjänst skådespelerskan ställer sig. Varpen i denna väv är således en romantisk-idealistisk estetik och genussyn. Likt Sarah Bernhardt (1844–1923) efter henne håller hon också före att skådespelarkonsten till sitt väsen skulle vara specifikt »kvinnlig». Men deras bevekelsegrunder för denna syn skiljer sig åt. Medan Sarah Bernhardt hänvisar till kapacitet att uttrycka känslor, inlevelse- och anpassningsförmåga, talar Johanne Luise Heiberg om en »skarpare Blik», en talang »at ordne og sammenholde». I båda fallen söks emellertid orsaksförklaringen i en kvinnans specifika »natur».

Samtidigt passar Johanne Luise Heiberg på tillfället – f.ö. som Simone de Beauvoir ett femtiotal år senare – att göra en markering mot de aktriser som endast drivs av ett exhibitionistiskt begär att exponera kropp och yta. Skillnaden mellan sådana vad Heiberg kallar »Modeskuespillerinder» och societetens baldrottningar, »Modedamer», är näst intill obefintlig och bådadera blir som »hine daarlige Hustruer, daarlige Mødre». Det är vidare hennes övertygelse att yrket är mindre hotfullt för kvinnan än för mannen, eftersom det i sig inte är något onaturligt för kvinnan att bli föremål för beundrande mäns hyllning och tillbedjan. Snarare har detta alltid, menar hon, varit kvinnans prerogativ. Men viktigare än detta är att skådespelerskan har fast mark under fötterna. Och detta får hon först som gift och då hon i sitt hem troget uppfyller sina husliga plikter.

At danne et Hjem, det er en Opgave, som ingen Kvinde maa lade sig berøve [...] thi ingen Opgave for Kvinden er større än denna.

Glömmer skådespelerskan detta blir hon – inte som Johan Evald 1811 föreslog om den ogifta kvinnan i gemen »ett öra som inte hör, ett öga som inte ser» – men väl »en glimrende Dukke, hvilken Alle bruge som leg». Omsorgen om en familj medför dessutom i ett längre perspektiv att den kvinnliga scenartisten kommer att rikta sina tankar »henimod Livet, henimod Gud». När en manlig skådespelare råkar i samma belägenhet som en kvinnlig – att dyrkas och beundras – förrycks däremot hans »Natur». Han riskerar helt enkelt att förlora sin »Mandighed» och bli ett ihåligt mellanting mellan kvinna och man. Faran blir än större om han odelat ägnar sig åt sitt yrke, vilket lätt blir fallet med tanke på det faktum att mansrollerna var så ojämförligt många fler än kvinnorollerna och därmed skådespelarnas arbetsinsatser större; ett förhållande som, kan det tilläggas, föga förvånande är giltigt för också svenskt 1800-tal. En lösning på problemet ser Johanne Luise Heiberg i att aktören skaffar sig något slags hobby, gärna ett hantverk, för att på det sättet momentant komma ifrån illusionernas värld och få kontakt med det verkliga livet. För hans kvinnliga kollega har det ingen fara, då ju hon utanför scenen är fullt upptagen av »Sax og Naal og med Alt, hvad der hører indom Husets omraade. Dette er hendes Frelse [...]».

Dessutom tänker sig Johanne Luise Heiberg att skådespelerskeyrket skulle kunna bevara kvinnan från »fall» genom att fungera som en avledare för oroliga kvinnohjärtan, eftersom det är en profession som kräver hårt arbete. Detta hindrar sin utövare från att drunkna i en fantasivärld, där hon odlar en sjuklig sentimentalitet och hamnar i ett tomhetstillstånd – beredd att kasta »Romankaaben over den første den bedste Pjalt». Hon tillbakavisar vidare farhågan att aktrisen som ständigt rör sig i teaterns erotiserade värld skulle vara utsatt för övermänskliga frestelser och kontrar med att det lika lite är särskilt lyckosamt för mannen att hans hustru förlorar kontakten med den »kyska Amor». Tvärtom kan den kvinna som likt skådespelerskan bevarar älskarinnan i sig vara säker på att behålla sin make som sin älskare och till bådas båtnad. Sist och slutligen är scenkonstens innersta raison d'être enligt Johanne Luise Heibergs tidstypiska uppfattning att fungera som den stora spegel, där nationen kan begrunda sina egna drag och lära känna sig själv:

de dramatiske Digtere ere som hine Dykkere, der hente Perler op fra Havets Bund, Digterne dykke ned i Sjaelene og hemte frem for Dagens Lys, hvad disse Sjaele kun dunkelt anede, at der laa skjult dernede. Skuespilleren maa existere som et Organ for Digteren og Digteren som et Organ for Folket.Et Land uden Digtere er som en stor ufrugtbar Egn uden Kilder. [---] de virkelige Digteraander ere Profeter, de fornemme og tolke de dunkle, endnu tause Kraefter, som gjaere i et Folks Dyb.

Johanne Luise Heiberg kan således legitimera aktrisens vara för det första utifrån uppfattningen om skådespeleri som något specifikt kvinnligt. För det andra knyter hon an till en komplementär genuskonstruktion och ett särartstänkande, där kvinnan via ett liv vid scenen kan undgå sysslolöshetens fallgropar, bli en bättre hustru/älskarinna samt sist och slutligen vara det manliga, profetiska ordets mediator. Därmed håller hon fast vid en instrumentell syn på den kvinnliga scenartisten, hela tiden placerad i en relation till det manliga. Till yttermeravisso betonas emfatiskt vikten av att skådespelerskan gifter sig och parallellt med sitt arbete ägnar sig åt hustruns och moderns plikter. Det progressiva i detta är att Johanne Luise Heiberg inte förutser att den gifta kvinnan måste lämna sitt yrkesarbete för att helt gå upp i sina husliga omsorger; det konventionella och i överensstämmelse med föreställningarna kring den ideala kvinnan att ett hustru- och moderskap sägs vara varje kvinnas första och främsta mission.

