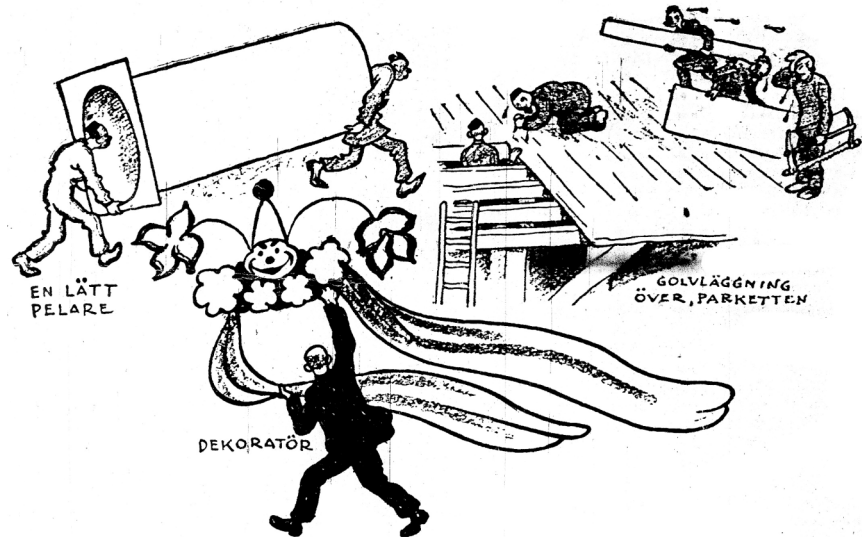


Södertörns högskola | Institutionen för kultur och kommunikation  
Kandidatuppsats 15 hp | Konstvetenskap | Höstterminen 2006



# Operamaskerad i Stockholm 1925

Av: Gabriel Widing  
Handledare: Magdalena Holdar

## **Abstract**

I have examined the conditions for participation in an opera masquerade. Theoretical support has been found in Michail Bachtin, Richard Schechner and Judith Butler. The main study object has been a masquerade organised by the workers of The Royal Opera of Stockholm in 1925. The masquerade is examined as a social practise with distinct aesthetic framing. The analysis shows that the opera masquerade share some characteristics with the medieval carnival culture as described by Bachtin, but differ in many ways as well. It is easy to place the opera masquerade within the concept performance as discussed by Schechner, since it is framed in time, space and make use of certain social agreements. A look at the architecture shows that physical and social border between the stage and the auditorium had to be dissolved to let opera viewers become opera masquerade participants. Using Butler I discuss how the masquerade could challenge as well as preserve traditional gender structures.

**Keywords:** Opera, masquerade, performativity, participation, Schechner

# Innehåll

1. Inledning	4
1.1 Svensk maskeradkultur	5
1.2 Teori och metod	7
1.2.1 Forskningsläge	7
1.2.2 Performance och performativitet	8
1.2.3 Urval och material	9
1.2.4 Tillvägagångssätt	10
2. Operamaskeraden 1925	11
2.1 Operamaskeraden som karneval	13
2.2 Operamaskeraden som performance	15
2.3 Arkitektur för deltagarkultur	18
2.4 Operamaskeraden som performativ akt	19
3. Diskussion	21
4. Sammanfattning	22
Källor och litteratur	23
Otryckta källor	23
Litteratur	23

# 1. Inledning

Jag har levt och studerat i Stockholm under nästan hela mitt liv. Ändå var det med förvåning jag hittade en liten lustig bild på maskerade festdeltagare i en *När-Var-Hur* om året 1953. Bildtexten var kort och koncis: ”Maskerad på operan, 2000 gäster”.<sup>1</sup> Hur kunde komma sig att så stora arrangemang varit en levande del i hemstadens moderna historia utan att jag någonsin hört talas om dem? Efterforskningarna indikerade att det inte var ett bristande operaintresse som var skälet till okunskapen, utan snarare att denna företeelse mer eller mindre tycks ha fallit i glömska. Nyfikenheten drev mig till Kungliga teatrarnas arkiv ute på Kvarnholmen. Där fanns uppgifter om inte mindre än åtta stora maskerader som arrangerats av Operan under 1900-talet.

De svenska maskeradernas historia är i stort oskriven, men syftet med den här uppsatsen är inte att skriva en sådan historia, utan snarare att göra ett nedslag i den historien för att få inblick i operamaskeradens olika förutsättningar och delar. Den konstvetenskapliga ingången till maskeraderna blir att utforska företeelsen som en estetisk social praktik där livet och konsten möts i en upplevelse som inte bara kräver betraktare, utan aktiva deltagare som iscensätter sina estetiska fantasier i en allomslutande miljö. Hela situationen, från dekoration och musik, till kläder och kropp, blir till en del av den estetiska upplevelsen. Uppsatsen syftar till att karaktärisera operamaskeraden som en social praktik med tydliga estetiska ramar och ambitioner. Detta nedslag i maskeradshistorien ägnas ett evenemang som ägde rum 1925, den första av en serie operamaskerader som arrangerades efter ett uppehåll på 24 år. Sådär skriver *Stockholmstidningen* inför evenemanget:

Det återstår nu att se, hur pass mycket av det stockholmska humöret som finns kvar efter restriktionernas och den allmänna depressionens påfrestningar, då vi nu åter snart gå att blanda oss i operamaskeradens vimmel.<sup>2</sup>

Den främsta anledningen att dra fram operamaskeraden ur historiens mörker är att det är en praktik som är obeskriven, på gränsen till bortglömd. Det blir lätt så med estetiska praktiker som har sin grund i de medverkandes aktiva deltagande. Konstvetare har för vana att studera estetiska processer som lett fram till en slutprodukt. Slutprodukten är ofta ett visuellt material såsom en tavla eller ett fotografi. En social process som maskeraden lämnar inga sådana produkter, inga bestående verk. Eftersom det inte finns något slutgiltigt verk att studera så har

---

<sup>1</sup> Oldenburg, Lennart (red.): *När-Var-Hur 1954*, s. 45

<sup>2</sup> ST, 1 februari 1925, ”Operamaskeradernas vimmel. Från drottning Kristinas »Ballet des fadaises« till den glada presskarnevalen på Operan 1901.”

jag koncentrerat mig på att studera förutsättningarna för att en operamaskerad ska kunna iscensättas – socialt, ekonomiskt och estetiskt. Det betyder att jag tvingats röra mig bort från en klassisk konstvetenskaplig metodik, mot ett mer antropologiskt perspektiv, för att få grepp om materialet.

