Eva Heggestad, »Adelaide Ristori . The superstar as an ideal or a terrible warning«

ABSTRACT

This article deals with the famous Italian actress Adelaide Ristori (1822–1906) who toured all over the world during the second half of the 19th Century. Her celebrated performances in Stockholm in 1879 and 1880 are witnessed in contemporary memories, diaries, and biographies, but also in fiction during the 1880s by autors like Emilie Lundberg Elin Améen, Frans Hedberg, and Josefina Wettergrund. While the more biographical articles discuss Ristori's performances and greatness as an artist, her function in the fictional stories is more symbolic and she is regarded as either a threat or an enticement.

Eva Heggestad is professor emerita at the department of literature, Uppsala University. Her main research interests focus on Swedish literature from a gender perspective.

Keywords: Adelaide Ristori, actress, Life writing

http://lir.gu.se/LIRJ

Eva Heggestad

ADELAIDE RISTORI. Världsstjärnan som ideal eller avskräckande exempel

Inom litteraturvetenskapen har *life writing* ofta handlat om att teckna konturerna av ett människoliv utifrån spår som lämnats i självbiografier, memoarer, brev och dagböcker. Förhållandet mellan liv och dikt har ofta stått i fokus och likaså frågan om hur jaget väljer att framställa sig själv. Inte sällan har det rört sig om studier som beskriver personens liv i ett längre perspektiv och som skildrar någon form av utveckling. Men det går också att se *life writing* från en delvis annan synvinkel genom att studera och jämföra vilka avtryck som en viss person har lämnat i olika typer av texter författade av andra skribenter. I föreliggande artikel är mitt syfte att visa och jämföra hur den italienska skådespelerskan Adelaide Ristori (1822–1906) omtalas i Sverige under den senare delen av 1800-talet. Förutom att hennes namn nämns i biografier, dagboks- och minnesteckningar, skrivna av personer som sett, mött eller hört talas om henne, förekommer hon även i verk av rent fiktiv karaktär; under 1880-talet återfinns hennes namn i en roman av Emilie Lundberg och i noveller av Elin Améen, Frans Hedberg och Josefina Wettergrund. En intressant fråga är vilken bild som ges av Ristori i de biografiska respektive skönlitterära verken. Hur värderas hennes skådespeleri och hur påverkas människorna av hennes konstnärskap? Framstår hon som ett ideal eller ett avskräckande exempel?

I dagens Sverige har Adelaide Ristoris namn för länge sedan förpassats till glömskans mörker, och det mest påtagliga minnet av hennes existens tycks vara den byst som år 1914 skänktes till Kungliga Dramatiska Teatern av finansmannen Helge Ax:son Johnson. Den finns numera att se i trapphuset som leder till teaterns kungliga avdelning, men dess ursprungliga placering var i den så kallade marmorfoajén,[1] där det i övrigt endast fanns byster av kända svenskar som exempelvis skådespelerskan Elise Hwasser, sångerskan Jenny Lind och kung Oscar II.[2] Att Adelaide Ristori, som den enda icke svenskfödda representanten bland dessa celebriteter, fick denna hedersamma placering kan förklaras med att hon var en av sin tids mest firade och berömda skådespelerskor och att hon vid två tillfällen, 1879 och 1880, turnerade i Skandinavien och gjorde bejublade framträdanden på bland annat Dramaten.