Till skillnad från Henriette Widerbergs levnadsbana gick Johanne Luise Heibergs från klarhet till klarhet. Från fattig balettelev avancerade hon till sin tids mest uppburna taldramatiska aktris och slutligen till lärare vid Det Kongelige Theaters talscen. Hon var också, som inte minst den tidigare nämnda artikeln i *Freja* poängterar, en uppskattad värdinna i sitt och författaren Johan Ludvig Heibergs hem; »en afundad samlingsplats för Köpenhamns fina verld, för konstens och litteraturens utvalde», som Orvar Odd formulerar det.[83] Därtill var hennes man enväldig chef för den danska kungliga scenen 1849–1856 samt skrev ett flertal roller med tanke på just sin hustru med de fördelar detta innebar. Johanne Luise Heiberg älskade med andra ord mycket klokt och kunde genom sitt äktenskap öka sitt artistiska kapital på

ett helt annat sätt än Henriette Widerberg med hennes många lösa förbindelser.[84]

Med tanke på Johanne Luise Heibergs karriärbild måste hon räknas till de »mirakulösa» – för att tala med Pierre Bourdieu – d.v.s. till de mycket lyckosamma individerna i en missaktad grupp med ett ringa, för att inte säga obefintligt kulturellt och ekonomiskt startkapital. Som sådan fortsatte hon ytterst att reproducera sin tids hierarkiska könssyn genom att som i sina memoarer implicit solidarisera sig med en sådan.Så fick hon också godkänt av teologiprofessorn och hovpredikanten Hans Lassen Martensen i ett brev den 1 mars 1869, som i huvudsak och med rätta förstår hennes försvar så att scenkonstnärerna »saa at sige skulle offre sig for Samfundet».[85] Detta rimmar väl med synpunkterna i 1830-talets svenska *Heimdall* men också med hennes vemodiga tanke, »at Andre efter mig skulle fortsaette en Virksomhed, der kan bringe Glaeder, men ganske vist vil bringe Smerter».

I Johanne Luise Heibergs reflektioner finns inget av provokation. I stället skymtar en konsensus med ett särartstänkande fram och där kvinnlighet som svärmisk »natur» och »instinkt», som det manliga ordets självuppoffrande vehikel och som mor och maka blir specifikt betydelsedigra kategorier för den kvinnliga scenartisten. Huruvida detta stod i genuin samklang med hennes övertygelse är emellertid oklart, då memoarerna delvis är tillrättalagda.[86]

En liknande ambition att jämka ihop kvinnligt artisteri med idealtypisk kvinnosyn möter i Fredrika Bremers bild av Jenny Lind – en annan av tidens »mirakulösa» – en bild som här avslutningsvis skall jämföras med en manlig blick på samma säregna konstnärsbegåvning. I *Svunna dagar* I berättar Erik af Edholm om en baltillställning hos teaterläkaren och medicinalrådet Magnus af Pontin den 4 mars 1843. Enligt sagesmannen blev festen »rätt animerad» tack vare

> Mamsell Lind och hennes courtiseurer, hvaribland främst O. Mörner och Weidenhjelm, den förste galen som en Pelham med bouquetter och proposer och ord, den andre med vilda gester och blickar. [---] Man påstår, att Weidenhjelm är le préferé, i all sköns tukt och ära.

af Edholm omtalar Jenny Lind som både originell och själfull i kraft av hennes »snille» och hennes »inspiration».

> Den sanna qvinligheten: blygsamhet och mildhet, den har hon dock ej, åtminstone ej i mina ögon, och den tror jag ingen kan äga som inför hela publiken hvarje afton vänder in och ut på sina känslor---[87]

Några månader senare samma år skriver Fredrika Bremer ett brev till H. C. Andersen, som bekant djupt förälskad i Jenny Lind.[88] Av det framgår att hon träffat sångerskan hemma hos sig »vid Caffee-frukost-bordet i mitt soliga skrifrum i Stockholm» samt att de båda i beundrande ordalag talat om den danske adressaten. Fredrika Bremer fortsätter om sin gäst med orden:

> Hon är allt ifrån sitt första uppträdande på den lyriska scenen den svenska publikens älskling. Blommor regna för hennes fötter, verser äfvenså, Friare äfvenså (ehuru icke så tätt) och i öfrigt intager hon lika mycket fruntimmer som männer genom sitt blygsamma, naturfriska, behagliga väsen. [---] Jag har alltid varit svag för hennes person, och lika som alla här förtjust i hennes underbara gåfvor som sångerska och skådespelerska. Vill ni se Jenny Linds öga blixtra, och hela hennes anlete och väsen genomstrålas af glädjens och ingifvelsens *skönhet*, så tala med henne om hennes konst, om det sköna och oskyldiga i den, om dess välgörande inverkan på menniskosjälen. Men vill ni se det djupaste och vackraste, så tala med henne om religionens djupaste läror, om Guds mål och vilja om allas lika värde och rätt inför honom, om hans uppenbarelse i Ch° om alla menniskors bestämmelse, och se då tårar af glädje och rörelse skölja öfver det unga ansigtet med dess barnsliga uttryck och blicken stråla så fromt, och stort, – då – då är hon vacker!