Deltagande som struktur för estetiska upplevelser intresserar mig dessutom eftersom de potentiellt sett kan skapa ett rum för dialog och därmed göra konsten mer demokratisk och mindre auktoritär. Dessutom uppmanar deltagande till ett mänskligt tillblivande som stimulerar det aktiva subjektet snarare än den reflekterande men passiviserade konsumenten.

## 1.1 Svensk maskeradkultur

Maskeradkulturen i Sverige har en svajig historia. Den har pendlat från en kungligt sanktionerad umgängesform, till en illegaliserad ljusskygg verksamhet, och tillbaka. I mitten av 1700-talet ansågs det att ”maskerader anställas till Skaparens vanheder och andras förargelse.”<sup>3</sup> Maskeraderna stod då i stark kontrast till den officiella religiösa och ceremoniella kulturen och hade antagligen viss likhet med medeltidens inofficiella och rituella karnevalskultur. Så kom det sig att man förbjöd verksamheten:

[...] riksrådet lade in pleno sina myndiga anleten i djupa och bekymrade veck, då det ämnet kom upp på tapeten. Ja, maskerader blevo till och med vid vite förbjudna i både Stockholm och landsorten, eftersom de gävo anledning ”ej mindre till kostnad, yppighet och överflöd än till hvarjuhanda oanständigheter och oordningar.”<sup>4</sup>

Trettio år senare lockade dock maskeradlivet igen. Det svenska hovet har från och till organiserat maskeradbaler, men den första operamaskeraden gick av stapeln 1773, då det så kallade Bollhuset (en gammal tennishall från 1600-talet vid Kungliga Slottet<sup>5</sup>) gjordes om till operascen och maskeradbalerna flyttade in i där. Sedan följde en rad maskerader fram till det ökända mordet på Gustav III, som sköts under en maskeradbal 1792. Efter mordet tog det tre årtionden innan hovet åter vågade sig på en maskerad fest och då var man noga med att påpeka att inga riktiga vapen fick medföras. Bara replikor i trä var tillåtna, om rollen krävde det. De maskerader som organiserades under mitten av 1800-talet på initiativ av Karl XV ska ha varit särskilt livliga. Dessa fester förlades på Ulriksdals Slott eller i Kungliga slottet. Mellan 1867 och 1880 arrangerades en rad maskerader på Operan, men det skapade stor

---

<sup>3</sup> ST, 1 februari 1925

<sup>4</sup> ST, 1 februari 1925

<sup>5</sup> Ralf, Klas (red. 1973/1979): s. 19

kontrovers av olika anledningar. Det ansågs under byggnadens höga värdighet att rymma en sådan låg form av kultur som operamaskeraden.<sup>6</sup> Efter 1880 var det uppehåll fram till 1901.

Idag, 2007, är det dryga 45 år sedan Operan ställde till med maskerad. Maskeraden som social aktivitet har dock fortfarande viss popularitet, till exempel under påsken, då barn klär ut sig till häxor och genom Halloweentraditionen, som nått popularitet i en amerikaniserad version.

---

<sup>6</sup> ST, 1 februari 1925

## 1.2 Teori och metod

Deltagarkultur i allmänhet och operamaskerader i synnerhet är väldigt utforskade områden. Jag hade till en början problem med att hitta teoretiska utgångspunkter och arbetsmetoder för att kunna närma mig operamaskeraderna. Michail Bachtin skriver långt och bra om karnevalskultur i *Rabelais och skrattets historia*, men skillnaderna mellan karnevalen och maskeraden tycktes mig alltför stora för att kunna betrakta fenomenen som ekvivalenter. Skillnaderna är av större intresse än likheterna och dessa skillnader tittar jag närmare på i ett specifikt kapitel.<sup>7</sup> Vad Bachtin hjälpte till med var att börja tänka i termer av iscensättning, roller och sociala undantagstillstånd. Genom tidskriften *Visslingar & rop* #5 kunde jag få hjälp att orientera mig inom performanceteori, en teoribildning som Bachtin kanske anslutit sig till, om han inte varit trettio år före sin tid och förvisad till en marginaliserad existens i Sibirien. Jag har alltså i första hand undersökt operamaskeradens form ur ett performanceperspektiv. I det här kapitlet tänker jag utveckla mitt sätt att se på performance och performativitet. Dessutom presenterar jag vilket sorts material som ska undersökas och varför jag valt det.

### 1.2.1 FORSKNINGSLÄGE

Jag har inte hittat några studier eller artiklar som beskriver de svenska operamaskerader som arrangerades under 1900-talet. Den viktigaste historiska genomgången av de maskerader och operamaskerader som arrangerats i Sverige under 1700- och 1800- talet stod att finna i en relativt omfattande artikel i Stockholmstidningen.<sup>8</sup> Operamaskeraderna lämnas dessutom ofta utanför historiska översikter av Operans verksamhet, eftersom de ligger lite vid sidan av det ordinarie programmet.<sup>9</sup> Därför är det angeläget att karaktärisera och analysera operamaskeradernas form under 1900-talet.

Ett problem med studier av en företeelse som operamaskerader är att de transcenderar många av de kategorier som kulturstudier lutar sig mot. Är operamaskeraden högkultur eller populärkultur? Den bär med sig element av båda. Är det en officiell kultur eller är den karnevalisk? Är den seriös eller lekfull? Kroppslig eller intellektuell? Transparent eller opak? Alla begreppsliga dikotomier av den här typen får problem när de kommer i kontakt med en företeelse som operamaskeraden.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> Se kapitel 2.1

<sup>8</sup> ST, 1 februari 1925, s. 5 & 10

<sup>9</sup> T ex i Hofsten & Ralfs (1973/1979): "Kungl. Teatern – en snabbhistorik i årtal", *Operan 200 år, Jubelboken*

<sup>10</sup> Den här typen av dikotomier ställs förtjänstfullt upp av John Storey (2000) i *Cultural Theory and Popular Culture*, s 110-111.

För att lättare förstå operamaskeradens karaktär har jag lånat begrepp från socialantropologi och performativitetsstudier

### 1.2.2 PERFORMANCE OCH PERFORMATIVITET

I performativitetsstudier undersöker man världen som en uppsättning möjliga iscensättningar. Performativitetsstudier eller ”performance studies”, är ett begrepp som utvecklades av teateretikern Richard Schechner och antropologen Victor Turner.