FRÅN KRINGRESANDE SKÅDESPELERSKA TILL VÄRLDSSTJÄRNA

Adelaide Ristori föddes i Cividale del Friuli i nordöstra Italien som barn till två kringresande teaterskådespelare. Det sägs att hon uppträdde på scenen första gången då hon endast var fyra år gammal. Vid femton års ålder gjorde hon stor lycka i rollen som Francesca av Rimini i Silvio Pellicos tragedi, varefter hon kom att ingå i flera kringresande teatersällskap i Italien. Vid 25 års ålder gifte hon sig med markis Giuliano Capranica del Grillo, ett äktenskap som betraktades som en skandal eftersom han var av nobel börd och hon av enkelt ursprung. Ristori lämnade scenen när hon gifte sig, troligtvis som en eftergift åt konventionerna, men återvände bara några år senare och då under sitt flicknamn. Hon började turnera i Italien och gjorde stor succé, varefter hon fortsatte turneringarna utomlands, först i Frankrike men därefter över hela Europa. Så småningom utsträcktes turnéerna till Ryssland, Förenta staterna och Latinamerika. År 1865 gav hon exempelvis 30 föreställningar i Konstantinopel och tio år senare turnerade hon i Australien. I slutet av sin karriär gjorde hon även turnéer i Skandinavien. Efter det att hon lämnat scenen 1885 skrev hon sina memoarer, *Rikordi e studi artistici*, som publicerades 1887 och senare översattes till engelska under titeln *Studies and memoars*. I ett av kapitlen ägnar hon sig åt att ge en psykologisk förklaring till de roller hon brukade spela; hon gjorde sig känd som tragedienn och gestaltade starka och rebelliska kvinnor.[3] Men hennes framgångar berodde även på att hon bröt med den vid denna tid formalistiska spelstilen och introducerade det som kallats »realisme coloré«, det vill säga en spelstil som innebar att skådespelaren skulle identifiera sig med sina roller och göra dem psykologiskt trovärdiga. För Ristori var ledorden realism och sanning. Det betydde dock inte att skådespelaren skulle hitta det sanna inom sig själv vid instuderingen av en roll, utan snarare att skapa ett intryck av karaktärens känsloliv genom sitt agerande.[4]

RISTORI I SVERIGE

När Adelaide Ristori 1879 kom till Sverige första gången var hon sedan länge en av sin tids mest berömda sceniska storheter. Att hon var välkänd av den svenska publiken vittnar Frans Hedberg om i sina teaterminnen:

> En stor dramatisk högtid hade dock denna höst att erbjuda hufvudstadens teaterpublik, nämligen då den berömda skådespelerskan Adelaide Ristori för första gången med sitt italienska sällskap gästade Sverige och dess hufvudstad. Programmen vid de sju representationer hon denna gång gaf upptogo skådespelen »Medea«, »Maria Stuarda«, »Maria Antoinetta«, »Elisabetta, Regina

d'Ingilterra« och »Scena di Macbetto«, hvilka alla spelades för till höjda biljettpris utsålda hus och under ett bifall som nådde sin höjdpunktvid hennes återgifvande af Elisabetta och efter sömngångarscenen ur »Macbeth«.[5]

Hedberg skriver vidare att Ristori inropades 23 gånger efter framförandet av Elisabetta och att hon av kung Oscar II erhöll medaljen Literis et artibus i briljanter. När hon återkom året därpå mottogs hon »med samma entusiastiska bifall som första gången«.[6]

Att Ristoris framträdanden gjorde starka intryck på den svenska publiken framkommer även av andra källor. Gurli Linder nämner henne i sina minnesteckningar från 1870-talets Stockholm.[7] I *Nordisk familjeboks* uggleupplaga från 1916 ges Ristori en kortfattad biografi förutom att särskild uppmärksamhet ägnas åt hennes skådespelarkonst:

—— Hon var af naturen utrustad med de präktigaste framställningsmedel, och hennes konst var ända till fulländning sann, noggrann och uttrycksfull, frukten af ett djupt studium, hvilket dock ej störde illusionen. Hon förstod att med en enda åtbörd, ett tonfall, ett minspel säga ofantligt mycket. Med italienskans eldiga kraft förenade hon parisisk förfining.[8]

Även Anne Charlotte Leffler var en av dem som hänfördes av Ristoris skådespeleri. I sin biografi över Leffler berättar Ellen Key att Leffler i början av sin författarkarriär fick rådet av sin omgivning att sluta skriva för teatern. Men, skriver Key, då Leffler såg Ristori spela MacBeth

—— har hennes länge hysta önskan att skriva i den stora stilen »med stora karaktärer, stora händelser och spännande intriger« vaknat. Hon säger sig af Ristoris utförande af *Lady Macbeth* hafva fått den klara insikten, »att en stor skådespelares tolkning af en verklig skalds verk bildar ett större och mer mäktigt gripande konstverk än någon annan af de sköna konsterna kan åstadkomma, ja, större och mer oförgätligt än Venus Milo eller Rafaels Madonna«.[9]