Citaten kastar ljus över två olika inställningar till den kvinnliga scenartisten men båda var och en på sitt sätt färgade av tidens ideala kvinnlighetskonstruktion. af Edholm porträtterar Jenny Lind som eftertraktad kokott i balsammanhang och konfronterar det publika och det privata. Sångerskans högklassiga konstnärskap kan för honom inte skyla över den känslomässiga exhibitionism som hon gör sig skyldig till genom att framträda på scenen och glömma den för kvinnan emblematiska blygsamheten. Detta gör henne »okvinnlig» i ett välbekant eko från samma tids etisk-didaktiska litteratur. Inom parentes sagt är det notabelt, att det var en man med en sådan inställning till den kvinnliga skådespelaren, som var den kungliga scenens förste direktör 1866–1881. Fredrika Bremer i sin tur möter sångerskan på sedesam förmiddagsvist och det är angeläget för henne att betona det oskuldsfulla, det anspråkslösa och det för åhörarna andligen upplyftande i Jenny Linds konstutövning samt därtill att hon uppskattas även

av kvinnor. Att Fredrika Bremer gör detta senare tillägg implicerar att motsatsen var det vanliga förhållandet när det gäller kvinnors syn på scenkonstnärinnan, om vilket också Henriette Widerbergs skrift vittnar. Framför allt understryker Fredrika Bremer emellertid det religiösa engagemanget hos Jenny Lind. Det är detta som gör henne »vacker».

Det brevraderna tycks förmedla är därför att Jenny Lind genom sin naivitet och fromhet förverkligar den »goda» kvinnlighet som man känner igen från samma tids rådgivningsböcker för unga flickor. Genom att accenten läggs på både det oreflekterade och det religiösa kan hennes respektabilitet räddas, trots att hon befann sig i en suspekt teatral offentlighet. Till detta kommer att Jenny Lind var sångerska och det är mycket möjligt att Fredrika Bremer i största allmänhet föredrog en lyrisk repertoar framför en taldramatisk i samklang med en av romantikens älsklingstankar - musikens alldeles unika förmåga att förmedla en metafysisk sanning. Men Jenny Linds aktier i Fredrika Bremers ögon kan också ha stärkts av att denna ägnade sig åt en enligt uppfostringslitteraturen för unga flickor specifikt kvinnlig konstart, om än i publikt sammanhang. Ännu på 1860-talet formulerar f.ö. Richard Wagner det så att musiken är »stammen, eken, mannen omkring vilken rankan, kvinnan, sången smeksamt lindar sig».[89]

Till bilden hör förstås också att Jenny Lind genom Adolf Lindblads svärmeri för henne kommit i kontakt med ett kulturellt etablissemang med bl.a. just Fredrika Bremer. Till samma krets hörde som bekant Erik Gustaf Geijer, vilken i likhet med Adolf Lindblad skrev romanser avpassade för sångerskans röst, i samma mån som han likt de övriga i kotteriet ville söka skydda henne från yrkets fatala sidor genom att framhålla hennes gudomliga uppgift. För Geijers del tog sig det senare bl.a. uttryck i den ofta citerade dikten »Mod och Försakelse», där såväl ord som musik understryker det vanskliga i den professionella scenartistens värv:

O! – föll uti ditt unga hjärta
En gnista af den låga blott,
Som gifver fröjd, som gifver smärta,
Blef snillets gudalån din lott;
Låt *uppåt* då dess flamma flöda:
Den mot sitt upphof tar sin fart;
Ack, vet – den skall ditt lif föröda –
Men vet: den är af himmelsk art![90]

Det förefaller omöjligt att sia om hur Jenny Linds karriärbild utvecklat sig, om inte de just nämnda omständigheterna inträffat under en känslig period i hennes liv. Eller annorlunda uttryckt: det är ingenting som säger att inte också hon under mindre lyckosamma förhållanden hade hamnat i en liknande lyxprostitution som Henriette Widerberg, vars röstmaterial ingalunda verkar ha stått Jenny Linds efter.[91] Och vice versa: det är lätt att känna sig beklämd vid tanken på vilken Henriette Widerbergs bana kunde ha blivit, om hon haft ett stabilt socialt skyddsnät och inte så snabbt tvingats avbryta sin utbildning – cirka sju års undervisning var det vanliga vid denna tid – för att redan som tonåring på olika sätt exploateras som familjeförsörjare.

Parentetiskt kan det till sist noteras hur en anonym skribent i *Stockholms Figaro* 1845 som särskilt förtjänstfullt hos Jenny Lind poängterar att hon, »Nordens okonstlade dotter» med sin »ädla blygsamhet», har ett »moraliskt» förhållande till sin konst, så till vida som hon utövar den enbart för att vara sina medmänniskor till glädje. I sammanhanget återges även ett rykte att hon skulle vara förlovad med en präst. Det lösa påståendet kommenteras på ett sätt som tyder på att hustrurollen alltid borde avgå med segern:

Historien må nu ega grund eller ej, sannolik är den i alla fall, och äfven vi tro, att konstnärinnan under en kojas tak uppe i Dalarna, vid de välsignelser och fröjder, som den husliga lyckan skänker, lätt skulle glömma verldens hyllningar och ryktets triumfer – detta rykte, som, i synnerhet då man tar i betraktande kortheten af den dramatiska konstnärns lysande period, med allt skäl kan liknas vid en vattenhvirfvel, som blir allt större och större, tills den slutligen försvinner i intet.[92]