Performance innefattar naturligtvis ”de sköna konsterna”, men sträcker sig bortom dem. Performance är ett vidt spektrum av underhållning, konst, ritualer, politik, ekonomi och mellanmännisklig interaktion.<sup>11</sup>

Performance har alltså en betydligt bredare betydelse i det här sammanhanget än vad det brukar ha i konstsammanhang, då det ofta definieras som någon form av experimentell eller gränsöverskridande scenkonst. Schechners viktigaste publikation är en samling essäer, i stort sett skrivna mellan 1966 och 1976, som samlats i en bok som heter *Performance Theory*. Han rör sig i dessa texter från teater till performance, från konst till lek, från estetik till socialitet, men stannar ofta på någonstans längs vägen. Han menar att performance, ett sorts kollektivt framträdande, kan ta plats överallt, inte bara på teaterscenen. Tankarna är mycket inspirerade av Erving Goffmans sociologi från slutet av femtiotalet, då han reflekterade över hur vi tar olika sociala roller i vardagens skilda sammanhang.<sup>12</sup> Erfarenheter av rituella och vardagliga sociala praktiker får alltså rum i analyser av både teater och samhälle.

Schechner baserade ofta sina studier på samtida fenomen. Han gör studier med sina studenter eller gör antropologiska undersökningar på en specifik plats. Jag har inte tyvärr inte möjlighet att resa tillbaka i tiden och uppleva operamaskeraderna själv, så jag kan inte göra som Schechner. Jag får alltså göra analysen så gott det går utifrån det material som står kvar att finna. Det ställer förstås till vissa problem.

Ett annat begrepp som står i anslutning till performance och som finns med mig i mina analyser är *performativitet*. Performativitetsbegreppet kommer från den engelska språkteoretikern John Langshaw Austin som skrev om talakter, alltså om talet som handling. Numera har begreppet fått starkt fäste inom genusstudier, mycket tack vare Judith Butler som i sin avhandling *Gender Trouble* använder det för att undersöka hur vi producerar kön genom

---

<sup>11</sup> Schechner, Richard (1998): ”Ett nytt paradigm för teaterstudier” i *Visslingar & Rop*, nr 5

<sup>12</sup> Schechner, Richard (1988/2003): *Performance Theory*, London, s. ix-x



sociala spel. Performativitetetsbegreppet kan ses som en uppdatering av det amerikanska ”performance studies” och kan användas som ett verktyg för att förstå sociala sammanhang och strukturer.<sup>13</sup> Grundtanken i *Gender Trouble* är att det inte finns något varande utan bara ett blivande, ett tillblivande. Butler använder sig av Nietzsche för att nå fram till en punkt där hon kan säga:

There is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very ”expressions” that are said to be the result.<sup>14</sup>

Butlers radikala identitetssyn är alltså att vi är vad vi gör. Hon kopplar också ihop könets uttryck med etnicitet, klass, lokala differentieringar och inte minst begär. Förvisso finns det någon sorts kroppslighet i grunden för vårt handlande, men det som blir intressant för Butler är vilka krafter och ideologier som tar en viss kropp i besittning. På så sätt studerar hon alltså hur våra kön formas.

### 1.2.3 URVAL OCH MATERIAL

I de Kungliga teaternas arkiv finns uppgifter om inte mindre än åtta stora maskerader som arrangerats av Operan under 1900-talet. Guldåldern för operamaskeraderna var under mellankrigstiden, därför är det intressant att undersöka den perioden.<sup>15</sup> Det blev under flera års tid praxis med maskerader, vilket betyder att det inte var en tillfällighet att den arrangerades utan att det var något som den tidens kultur hade ett behov eller begär att iscensätta. Festligheterna annonserades över hela landet och lockade vid varje tillfälle mellan ett och två tusen deltagare. Det evenemang jag kommer att fokusera på arrangerades 1925, den första svenska operamaskeraden på 24 år, dessutom under en intressant historisk tidpunkt.

Det material jag arbetar med är dels från Operans eget arkiv och dels artiklar från pressen, som dokumenterat operamaskeraden. Arkiven ger en inblick i de interna motivationerna och tillvägagångssätt som Operan hade för att få till stånd maskeraderna. I arkiven finns lönelistor, pressackrediteringar, interna PM, inbjudningskort, menyer, fakturor och ett fåtal brev.

Alla de tidningsartiklar från 1920-talet som jag använder finns att tillgå i mikrofilmsarkiven på Kungliga Biblioteket i Stockholm. Pressen ger en bild av hur

---

<sup>13</sup> Johansson, Ola (2004): ”Richard Schechner och performancebegreppet”, *Visslingar & Rop*, nr 16-17

<sup>14</sup> Butler, Judith (1990), *Gender Trouble*, s. 33

<sup>15</sup> Det arrangerades en maskerad på Operakällaren 1901. Efter det dröjde det till 1925 innan man organiserade en maskerad och då gjorde man det i Operans stora salong, vilket kom att bli modellen för årligt återkommande tillställningar fram till 1929 och sedan vid två enstaka tillfällen 1953 och 1962. Kungliga teaternas arkiv F4H

tillställningarna blev presenterade för allmänheten. Materialet bildar en relativt klar bild av hur maskeraderna gick till. Samma kväll som maskeraden genomfördes så avled arbetarrörelsens för tiden mest aktade gestalt, Hjalmar Branting. Tyvärr kan det ha haft vissa negativa konsekvenser för mängden rapportering som skedde efter operamaskeraden, eftersom tidningarna fylldes med spaltmeter av reflektioner och sorgbrev.

Jag har inte några vittnesuppgifter, förutom de som publicerades som ”recensioner” i pressen. Operamaskeraderna ter sig på många sätt undanligande och ljusskygga, min strategi har därför blivit att rama in formen snarare än att bena ut innehållet, även om de två glider samman då och då.

#### 1.2.4 TILLVÄGAGÅNGSSÄTT

Först kommer jag att introducera operamaskeraden 1925, sedan följer en analys i fyra etapper. Den första med hjälp av Bachtin, där jag undersöker operamaskeradens karnevaleska aspekter. I den andra kommer jag att använda mig av Schechners performanceteori. Den tredje tittar på Operans arkitektur och de ombyggnationer som gjordes inför operamaskeraden. Den fjärde delen tittar på olika genusaspekter av operamaskeraden och kommer att göras med Butlers performativitetsteori som utgångspunkt.

De frågor jag ställer till materialet fokuserar på vilka förutsättningar som fanns för iscensättandet av operamaskeraden, dels i termer av rummets och tidens begränsningar, dels på ett mer diskursivt plan genom att lyfta fram hur det talades om evenemanget internt på Operan och av journalisterna i tidningar.

Utifrån det specifika tillfället 1925 undersöker jag vad som krävs av värden respektive gästerna för att ett aktivt deltagande i en sådan social och estetisk praktik som operamaskeraden kunde göras möjlig. Jag bedömer att de analyser jag når fram till gällande operamaskeraden 1925 i stort är giltiga även för de andra operamaskerader som genomfördes under 1900-talet, eftersom deras utformning över åren var så pass likartad.

## 2. Operamaskeraden 1925

1901 genomfördes en maskerad på Operan under vad som kallades Pressens vecka, men det finns bara små spår av den i de arkiv jag undersökt. Sedan dröjer det fram till 1925 innan man ger sig på en liknande tillställning igen och det är den jag kommer att använda som utgångspunkt för att kunna besvara min frågeställning. Detta evenemang följdes av årliga maskerader fram till 1929, då de upphörde. Vid ytterligare två tillfällen återkommer operamaskeradkonceptet, 1953 och 1962. Efter 1962 har såvitt jag har kunnat förstå inga maskerader genomförts på operan.<sup>16</sup> Däremot har maskerader arrangerats i mindre skala på intilliggande Café Opera, men dessa är inte att betrakta som operamaskerader och kommer inte att behandlas.

1925 var John Forsell (1868-1941), sedan ett år tillbaka, chef för Kungl. Operan. Han hade tidigare uppträtt som baryton och beskrivs som en patriark med ”dragning åt det aristokratiska och diaboliska”.<sup>17</sup> Han såg därutöver till att göra verksamheten tillgänglig för en yngre publik, till exempel genom skolföreställningar.<sup>18</sup> Kanske var även maskeraderna en del i den ambitionen.

Nyheten om att operamaskerad skulle arrangeras basunerades ut genom tidningsannonser och man var knappast försiktig i sina formuleringar. Så här kunde det se ut i annonseringen:

Operamaskeraden  
å Kungl. Teatern d. 24febr. 1925  
blir vårsäsongens stora nöjesevenement.  
/.../ Biljettpreis: Dam kr. 30:—, Herre kr. 45:—. <sup>19</sup>

Institutionen ansöker om alkoholservingstillstånd hos polisen för att få hålla operamaskeraden ”i likhet med hvad som förr i verlden ägde rum”. De vill bygga om i salongen och ”anbringa ett golf öfver parkett”. ”Detta golf skulle stå i direkt samband med scen golfvat, hvarigenom erhöles ett verkligt stort utrymme för de dansande”. Planen var även att skapa enkla sätt att kunna ta sig mellan Operakällaren och den ombyggda salongen. De siktade på två tusen gäster ”däri alltså ej inräknadt polisbevakning, brandsoldater, vakter, marskalkar, musik och tjänare”<sup>20</sup>, men bara drygt tusen biljetter blev faktiskt sålda.<sup>21</sup>

---

<sup>16</sup> Enligt förteckning i Kungliga teaterns arkiv F4H.

<sup>17</sup> Ralf (1973/1979), s. 35

<sup>18</sup> Hagman (2001), s. 42

<sup>19</sup> Ur en annons, AB, 24 februari 1925, s. 10

<sup>20</sup> Enligt ansökan om alkoholservingstillstånd, Kungliga teaterns arkiv F4H

<sup>21</sup> AB, 25 februari 1925, s. 7

Maskeraden höll igång mellan tio på kvällen och sex på morgonen.<sup>22</sup> Den annonserades av Operan både i lokaltidningar och i nationella nyhetsmedier.<sup>23</sup> Även andra företag speglar sig i maskeraden glans när de utformar annonser och skapar därmed ytterligare uppmärksamhet kring tillställningen.<sup>24</sup>

Nordiska kompaniet fick i uppdrag att dekorera och sätta upp blommor.<sup>25</sup> Trots de kostsamma satsningarna på ombyggnad, dekorationer och orkestrar gick maskeraden runt ekonomiskt med en god marginal på över 4000 kronor<sup>26</sup>. I en promemoria angavs att det huvudsakliga skälet att arrangera maskeraden är att fylla på i kassan hos körerna, Operan, baletten och inte minst teaterarbetarnas pensionskassa.<sup>27</sup> Det är dock ingenting som framgår i press eller marknadsföring, det finns ingenting utifrån sett som signalerar välgörenhetsgala. Den ekonomiska aspekten var också avgörande för att man bestämde sig för att inte ställa in, trots Hjalmar Brantings död samma dag som tillställningen.<sup>28</sup> Brantings död ledde dock till att kronprinsessan och kronprinsen, som var väntade gäster, inte dök upp på operamaskeraden.<sup>29</sup>

Dörrarna öppnade halv tio på kvällen, tisdagen den 24 februari 1925. Klockan tio startade balen med ”An der schönen blauen Donau”, som framförs av hovkapellet under ledning av Armas Järnefelt. Vid elva tiden drar ett karnevalståg i rokokostil in i salongen. I det medverkade både balettdansare, solister och kör. När tåget framfört sina nummer, till exempel en polonäs<sup>30</sup> ur *Eugen Onegin* och en balett ur *Thetis och Pelée*<sup>31</sup>, avslutades det med en polonäs som fick utgöra bryggan mellan det formaliserade tåget och den allmänna dansen.<sup>32</sup>

Man valde dessutom att ta in modern musik, till exempel ett nio man starkt jazzband. I en ansökan om ackreditering till maskeraden benämner journalisten Nils Christiernsson händelsen en ”institutionens återupplivande”.<sup>33</sup>

---

<sup>22</sup> Enligt en ansökan från Operan till Polismyndigheten, Kungliga teaternas arkiv F4H

<sup>23</sup> Annonsering skedde i bl. a. Aftonbladet, Allehanda, Dagens Nyheter, Socialdemokraten, Stockholms Dagblad, Stockholmstidningen, Svenska Dagbladet

<sup>24</sup> Ett exempel är Leja-magasinet, som tipsar om vad man kan ha på sig för kläder. Sådär formulerar de sig i en av sina annonser: ”För Operamaskeraden rekommendera vi våra utsökta pärltoalletter till dem som i sista stund bestämma sig för att delta”, DN, 22 februari, 1925

<sup>25</sup> Enligt faktura i Kungliga teaternas arkiv F4H

<sup>26</sup> Inkomster: 42919kr Utgifter: 38268, enligt en budget från Kungliga teaternas arkiv F4H

<sup>27</sup> Enligt ett internt P.M. i Kungliga teaternas arkiv F4H

<sup>28</sup> DN skriver den 25 februari 1925: ”Det stora belopp som redan nedlagts på förberedelser till Operamaskeraden tvingade teaterledningen att låta tillställningen gå av stapeln, trots Brantings frånfalle. Från landsorten och grannländerna hade en stor mängd rest upp till Stockholm.”