*

Det exemplen Henriette Widerberg, Johanne Luise Heiberg och Fredrika Bremers ord om Jenny Lind har gemensamt är upptagenheten av att försöka få den privata och den offentliga kvinnlighetens ekvation att gå ihop. Johanne Luise Heibergs självpresentation förstår jag så att hon söker en förankring i ett biologistiskt könsperspektiv genom att hänvisa till en uppsättning naturgivna egenskaper hos kvinnan, en specifik essens, som gör henne lämpad för scenkonsten, och detta under förutsättning att skådespelerskan inte försummar kvinnans traditionella kallelse att

vara maka och mor. Fredrika Bremer finner ett alibi för Jenny Linds scenliv i hennes påstådda oreflekterade oskuldsfullhet – ifrågasatt av andra i sångerskans samtid –, i hennes religiositet och i hennes moraliska vilja att förmedla andliga värden till sin publik.[93] Att yrket skulle kunna vara något som gav Jenny Lind en tillfredsställelse för eget bruk aktualiseras på sedvanligt sätt aldrig. Henriette Widerberg slutligen förmår eller vill inte lösa problemet. Visserligen är hon mån om att framhäva sin funktion i mor-, dotter- och systerrollerna men hon döljer för den skull inte den glädje hennes yrkesutövning ger henne privat. Parallellt med detta vägrar hon att relativisera sin protest mot det våld, som den tysta eller öppet uttalade överenskommelsen genererade – att uppfatta aktrisen som en ocensurerad projektionsskärm för manligt begär. På samma gång spelar hon med i spelet och försöker vända omständigheten till sin egen fördel, något som i slutändan dock visade sig dömt att misslyckas.

NOTER

1 Föreliggande uppsats är tänkt att ingå som en del i en pågående undersökning av 1800-talets skådespelerska vid Kungl. Teatern samt av den gestaltade »sanningen» om den rollspelande kvinnan och det teatrala ö.h.t.i samma tids fiktion.Projektet har en tvärvetenskaplig profil, i samma mån som den grundläggande teoretiska utgångspunkten är feministisk i bemärkelsen ett kritiskt och prövande förhållningssätt beträffande det som bestämts som kvinnligt resp. manligt. Därvid tar jag min utgångspunkt i ett genusresonemang som det formuleras hos företrädesvis Gisela Bock i »Women's History and Gender History. Aspects of an International Debate» i *Gender and History* 1/1984, Elaine Showalter i inledningen till ds. *Speaking of Gender* 1989, Jill Dolan i *The Feminist Spectator as Critic* 1994 samt Yvonne Hirdman i hennes uppsats i *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 3/1988, där hon tänker sig att förhållandet mellan kvinnor och män bestäms av skiftande typer av »kontrakt» eller regeluppsättningar. Delvis knyter jag också an till Pierre Bourdieus kultursociologi, i synnerhet i de avsnitt som undersöker den kvinnliga scenartistens yrkesmässiga betingelser. Som synonymer brukas slutligen här skådespelerska, aktris och kvinnlig scenartist samt avser en kvinna som utför en tal-, sång- eller dansroll i ett offentligt teatersammanhang.

2 »ACTRICES – La perte des fils de famille. Sont d'une lubricité effrayante, se livrent à des orgies, avalent des millions, finissent à l'hôpital. Pardon! il y en a qui sont bonnes mères de famille!» Ur a.a. ny utgåva Paris 1994, s. 8. Första gången publicerad 1966.

3 »Skådespelarens yrke» i a.a. nummer 28/1830, s. 109–110.

4 Jfr Kathryn Shevelows »Women as Readers of the Father» i *Gender and Reading. Essays on Readers, Texts and Contexts*, ed. av Elizabeth A. Flynn o. Patrocinio P. Schweikart. Baltimore/London 1986, s. 111–112.

5 Originalets titel är *Die Kunst ein gutes Mädchen, eine gute Gattin, Mutter und Hausfrau zu werden. Ein Handbuch für erwachsene Töchter, Gattinnen und Mütter* I–II (1798). Citatet ovan återfinns på s.5 i andra delen.

6 I nummer 119.

7 Citerat ur Bernhard Crusells översättning av Lorenzo Dapontes libretto *Figaros bröllop*, fjärde akten, scen 8, s. 69, tr. Stockholm 1851.

8 I *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaft vom Menschen und das Weib 1750–1850*. 2:a uppl. Frankfurt a.M. 1992, ss. 103–152 samt 192.

9 I »Om Qvinnans intellectuela inflytande på det sociala lifvet» i *Stockholms Figaro* nummer 26/1847, s. 201-205. Artikeln baseras på det tal som Wohlfahrt höll på Konstnärsgillet samma år.

10 Citatet hämtat ur J. Frykman – O. Löfgren, *Den kultiverade människan*. Lund 1979, s. 110.

11 Om 1800-talets framväxande krav på professionalism se t.ex. Christina Florin och Ulla Johansson, *»Där de härliga lagrarna gro...» Kultur, klass och kön i det svenska läroverket 1850-1914*. Kristianstad 1993, s. 194.

12 Citatet ur C. J. L. Almqvists artikel »Om uppträdandet på scenen av X*» i *Aftonbladet* den 29. 11. 1839, där han tar bestämt avstånd från att det skulle vara »en skam» att uppträda på en offentlig scen, vare sig man är kvinna eller man. Ett sätt att få slut på sidvördnaden för yrket vore att som framgår stoppa den sexuella exploateringen av den kvinnliga scenartisten i kombination med att en brygga slogs mellan det privata och det offentliga. Det senare tänker sig Almqvist kunna ske genom att man lät »en mängd talangfulla, dygdiga, förträffliga personer ur privatlivet beträda skådebanan» och mot betalning. »Skammen för att låta vedergälla sig för ett gott arbete, är lika olämplig och skadlig, som någon annan fördom.» Artikeln här återgiven ur C.J.L. Almqvist, *Journalistik*. Urval, inledning och kommentarer av B. Romberg. Band I: 1839–1845. Värnamo 1989, ss. 115–122. Om prostitutionen i teatersalongen se *Minnen från en Vistelse i Stockholm. Åren 1844–1845*. Stockholm 1847, s. 85 f. Boken sägs vara skriven av François Rouel, bakom vilken pseudonym döljer sig litteratören och juristen Karl af Kullberg (1813–1857). Också Sophie von Knorring berör samma fenomen i en av sina skizzer, till vilket jag återkommer i annat sammanhang.

13 I *Actresses as Working Women. Their Social Identity in Victorian Culture*. London/New York 1991, s. 100.

14 Om detta se M. von Platen »Djävulens bländverk. Om motståndet mot teatern i gamla tiders Sverige» i *Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademiens Årsbok*. Stockholm 1980, s. 147–148. Eva Öhrström ger i *Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige* en utförlig bild av musicerande

kvinnor i olika typer av 1800-talssalonger. Diss. Göteborg 1987.

15 Se t.ex. Gurli Linder, *Sällskapsliv i Stockholm under 1880- och 1890-talen. Några minnesbilder.* Stockholm 1918, s. 79 ff.

16 I *Teater- och skolpojksminnen.* Stockholm 1875, s. 13–19.

17 Uppg. ur F. A. Dahlgren, *Förteckning öfwer Swenska Skådespel uppförda på Stockholms Theatrar 1737–1863 och Kongl. Theatrarnas Personal 1773–1863.* Stockholm 1866, s. 446-447; samt ur Ena Carlborg-Mannberg o. Eva Hjertstrand-Malmros, *Gustaf III:s skötebarn. Dramatens första skådespelartrupp.* Stockholm 1991, s. 59–62.

18 En anteckning i Henriette Widerbergs kontrakt tyder på att hon gått i teaterns elevskola de nämnda åren. Anställningskontrakt KTA F 8 A. Uppg. om elevskolan framgår bl.a. av kontraktet för den dåvarande s.k. informationsmästaren Johan Fredrik Wikström.Anställningskontrakt KTA F 8 A.

19 Några av hennes glansroller var Susanna, Vitella och Pamina i Mozarts *Figaros bröllop*, *Titus* resp. *Trollflöjten*, Julia och Amazili i Spontinis *Vestalen* och *Ferdinand Cortez* samt Anna i von Webers *Friskytten*, prinsessan i Aubers *Snöfallet eller Den nya Eginhard*, Armide i Glucks *Det befriade Jerusalem* samt Leonora i Beethovens *Fidelio*.

20 Se t.ex. N. Arfwidsson, *Teaterbilder från fordom.* (Ur ett efterlemnadt manuskript från slutet af 1850-talet.). Stockholm 1885, s. 58.

21 Citerat ur E. von Wendt, *Henriette Widerberg. En Skådespelerskas Minnen.* Stockholm 1924, s. 18.

22 Se om detta *Svenska Teatern.* Stockholm 1919, resp. 1925.

23 Citerat efter N. Personne a.a. 1925, s. 323. Den omtalade »gubben Lindström» är identisk med operasångaren Carl Gustaf Lindström och »Primme» med sångaren och hovkapellisten Carl Joseph Preymayr, engagerade vid Kungl. Teatern 1800–1844 resp. 1812–1844. Lindström kreerade som framgår Octavios roll och Preymayr guvernörens.

24 Denna betingades bl.a. av Henriette Widerbergs graviditeter och hon var mor till fem utomäktenskapliga barn. Två av dessa, flickorna Georgina och Julia, valde samma yrke som sin mor, men dog redan vid 37 resp. 23 års ålder.

25 I Teaterdirektionens korrespondens 1834/1835–1835/1836 vol. 5 KTA E 1 A.

26 Båda dikterna återges i Henriette Widerberg a.a. II ss. 76 resp. I 92–93.

27 I Teaterdirektionens korrespondens 1838/1839–1839/1840 vol. 7 KTA E 1 A.

28 Båda inläggen citeras i Henriette Widerberg a.a. II ss. 77 f. resp. 79 f.

29 Både hennes och tenoren Per Sällströms kapacitet, i varje fall i början av deras karriärer, bekräftas också indirekt av Almqvists dräpande formulering i en artikel från sin resa till Paris med rubriken »Vad är en turist? Korrespondens-artikel»: »Jag kan högtidligen bevittna, både i Stockholm och även i Paris, att jag sett mången åskådare hopdraga ögon och läppar till den melankoliska formen, samt utgjuta de uppriktigaste och talrikaste suckar i och för förlusten av den och den sångarens röst, den och den sångarens utseende. ('Herre Gud! den stackars Sällström! han har dock varit någonting i sina dagar!' – 'Ack, aj, aj, och den arma Henriette Widerberg! hör nu, nu sjunger hon falskt – men jag, jag minns henne! O min Gud, det var någonting att höra!') Sedan Sällström dött och Widerberg avlägsnat sig, känner jag icke några egentligen sjunkande sångtalanger hos oss mera: för att kunna sjunka, är det oundgängligt att först hava stått på en viss höjd.» Citatet ur C. J. L. Almqvist a.a. s. 160. Artikeln publicerades i *Aftonbladet* den 16. 9. 1840.