<sup>29</sup> DN, 25 februari, 1925

<sup>30</sup> Polonäs är en relativt långsam dans och musikstil med polskt ursprung.

<sup>31</sup> *Thetis och Pelée* är ett verk av Johan Wellander vilket var det första som uppfördes på Operan i januari 1773 och har därför en viss historisk tyngd.

<sup>32</sup> DN, 24 februari, 1925

<sup>33</sup> Enligt ackrediteringsansökan skickad från Nils Christiernson till Operan, Kungliga teaternas arkiv F4H

## 2.1 Operamaskeraden som karneval

När jag började undersöka operamaskeraderna slogs jag av dess karnevaleska aspekter. Min fantasi närdes av citat från pressen, till exempel detta:

Gubbarna arbetade friskt undan, och när kungen och hans hus och det till större eller mindre oigenkännlighet svenska folket i kväll samlas för att återuppleva operamaskeradernas dionysiosyra (?), då ska allting vara klappat och klart.<sup>34</sup>

Det går inte att ta miste på att operamaskeraderna var storslagna fester. Aftonbladet beskriver tillställningen 1925 som ”en fest präglad av glatt sprudlande humör. Och ett tusental gäster som fröjdade sig av hjärtans lust”.<sup>35</sup> Men vad hade de egentligen gemensamt med karnevalen? En av de som bäst beskrivit det karnevaleska är den ryske litteraturvetaren Michail Bachtin. Hans beskrivningar av den medeltida karnevalskulturen kan se ut såhär:

Ty faktum är att karnevalen inte känner någon uppdelning mellan aktör och åskådare. Den känner inte till någon ramp ens i dess mest rudimentära form. Rampen skulle förstöra karnevalen liksom också omvänt: avskaffandet av rampen skulle tillintetgöra teaterföreställningen. Karnevalen är inte till för att betraktas – i den lever man, och lever gör alla, ty i enlighet med sin idé är den för hela folket. /.../ I detta avseende var karnevalen alltså inte en konstnärligt-teatral form, utan en reell, men tillfällig form av livet självt, som inte rätt och slätt uppfördes, utan som nära nog levdes så länge karnevalen pågick. Detta kan också uttryckas på följande sätt: under karnevalen är det livet självt som spelas genom att – utan scen, utan ramp, utan aktörer och åskådare, dvs. utan alla teaterföreställningens attribut – gestalta en andra fri (obunden) form för sitt förverkligande, sin pånyttfödelse och förnyelse som grundar sig på de bästa principer.<sup>36</sup>

Det som operamaskeraden har gemensamt med karnevalen är att det är en tillfällig form av liv, där vissa sociala överenskommelser gäller som inte är etablerade i resten av samhället. Däremot hade operamaskeraderna alltid ett tydligt avgränsat rum. Dessutom var de verkligen inte till för hela folket, även om det fanns en föreställning om det (vilket citatet från DN ovan vittnar om), utan i första hand för en framväxande borgerlighet. Gränsen mellan aktörer och åskådare är däremot, liksom i karnevalen, helt upplöst. I princip alla är del i iscensättningen av operamaskeraden, även om vissa kom att spela mer framträdande och förplanerade roller än andra. Till exempel hade vissa musikstycken och sångnummer naturligtvis repeterats in i förväg.

---

<sup>34</sup> ”Klart för Operamaskeraden”, DN, 24 februari 1925

<sup>35</sup> AB, 25 februari 1925, s. 7

<sup>36</sup> Bachtin, Michail (1965): s. 16-17

Både Bachtins teorier och de resonemang som riksrådet förde under 1700-talet (såsom de presenterades i min tillbakablick av svensk maskeradkultur) vittnar om att maskeraden kunde te sig som någonting väldigt hotfullt för vissa samhällsklasser. Några spår av sådana hot, osäkerheter eller störningar av klassamhällets ordning kan jag inte finna några spår av i iscensättandet av operamaskeraden.

För Bachtin var även skrattet en viktig del i det karnevaleska, någonting som svenskarna, åtminstone enligt tidens självbild, hade svårt med. Sådär uttrycks det lite oroat i pressen när operamaskeraden är stundande:

Studerar man den svenska glädjen från lekstugan ända upp till palatset, så skall man merendels finna den, till att börja med föga meddelsam, kanske något butter och trumpen, till att sluta med ett litet öfverdrifven och smått stormande. Vi sakna i allmänhet sydlänningens förmåga att med ens sätta sig in i den glada, skämtande, tilltagna stämning som är själen i maskeradlifvet.<sup>37</sup>

Sammanfattningsvis kan man säga att operamaskeraden såsom den organiserades 1925 inte går att klassificera som vidare karnevalisk, även om den delar vissa aspekter med karnevalen. Bachtin har alltså någonting att berätta om vad operamaskeraden inte är, men svårligen om vad den är.

---

<sup>37</sup> ST, 1 februari 1925

## 2.2 Operamaskeraden som performance

För att sätta operamaskeraden i relation till andra typer av performance har jag placerat in den som en extra kolumn i en tabell som Richard Schechner mejslat fram.<sup>38</sup> Schechners tabell lyfter fram fem former av performance och vilka egenskaper eller förutsättningar dessa former bär med sig. De former som Schechner valt ut är ganska allmänna och han påstår, med stöd av antropologin, att de existerat i alla kultur under alla tidsåldrar.<sup>39</sup> På så sätt skiljer sig operamaskeraden från de andra formerna i tabellen, eftersom den förekommit under en specifik tid och i en specifik kultur. Schechner tänker sig att man skulle kunna vika ihop tabellen till en cylinderform, så att lek och ritual hamnar bredvid varandra, i någon sorts motsatsförhållande till de tre formerna i mitten.<sup>40</sup> Även med en sådan modell ligger operamaskeraden ganska bra till nedan någonstans mellan lek och ritual, men långt ifrån sport.