30 Ur A. Blanche, *En skådespelares äfventyr.* Stockholm, s. 170.

31 Ur *Adolph Törneros brev.* Utg. av N. Afzelius i Svenska Författare utgivna av Svenska Vitterhetssamfundet.Stockholm 1950. Första häftet s. 70 f.

32 Anställningskontrakt vol. 2 KTA F 8 A. Uppg. om domprostens lön ur L. Lagerqvist–E. Nathorst-Böös, *Vad kostade det?* Stockholm 1984, s. 93. Den aktuella lönen avser en domprost i Linköping.

33 I Teaterdirektionens korrespondens 1838/1839 – 1839/1840 vol. 7 KTA E 1 A.

34 Affischsamling 1826/1827 – 1941/1942 KTA L 1 A.

35 Uppg. ur E. von Wendt a.a. s. 24–26. Henriette Widerbergs namn återfinns också i den förteckning över den första ensemblen vid Lindebergs teater, som J. Roos gör i *Gömdt är icke glömdt! Några och trettioåriga Teater-Anteckningar.* Stockholm 1871, s. 109.

36 A.a. s. 171 f.

37 Äldre pensionshandlingar. KTA F 11 A.

38 Jfr E. von Wendt a.a. s. 29.

39 Återges även i Henriette Widerberg a.a. I s. 14–23.

40 Uppg. ur N. Personne, a.a. IV. Stockholm 1916, s. 105.

41 Citatet i *Ur Svenska hofvets och Aristokratiens lif. Skildringar hemtade i arkiven på Säfstaholm, Eriksberg m.fl. enskilda och offentliga samlingar.* I. Norrköping 1880, s. 35. Omdömet återfinns i »Memoarer af hofintendenten von Röök». Nils Arfwidsson vet om samme Dupuy berätta: »Hans lefnad hade varit en verklig Don Juans, nästan mera i Byrons art än i Molières.» Arfwidsson återger även det dåtida påståendet att Dupuy skulle vara far till Fredrik VII och riktigt är att han landsförvisades från Danmark p.g.a. sin erotiska förbindelse med Kristian VIII:s hustru, Charlotte Fredrike av Mecklenburg. Henne, fortsätter Arfwidsson, »såg jag i Rom, 15 år efter dennes [Dupuys] död, såsom frånskild maka i en botgörerskas dräkt bära ett tungt kors framför en procession af pilgrimer»; en annan version av kvinnorepression. Citerat ur a.a. s. 53 f.

42 A.a. s. 230. Som redan antytts kom en nyutgåva av Henriette Widerbergs självbiografi 1924, redigerad av Ernst von Wendt och försedd med »En biografisk skiss», s. 13–37, samt några personuppgifter, s. 187–191. I sin utgåva har von Wendt korrigerat en del språkliga missgrepp, satt in ett antal anföringsverb i samband med dialogavsnitten och därmed kuperat dessas tycke av dramadialog samt i stor ut-

sträckning strukit de frekventa kursiveringarna, utropstecknen samt markörerna för aposiopes. Vidare låter han första och andra delen av självbiografin utgöra ett sammanhängande helt, uppdelat med hjälp av asterisker, liksom han har gjort en del omflyttningar av olika stycken samt strukit ett längre avsnitt, där Henriette Widerberg berättar om sin bror. Sist och slutligen namnger von Wendt de av Henriette Widerbergs älskare som han kunnat identifiera. Hon i sin tur nöjer sig med mer diskreta – eller nyfikenhetsskapande om man föredrar att se det så – angivelser av typ »baron R.», »greve*», »greve ***»; en konvention som f.ö. känns igen från samma tids fiktion. På ett märkligt sätt närmast förebrår von Wendt henne för denna förtegenhet med orden: »Och det intryck av sensation, som de /självbiografin/ dock kunnat framkalla – till följd av det tidsgalleri av personer, som skymtar fram – gick i hög grad förlorat till följd av författarinnans försiktighet att ej utskriva namn, utan blott antyda dem [...]» (s. 8). De mest namnkunniga av Henriette Widerbergs kavaljerer var den engelske legationssekreteraren Manners S:t Georges, far till dottern Georgina (född 1821), greve Magnus Brahe, den österrikiske attachén Eduard Woyna, baron S. Rålamb samt greve Axel Piper, den uppenbart mest seriösa av hennes förbindelser. Enligt ett av N. Personne citerat brev i a.a. 1919, s. 121, skulle Piper förgäves ha vänt sig till ett par präster för att förmå någon av dem att viga honom och Henriette Widerberg. Med Piper hade hon sonen Axel (född 1834).

43 Uppg. lämnad mig av Eva Haettner-Aurelius.

44 Lisbeth Larson kommer att behandla bl.a. den här aktuella självbiografin i samband med sitt projekt kring kvinnliga självbiografier.

45 Om denna bestämning se J. Kondrup, »Självbiografin. En traditionalistisk genrebeskrivning» i *Självbiografi, Kultur, Liv. Levnadshistoriska studier inom human- och samhällsvetenskap.* Red. Ch. Tigerstedt, J.P.Roos o. Anni Vilkko. Stockholm 1992, s. 50 f.

46 Jfr J. Kondrup a.a. s. 41 ff. samt J. P. Roos, »Livet – berättelsen – samhället: en bermudatriangel?» i Ch. Tigerstedt et alt. a.a. s. 187.