	<i>Play</i>	<i>Games</i>	<i>Sports</i>	<i>Theater</i>	<i>Ritual</i>	<i>Operamaskerad</i>
Special ordering of time	Usually	Yes	Yes	Yes	Yes	Yes
Special value for objects	Yes	Yes	Yes	Yes	Yes	Yes
Non-productive	Yes	Yes	Yes	Yes	Yes	Yes
Rules	Inner	Frame	Frame	Frame	Outer	Inner
Special place	No	Often	Yes	Yes	Usually	Yes
Appeal to other	No	Often	Yes	Yes	Yes	No
Audience	Not necessarily	Not necessarily	Usually	Yes	Usually	A minority <sup>41</sup>
Self-assertive	Yes	Not totally	Not totally	Not totally	No	Not totally
Self transcendent	No	Not totally	Not totally	Not totally	Yes	Not totally
Completed	Not necessarily	Yes	Yes	Yes	Yes	No
Performed by group	Not necessarily	Usually	Usually	Yes	Usually	Partly
Symbolic reality	Often	No	No	Yes	Often	Yes
Scripted	Sometimes/no	No	No	Yes	Usually	Partly

Först och främst kan man konstatera att de former Schechner tar upp har vissa saker gemensamt. Alla begagnar ett aktivt förhållningssätt till tid, ett tillskrivande av värde till särskilda objekt, en icke-produktivitet i bemärkelse att de inte resulterar i någon produkt eller vara. Dessutom har de allesammans någon form av regler eller särskilda sociala överenskommelser.

Schechner beskriver vardagens tid som ett enkelriktat, linjärt-fast-cykliskt mätinstrument anpassat till den rytm som finns i dag och natt samt i årstiderna. I en

<sup>38</sup> Schechner (2003), s. 16

<sup>39</sup> Schechner (2003), s. 7

<sup>40</sup> Schechner (2003), s. 15

<sup>41</sup> Ungefär en tiondel av de biljetter som såldes var så kallade åskådarbiljetter.

performance finns det rum för olika typer av ”kreativa störningar” av den tidsordningen.<sup>42</sup> Operamaskeraden ger flera exempel på detta, bland annat genom hur den placerats på dygnet och året. Den började som bekant klockan tio på kvällen och höll på till fem på morgonen. En period som allt som oftast är dedikerad till sömn valdes alltså för festligheterna, vilket antagligen bidrog till att skapa ett sorts socialt undantagstillstånd. Operamaskeraderna förläggs under åren 1925-1929 under ungefär samma tid på året, i slutet av vintern. Kanske som ett sätt att hälsa våren och ljuset välkommen åter. På så sätt kan man med visst stöd läsa den som en sorts övergångsrit. Dessutom skapas inom ramen för operamaskeraden en sorts symbolisk verklighet knuten till en viss tidsperiod, nämligen rokokon, som präglar tillställningens estetik och för besökarna bort från sin egen tid i historien.<sup>43</sup> Genom kläder, dekorer och musikval lyckas man skapa denna känsla av det förgångna. Många av besökarna klädde sig i rokokostil, även om många ”moderna” element såsom jazz också fanns på plats.<sup>44</sup>

En annan kategori som Schechner använder i tabellen ovan är ”specific value for objects”, vilket är ett sätt att beskriva hur vi med hjälp av inlevelse och fantasi kan tillskriva visst värde till ett objekt inom en performance, som det inte skulle ha utanför dess ramar. Ett tydligt exempel är hur frenetiska spelare kämpar om bollen i en fotbollsmatch. Utanför spelet blir bollen oviktig, det är ju bara att skaffa sig en egen!<sup>45</sup> På operamaskeraden försökte många ”klä upp sig”, majoriteten av besökarna kom från en välbärgad borgerlighet, men de ville uppleva hur det var att känna sig som kungar och kunde till exempel klä sig i en symbolisk krona. Maskerna måste också ha fått ett särskilt socialt värde.

Icke-produktiviteten är det som skiljer performance från olika typer av produktivt arbete. Schechner är förvisso medveten om hur problematiskt det är att tala om en icke-produktivitet. Performance i olika former omsätter ju enorma mängder pengar och resurser.<sup>46</sup> Ur operaarbetarnas perspektiv var såklart operamaskeraden produktiv. De arbetade och belönades. Deltagarna har däremot inga förväntningar på att deras medverkan ska vara produktiv. De betalar för att vara där och deras aktivitet resulterar inte i någon form av produkt eller resultat. Det är snarare en social aktivitet som kännetecknas av offer och gåvor, att ”bjuda till”. Antagligen kändes det lyxigt och värdefullt att priserna för att vara med på operamaskeraden var höga. Som så många andra typer av performance var operamaskeraderna en njutningsfull förlustaffär – en förlustelse.

---

<sup>42</sup> Schechner (2003), s. 8

<sup>43</sup> AB, 25 februari 1925, s. 7

<sup>44</sup> ST, 25 februari 1925, s. 11

<sup>45</sup> Schechner (2003), s. 11

<sup>46</sup> Schechner (2003), s. 11-12



Schechner menar att man kan separera performance från vardagslivet genom att identifiera specifika sociala regler. Samtidigt kan performance också förstås som en del av vardagslivet. Vi skulle inte kunna leva utan undantaget från det normala. Det här undantagstillståndet rymmer enligt Schechner en speciell dynamik. Å ena sidan idealiserar det vardagslivet (man deltar i performance i enlighet med de regler som gäller, agerandet är villkorat på samma sätt som i vardagen), å andra sidan kritiserar det vardagen (varför kan inte hela livet vara som på lek?).<sup>47</sup> Operamaskeradens viktigaste regel är förstås att klä ut sig, vilket innebär en mängd olika sociala förskjutningar som är svåra att överblicka, men som kretsar kring anonymitet och i viss mån androgynitet.

Schechner påpekar även att de rum som dedicerats åt performance ofta kommer till användning från och till snarare än på en stadig reguljär grund. Hem, kontor och industrier används på daglig basis medan arenor och kyrkor står tomma, med undantag för särskilda tillfällen, då de fylls till bredden. Rum för performance är specialkonstruerade för att stora mängder människor ska kunna betrakta en liten grupp människor.<sup>48</sup> När det gäller operamaskeraden, var platsen som bekant Kungliga operan, byggd för ett åskådarorienterat konstnärligt uttryck (opera), vilket ställde till problem när man ville göra ett deltagarorienterat evenemang (maskerad).<sup>49</sup>

Schechners tabell pekar ut många intressanta studieområden, varav jag lyft fram några i analyserna ovan. Klart är att man kan placera in operamaskeraderna i en tradition av performance och att de analysverktyg som används för att förstå andra typer av performance kan vara använda för att förstå operamaskeraderna.

I följande kapitel tänker jag fördjupa mig i några olika områden som delvis hamnar utanför Schechners modell, men som är talande för operamaskeradernas karaktär.

---

<sup>47</sup> Schechner (2003), s. 13-14

<sup>48</sup> Schechner (2003), s. 14

<sup>49</sup> Jag utvecklar tankarna om operans uppbyggnad och ombyggnad i kapitel 2.3.

## 2.3 Arkitektur för deltagarkultur

Operans formella namn är Kungliga teatern, huset invigdes 1898.<sup>50</sup> När det blev dags för operamaskerad var man tvungen att göra en del långtgående ingrepp i arkitekturen. Så här beskrevs det:

Nog har det arbetats åtskilligt i teater Forsell vid Gustav Adolfs torg de senaste säsongerna, men sällan har det varit ett sådant jäkt där som de senaste dygnet, från det ögonblicket ridån gick ner på söndagskvällen. När Operapubliken lämnade salongen, ryckte en månghövdad arbetsstyrka genast in och framemot morgonen voro Operaparkettens bänkrader bortflyttade, varpå ett nytt arbetslag tog itu med att bygga upp ett nytt golv över det ordinarie, i jämnhöjd med scengolvet. Det var, som man förstår, ett mycket omfattande företag, men allting var noga uträknat på förhand, och en del material hade man kvar sedan pressens stora maskerad 1901.<sup>51</sup>

Danslokaler bli scen och salong, förenade till en enda sal genom att ett golv lagts över parkett och orkester.<sup>52</sup>

De här ingreppen var en förutsättning för att operamaskeraden skulle kunna bli verklighet. De hade både en praktisk och en symbolisk betydelse. Det symboliska består i ett nivellerande av skillnaden mellan scenrum och salong. Under operamaskeraden står alla på samma golv, oavsett om man är professionell dansare eller salongsberusad festprisse. Den omgjorda arkitekturen är en inbjudan att ta steget från åskådare till deltagare. Vilket i princip alla besökare gjorde. De praktiska konsekvenserna är förstås att man kunde få in en stor mängd besökare som kunde röra sig fritt och konversera och dansa med varandra.

Arkitekturen har en stor betydelse för vad som är möjligt att göra med ett rum. De flesta platser för performance är, som Schechner påpekade<sup>53</sup>, gjorda för att inhysa en passiv betraktarskara. Jag benämner denna typ av kultur för åskådarkultur och skulle vilja sätta den i kontrast till olika uttryck där massan kan bli aktiva deltagare, vilket operamaskeraderna är ett exempel på. Medskapande kräver alltså vissa typer av rumsliga lösningar som står i konflikt med kulturinstitutionernas åskådanpassade arkitektur, vilket skulle vara intressant att studera närmare för att möjliggöra en demokratisering av kulturen.

---

<sup>50</sup> Ralf, Klas (red.) (1973/1979): *Operan 200 år, Jubelboken*, "Operahuset" av Erik Gustaf Rödin, s. 19-32

<sup>51</sup> DN, 24 februari 1925

<sup>52</sup> P.M. angående Operamaskeraden 1925, Kungliga teaterns arkiv F4H

<sup>53</sup> Schechner (2003), s. 14

## 2.4 Operamaskeraden som performativ akt

I det här delkapitlet tänkte jag titta närmare på hur man bjöd in till operamaskeraden, samt vilka sociala förväntningar som kan ha ställts på uppträdande och uppförande.

Operamaskeraderna var formellt sett öppna för alla. Ingen personlig inbjudan krävdes. Maskeraderna annonserades i pressen och biljetter såldes, precis som till en vanlig opera. Priserna var en bra bit lägre för kvinnor än för män.<sup>54</sup> Det var ett sätt att skapa realistiska möjligheter för kvinnor att vara med på maskeraderna, eftersom de hade betydligt sämre ekonomiska förutsättningar än männen vid den tiden. Men beslutet att rabattera kvinnors biljetter får konsekvenser för den sociala situationen under operamaskeraderna. Mina tankar går till exempel till så kallade Hotlines, datinglinjer till vilka tjejer ringer gratis. En mörk läsning är att männen betalar extra för att få tillträde till kvinnorna.

Deltagarna uppmanas i inbjudan att komma i kostym eller högtidsdräkt. Inbjudan illustreras av Kungliga teaterns emblem och planritningar över operans lokaler. På baksidan sitter en liten kerub med amorståg i hand.<sup>55</sup> Från Operans sida har man verkligen lagt manken till för att deltagarna verkligen ska klä ut sig. Sådär skriver Dagens Nyheter:

Skall man tillägga något ytterligare, så vore det bara att dominos och masker finnas tillgängliga i garderoben och att hr Forsell hälst ser att också herrarna klär ut sig. Till kungar, statsråd, paschor eller annat lustigt. För damerna är förklädnaden ofrånkomlig.<sup>56</sup>

I det här lilla stycket kan vi se att det finns ganska olika förväntningar på män och kvinnor inför maskeraden. Operachefen Forsell uppmanar männen att klä ut sig. Man har dessutom gjort det lätt för deltagare som inte har några egna maskeradartiklar att hyra sådana från Operan. Ändå hörsammas inte denna uppmaning till fullo. Aftonbladet vittnar om att ”Herrarna föredrogo att uppträda i frack, endast ett fåtal hade ansett sig behöva anlägga maskering”.<sup>57</sup> Även om männen klär upp sig och i viss mån klär ut sig, har de alltså svårt för att täcka sitt ansikte. Anledningarna till det kan man mest spekulera i. Kanske ansågs det degraderande eller fånigt, kanske var operamaskeraden viktig för att hålla sitt sociala nätverk igång och för att hitta nya kontakter. Damernas förklädnad är ofrånkomlig skriver DN, vilket är en ganska underlig kommentar, som inte utvecklas vidare. Kvinnor förväntades definitivt att till fullo hänge sig åt maskeraden. Aftonbladet rapporterar efteråt: ”Damerna voro i regel

---

<sup>54</sup> AB, 24 februari 1925

<sup>55</sup> Enligt inbjudningskort, Kungliga teaterns arkiv F4H

<sup>56</sup> DN, 24 februari 1925

<sup>57</sup> AB, 25 februari 1925, s. 7

kostymerade, och man såg ganska många både stilfulla och originella dräkter”. Allt det här är exempel hur könet produceras genom ett nätverk av utsagor som uppmanar vissa typer av agerande och detroniserar andra. Kroppen, maskeraddeltagarens kropp, utgör i linje med Butlers terminologi en sorts slagfält, som är tätt sammanflätade med en socioekonomisk maktordning knuten till biologiska kön.