47 Om dessa distinktioner se J. P. Roos a.a. s. 181.

48 A.a. ss. 191 och 195 f.

49 Kronologin bryts i början av andra delen, då hon för sin tjänsteflicka berättar några minnen från sin Göteborgs-tid liksom om sina försök att finna en våning åt sig och sin mor, då de återvänt till Stockholm. Det kan också noteras att Henriette Widerberg inledningsvis påstår att hon var endast 12 år vid faderns död, varvid hon missminner sig på två år när.Det förekommer också en del andra felaktiga angivelser, vilket också E. von Wendt påpekar i sin inledning.

50 Jfr Eija Nurminens »En jämförelse mellan skriftliga och muntliga livshistorier» i Ch. Tigerstedt et alt. s. 232.

51 A.a. II s. 83.

52 A.a. I s. 14.

53 A.a. I s. 28 o. II s. 83.

54 Uppg. ur Ena Carlborg-Mannberg o. Eva Hjertstrand-Malmros, a.a. s. 62. Enligt bouppteckningen var skulderna näst intill fyra gånger så stora som tillgångarna. Anders Widerbergs omfattande bibliotek vittnar i sin tur »om hans bildning och intresse av historia, politik och musik» (ib.).

55 A.a. I s. 9.

56 A.a. I s. 9. Under en av Lindqvistska sällskapets turnéer i landsorten råkade Malla Silfverstolpe bo rum i rum med Henriette Widerberg och Lindqvists dotter på ett gästgiveri i Uddevalla. Malla Silfverstolpe minns: »En ung, vacker flicka, Henriette Widerberg, aderton år gammal, var med i denna trupp. Flera gånger hörde Malla mamsell Lindqvist moralisera henne för hennes förflugna, lättsinniga väsende; mamsell Widerberg svarade ärligt och yrt, att hon ej kunde vara annorlunda; mamsell Lindqvist försäkrade, att man kunde vara aktris och ändå rätt anständig och ärbar, och att hon sjelf vore vänligt ansedd och emottagen i flera herliga hus i Götheborg och hoppades, att hennes fästman – löjtnant aldrig skulle få skäl att skämmas för henne.» Citerat ur Malla Montgomery -Silfverstolpes *Memoarer.* Utgifne af Malla Grandinson. Andra delen 1804-1810. Stockholm 1909, s. 278.

57 Citerat efter N. Personne a.a. IV s. 229.

58 Jfr Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un.* Paris 1977, s. 165 f.

59 A.a. I t.ex. ss. 37, 60, 61, 67, 96.

60 A.a. II s. 70.

61 Hanna Scolnicov noterar motivet också hos Molière med tillägget: »The freedom for women [...] is not unreserved: it is not the freedom to be her own mistress but the freedom to choose her own mate, be it lover or husband. Far from supporting a feminist cause, the playwright adheres to a male perspective, but chooses to identify with the desired lover rather than the coercive father or undesired husband. In indicating his preference for a relationship based on mutual love, he is advocating a new, romantic morality.» Citerat ur ds. *Woman's theatrical space.* Cambridge University Press 1994, s. 72.

62 Jfr andra akten scenerna 4 - 8 i a.a.

63 A.a. II s. 36.

64 A.a. I s. 56 och II s. 15.

65 A.a. t.ex. I s. 81.

66 A.a. II s. 47 f.

67 A.a. I s. 61 f.

68 A.a. II s.55; se äv. II s. 62.

69 En liknande frihetsdyrkan som den Henriette Widerberg ger uttryck för möter exempelvis i ett av 1830-talets taldramatiska slagnummer, Scribes och Duponts enakts-komedi *Qväkarn och dansösen.* Här kommer likaså till uttryck det övertag som den kvinnliga scenartisten menade sig ha över andra kvinnor, i samma mån som hon klagar över ytliga tillbedjare och avsaknaden av en verklig »vän». Det lovordade oberoendet ges emellertid gärna upp, då den »rätte» infinner sig som presumtiv äkta man. Citerat ur a.a. i *Theater-Stycken* nr 54. Stockholm 1835. Vad beträffar den klarsynta insikt som Henriette Widerberg menar sig ha beträffande det

orimliga i att en adelsman skulle gifta sig med en äldre skådespelerska refererar hon direkt till en samtida populär farce med sång i tre akter, Stegemayers *Rochus Pumpernickel*, i sv. övers. av J. J. Askenbom. Stockholm 1821. I självbiografin heter det: »En flicka vid theatern, och en äldre flicka, och som har en sådan familj! den stackars grefve*** skulle ju blifva Rochus Pumpernickel sjelf: nej, min kära Marie, han kan väl vara kär uti mig möjligtvis, men han har väl ändå sina fem skrufvar i behåll likvisst!» (a.a. II s. 30).

70 A.a. II s. 21.

71 A.a. I s.58.

72 Henriette Widerbergs första barn, en son, togs ifrån henne vid späd ålder, enligt uppg. i von Wendt a.a. s. 54, och hennes sista, dottern Clary, placerades att döma av självbiografin hos sin syster Georgina (se Henriette Widerberg a.a. II s.82).