Men operamaskeraden gav ett visst utrymme för subversion. Till exempel är dominon, det plagg som man kunde hyra på Operan, en vid svart kapuschong som räcker hela vägen ner till fötterna. Ofta är de gjorda i siden och bärs tillsammans med en halvmask. Dominon döljer till stor del kroppens former, vilket ökar maskeraddeltagarnas anonymitet och osäkrar de binära könskategorierna.

En annan kategori som i högre grad sattes på spel än könet var etniciteten. Vissa deltagare klädde ut sig till kineser eller turkar, vilket förstås satte en exotistisk prägel på maskeraden.<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> ST, 25 februari 1925, ”Maskeraden från raden” av signaturen V.P.

### 3. Diskussion

Under 1900-talet bär Kungliga Operan i Stockholm vidare en tradition av maskerad som pågått i flera hundra år – en tradition som både varit populär och kontroversiell. Att närma sig maskeraderna har varit en spännande resa. Allt ifrån lönelistor till ögonvittnesskildringar har fått bli bitar i ett pussel över hur det kan ha varit att delta i maskeraderna och vilka drömmar som de väckte till liv. Den bild som jag målat upp av operamaskeraden 1925 är självklart inte heltäckande och säkert färgad av mina specifika intressen. Det finns många dimmor att skingra. För det första vore det intressant att leta upp fler vittnesskildringar från privatpersoner. Dessutom skulle man kunna göra en mer ingående studie av vilka som faktiskt var på plats och varför, för att kunna svara på vad operamaskeraderna hade för funktion ur ett större socialt perspektiv.

På en mer estetisk och teoretisk nivå så vore det intressant att undersöka relationen mellan Wagners konstnärliga ideal ”gesamtkunst” och operamaskeraderna. Kanske kommer operamaskeraden närmre Wagners och även Nietzsches visionära konst-och-liv-utopism än vad operan gör i sin klassiska betraktade form.

Jag hoppas i alla fall att min undersökning kan inspirera till att uppmärksamma de företeelser som ligger och gömmer sig i marginalerna, som inte har sin självklara plats inom någon disciplin, men som utgjort sociala och estetiska knutpunkter för stora grupper av människor.

## 4. Sammanfattning

Jag har med stöd av litteraturvetaren Michail Bachtin, teaterteoretikern Richard Schechner och genusvetaren Judith Butler försökt få grepp om vilka sorts ramar som gjorde det möjligt att skapa och delta i en operamaskerad. Mitt huvudsakliga studieobjekt var ett evenemang för cirka tusen deltagare som arrangerades på Operan 1925, och som följdes av en rad liknande tillställningar. Jag har studerat operamaskeraden som en social praktik med tydliga estetiska ramar.

Min analys visar att operamaskeraderna hade vissa likheter med, men skiljer sig stort, från medeltidens karnevalskultur såsom den beskrivs av Bachtin. Däremot går det bra att placera in operamaskeraderna bland de former av mänsklig aktivitet som Schechner samlar under begreppet performance, eftersom operamaskeraden tydligt sätter tid, rumslighet och sociala överenskommelser på spel. Min analys behandlade sedan de arkitektoniska förutsättningarna för maskeraden och kom fram till att den fysiska och sociala gränsen mellan scenrum och salong måste lösas upp för att operabesökare ska kunna bli maskeradbesökare. Genom att använda Butlers teori kunde jag se hur operamaskeraden både kunde verka som ett bevarande av och ett utmanande av mans- och kvinnorollen.

I den avslutande diskussionen försöker jag vidga det möjliga studiefältet och peka ut några områden som vore intressanta att se kommande studier om.

## Källor och litteratur

### Otryckta källor

Kungliga teatrarnas arkiv, serierubrik: Operamaskerader, seriesignum: F 4 H

Volymnummer 2: 1925 – 1929

Volymnummer 3: 1953 – 1962

### Litteratur

Aftonbladet, 24 februari 1925, annons, s. 10

Aftonbladet, 25 februari 1925, ”Operamaskeraden”, s. 7

Bachtin, Michail (1965/1986): *Rabelais och skrattets historia*, övs. Lars Fyhr, Anthropos

Butler, Judith (1990): *Gender Trouble*. Routledge, New York & London

Dagens Nyheter, 22 februari 1925, annonser och teckningar

Dagens Nyheter, 24 februari 1925, ”Klart för Operamaskeraden”, s. 6<sup>59</sup>

Dagens Nyheter, 25 februari 1925, s. 11

Hagman, Bertil (2001), *Guldåldrar och guldröster*. Fischer & Co, Stockholm

Oldenburg, Lennart (red.) (1953): *När-Var-Hur 1954*, Bokförlaget Forum AB, Stockholm

Ralf, Klas (red. 1973/1979): *Operan 200 år, Jubelboken*, ”Operahusen” av Erik Gustaf Rödin, s. 19-32 och ”Kungl. Teatern – en snabbhistorik i årtal” av Klas Ralf, m fl., s. 222-240. Bokförlaget Prisma, Stockholm

Schechner, Richard (1988/2003): *Performance Theory*. Routledge, London

Stockholms Tidningen, 1 februari 1925, ”Operamaskeradernas vimmel. Från drottning Kristinas »Ballet des fadaises« till den glada presskarnevalen på Operan 1901.”, s. 5, 10

Stockholms Tidningen, 25 februari 1925, ”Operamaskeraden en succès. En magnifik tillställning i rokokons tecken”, s. 11

Storey, John (2001): *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*, Pearson Education Limited, London

Visslingar & Rop, nr 5 (1998): ”Ett nytt paradig för teaterstudier” av Richard Schechner, i översättning av Erik Gribbe & Ola Johansson

Visslingar & Rop, nr 16-17 (2004): ”Richard Schechner och performancebegreppet” av Ola Johansson

---

<sup>59</sup> Uppsatsens omslag kommer från denna artikel. Illustratörens namn är ej angivet.