73 A.a. II s. 81 f.

74 A.a. Akt II scen 2 s. 18.

75 A.a. Förord, s. 1 samt s. 16.

76 Så sent som 1859 citeras t.ex. i Louis Verardis *Den goda Tonen och Den sanna belefvenheten. Vägledare inom Sällskapslifvet och i alla våra förhållanden* (sv. övers. 1859) en av den franske författaren Alphonse Karrs diatriber: »'Qvinnan är ett djur, som kläder sig, sqvallrar och kläder af sig'», en karakteristik som sägs »i allmänhet» vara träffande, om än undantagen »äro ganska talrika» (s. 38). Och ännu 1852 omtalas kvinnan som »könet», varför Ronny Ambjörnssons iakttagelse att så skulle vara fallet fortfarande en bit in på 1700-talet måste revideras betydligt. I ds. *Familjeporträtt*. Stockholm 1978, s. 131.

77 A.a. I s. 81 f.

78 I brev till Wendela Hebbe den 6 november 1842. Här citerat efter Brita Hebbe, *Wendela. En modern 1800-talskvinna*. Stockholm 1974, s. 125.

79 I *Fra Skjøge til Primadonna. Skuespillerinnens stilling i norsk teater fram til 1830. Belyst ved eksempler fra dansk og svensk teater*. Trondheim 1984, s. 139.

80 Uppg. ur Teaterdirektionens korrespondens 1820 vol. 2 KTA E 1 A.

81 »Aktörer och aktriser» i a.a. 19.1.1838. Osign.

82 I a.a. Fjerde del. 1856–82, s. 252–308. I samma avsnitt diskuterar hon också teaterns berättigande, varvid hon knyter an till en alltsedan upplysningstiden gångbar tanke bland scenkonstens försvarare, nämligen teatern som en moralisk bildningsanstalt och ett komplement till kyrkans predikstol. Här intresserar jag mig dock enbart för vad hon har att säga om skådespelerskan.

83 I »Johanne Luise Heiberg. Skizz af Orvar Odd» i *Stockholms Figaro* nummer 31/1847, s. 242–246.

84 Jfr Toril Moi i »Appropriating Bourdieu: Feminist Theory and Pierre Bourdieu's Sociology of Culture» i *New Literary History. A Journal of Theory and Interpretation*, 4/1991, s. 1039 f., där hon skriver: »Social capital is above all a matter of personal relations. Since some personal relations are sexual and intimate as well as social, it follows that aspiring artists of both sexes risk squandering their artistic capital by loving unwisely. From a purely social point of view, outstanding intellectuals have often loved wisely indeed: think of George Eliot, Virginia Woolf, or indeed Simone de Beauvoir.»

85 Citerat efter Johanne Luise Heiberg a.a. s. 307, där brevet är infört.

86 Om detta se R. Neiendam, *Johanne Luise Heiberg*.Köpenhamn 1960.

87 A.a. s. 63.

88 Brevet är daterat den 8.11.1843 och återgivet ur *Fredrika Bremers brev*. Samlade och utgivna av Klara Johanson och Ellen Kleman. Del II. Stockholm 1916, s. 369.

89 Citatet ur Brita Hebbe a.a. s. 289.

90 Om Geijer och Jenny Lind se t.ex. M. Pergament, *Jenny Lind*. Stockholm 1945, ss. 68–70; om tolkningen av tonsättningen se Eva Öhrström a.a. s. 103.

91 E. von Wendt a.a. s. 31, som här citerar ett omdöme av Nils Arfwidsson (1802-1880), intendent för Kungl. Teatern 1844-1845. I sitt ovan anförda arbete säger sig denne ha hört till Henriette Widerbergs »tillbedjare» och var under någon tid nära lierad med en av hennes älskare, vilket gjorde honom till »ett slags 'ami de la maison'». I sin bild av sångerskan tycks han dock ha haft ambitionen att vara opartisk. Så poängterar Arfwidsson å ena sidan att Henriette Widerberg var nyckfull, håglös och lättfärdig; å andra sidan att hennes »musikaliska fallenheter voro utomordentligt stora [---]. Det låg en obeskriflig romantik i blotta ljudet af denna stämma, äfven när sångerskan var distraherad, såsom hon ofta var. [---] Det intryck hennes sång gjorde i t.ex. Suzannas F-durs-aria i 'Figaros bröllop' har ingen deri gjort, icke Julie Berwald, icke Jenny Lind, ehuru dessa båda voro henne mycket öfverlägsna i studium och dramatiskt utbildad talang i allmänhet.» Den »sköna egendomliga klang» som utmärkte Henriette Widerbergs röst »hade ej fallit på Jenny Linds lott», vilket dock kompenserades av den senares studier i Paris och som det förmodas »eget goda omdöme». I a.a. ss. 58–59 och 64.

92 »Berliner-Enthusiasmen. Jenny Lind» i a.a. nummer 15/1845, s. 17.

93 Jenny Linds gestaltning av Bellinis *Norma* på Kungl. Teatern 1841 förtjänar att anföras i detta sammanhang. Hon tolkade denna rollgestalt som en innerligt älskande mor, inte som en passionerad, uppslukande hämnddemon, vilket var det vanliga ute på kontinenten; om detta se M. Pergament a.a. s. 71 f. Å ena sidan kan man uppfatta detta så att Jenny Linds tolkning sammanföll med hennes egen kvinnosyn, på samma gång som den visar att utrymmet för den enskilda scenartisten att sätta sin individuella stämpel på en rollgestalt var större före den egentliga regins dagar än efter. Å andra sidan kan hennes förståelse ses som en reproduktion av den ideala regeluppsättningen för kvinnan i ett försök att förena rollanspråk med kvinnlighetspostulat genom att göra rolltolkningen så systemkonform som möjligt. Jfr även med det av M. Pergament citerade brevet av Heinrich Heine om Jenny Linds succéer i London 1847 i a.a. ss. 232–234.