Men det förekom också kritiska röster. Teaterdirektören Erik af Edholm skriver i sin dagbok om de olika föreställningar som Ristori gav under sitt besök i Stockholm 1879. Den 14 oktober står att läsa: »Stora Th. har som första *Ristori-representation* Legouvés drama Medea. Hon är en horribel käring, men spelar som una bestia«.[10] Den 19 oktober lyder orden: »I går spelade Ristori Maria Antoinetta, en gräslig och fast ynklig serie af tablåer«.[11]Den 26 oktober skriver han: »Ristoris sista föreställning. Elisabetta Regina d' Inghilterra går för fullt hus, 23

inropningar och odrägligt tråkigt. Hon är härlig, då hon i sista akten döende vandrar omkring i sängen.«[12]

Adelaide Ristoris namn var dock välbekant långt innan hon turnerade i Sverige. Emilie Högqvist, som brukar anses vara Sveriges första berömda skådespelerska, skriver i sin dagbok om den italienska resa som hon företog åren1843 och 1844. Hon berättar där hur hon såg Ristori i rollen som Maria Stuart i Rom och att hon någon dag senare gjorde en visit i Ristoris hem. De pratade och skrattade, skriver hon, och samma kväll såg Högqvist Ristori framträda ytterligare en gång. Även då talas de vid: »Jag stod der länge hos henne, vi talade om teater och våra kostymer – hon frågade mig hvad jag hade på mig i den och den rollen – hon spelar mest mina roller. Changement gick och hon skulle in – höll på att komma för sent. Jo, jag känner igen mig.«[13]

Relationen mellan Högqvist och Ristori beskrivs som jämlik; båda var etablerade och firade aktriser och i kraft av sin berömmelse kunde Högqvist kosta på sig att också kritisera Ristori: »M:lle Ristori, som Maria, var bra – jag kan bara inte förena mig med deras häftiga gester, – de gå på hvarandra som de ville rivas.«[14] Drygt tio år senare, år 1855, etablerades ytterligare en kontakt mellan Ristori och en svensk aktris, då Signe Hebbe, dotter till Wendela Hebbe, reste till Paris för att ta lektioner för Ristori i samband med att den senare gästspelade i staden. Förbindelserna mellan dem upprätthölls genom åren och när Ristori kom till Sverige 1879 bodde hon bland annat hos Signe Hebbe.[15]

Turnéerna i de nordiska länderna tycks även ha lämnat bestående intryck hos Adelaide Ristori. När hon fyllde 80 år intervjuades hon i tidskriften *Idun*. Hon berättar där om sin skådespelarkarriär och kommer så småningom in på sina båda besök i Norden. Här nämner hon särskilt »poesins hemland, det undersköna Sverige« och förklarar att »Stockholm är en bland de vackraste städer jag sett«, och att »konsten tyckes där vara högt utvecklad«. Hon berättar vidare att hon efter Stockholm besökte »Yp- Ipp – Uppsala var det! Studenternas stad. De följde mig alla till stationen, de älskvärda ungdomarna, och sjöngo de härligaste sånger. Och sedan tåget satte sig i rörelse, följde de – alltjämt sjungande – efter, ända tills tåget försvann ur sikte«. Hon nämner att hon besökte flera andra städer och att hon fick se »edra skogar i snö«. Inte heller har hon glömt »den svenska konungafamiljens godhet«.[16]

Adelaide Ristoris betydelse för den svenska publiken är alltså väl dokumenterad i en rad olika källor, som med få undantag vittnar om hennes storhet som skådespelerska. Men hennes betydelse kan också spåras i 1880-talets fiktionslitteratur, där hennes namn förekommer i olika sammanhang, ibland bara som ett exempel andra gånger som ett ideal, som både upplevs som hotande och lockande.

ADELAIDE RISTORI I ÅTTITALSLITTERATUREN

Frans Hedberg var inte bara teaterman utan verkade även som skönlitterär författare. I novellsamlingen *Stockholmslif och skärgårdsluft* (1886) finns en novell »Rampen och kulisserna«, som handlar om en ung man och en ung kvinna med skådespelarambitioner. Samtidigt som den är en kärlekssaga, som utvecklas då de unga tu instuderar Romeo och Julia, ger den också en bild av hur de mer etablerade skådespelarna ser på sin verksamhet. Hedberg återger hur några manliga aktörer jämför villkoren mellan de skådespelare som verkar i Sverige och de som finns ute i Europa. Som en av dem säger är aktören en paria här hemma. Därute, däremot, »lefva aktörerna som furstar, och aktriserna sen! Antingen ha' de sina galanta äfventyr, som hela verlden talar om, eller också göra de fina partier, som också hela verlden talar om. Der gifta de sig med hertigar, markiser och prinsar och stanna qvar vid teatern; – tänk hvad det ger för en glans åt yrket!«[17] Sällskapet kommer också in på hur mycket en skådespelare behöver arbeta, varpå en av dem yttrar:

> Tror ni kanske att de store artisterna derute hvila sig, de? Se på tyskarne som gästspela oupphörligt, se på Sarah Bernhardt, som oupphörligt reser verlden omkring, som än uppträder i Ryssland, än i England, än gör en tripp till Sydamerika, än en till Mexico och än en till Australien! Se på Patti och Kristina Nilsson, och Rossi och Salvini, och gumman Ristori sen! Ja, nu har hon slagit sig till ro förstås; men tror ni att hon hvilar sig för det? Usch nej, nu skrifver hon sina memoirer i brist på annat, och jag tänker att hon spelar lika bra för publiken der, som hon gjorde på sina turnéer.[18]

I Hedbergs novell blir Ristori ett exempel på en av de internationella artister som inte var begränsade till den Stockholmska scenen och vars framgångar delvis berodde på deras förmånliga giften, vilka förlänade dem extra glans. Till skillnad från Hedbergs egna teaterminnen, där han lyfter fram Ristoris storhet, låter han de manliga aktörerna kommentera Ristoris framgångar med ett visst mått av avund och även skadeglädje. Den berömda storheten har nu blivit en gumma.

Men Ristoris namn dyker också upp i berättelser som skildrar de svårigheter som drabbar den kvinna vars håg står till scenen. I åttitalslitteraturen är konflikten mellan det privata och det offentliga ett återkommande tema, och inte sällan gestaltas denna konflikt i berättelser som handlar om en skådespelerska eller en kvinna med skådespelardrömmar. Ett skäl, kan man anta, var att scenen blir en mycket tydlig bild för steget ut i offentligenheten, ett annat var att aktrisen mer än någon annan yrkesgrupp utmanade den traditionella kvinno-

rollen.[19] En aktris betraktades som en person som hela tiden bytte skepnad och som saknade karaktär; bakom masken, sminket och de vackra klädena fanns ingenting. Hon var också en kvinna som frånsade sig det borgerliga familjelivet, och till skillnad från medelklassens kvinnor, vars aktiviteter huvudsakligen inskränktes till hemmets sfär, blev skådespelerskan som sagt en offentlig kvinna som lämnade ut sig själv till en anonym och betalande publik. Det var inte konstigt att hon ibland jämfördes med en prostituerad och inte betraktades som en riktig kvinna.[20]

En av dem som skildrat denna konflikt mellan hem och offentlighet och mellan kärlek och konst är Emilie Lundberg, som hade egna erfarenheter av skådespelaryrket. År 1877 var hon anställd vid Teatri Fossati i Milano, där hon bland annat hade en roll i skådespelet *Amore ed onore*, som hon hade skrivit själv. Efter återkomsten till Sverige var hon anställd vid Dramaten i Stockholm, men lämnade scenen redan efter ett år för att bli författare.[21] 1885 publicerades hennes första roman *Ur tvenne verldar*, som handlar om en ung skådespelerska, Ellen, som en dag lämnar teatern och förälskar sig i och gifter sig med en fiskare, Alfred Westmark. Emellertid har hon svårt att anpassa sig till sitt nya liv som fiskarhustru och efter några års äktenskap bestämmer hon sig för att rymma hemifrån för att istället starta en ny karriär utomlands som operasångerska. Men det går illa för Ellen, och romanen slutar olyckligt. Hennes debut som sångerska blir ett fiasko och för att undvika en skandal tvingas hon dessutom gifta sig med den man som hjälpt henne att fly, trots att hon inte älskar honom. Hennes längtan efter scenen slutar i katastrof.

Var kommer då Ristori in? Ja, precis som i Hedbergs novell nämns hon bara i förbigående. Medan Ellen fortfarande är gift med sin fiskare hamnar hon vid en tillställning bredvid en slaktardräng. Han berättar att han tidigare hört Ellen nämna Ristori och fortsätter att »han hade sjelf i fjol sett en herre på Blanchs teater, som hette någonting ditåt och som var en utländing och en överdängare till artist. Han sväljde pennknifvar, som andra sväljde hafregryn; – kunde det vara densamma?[22]

I Lundbergs roman bidrar denna händelse till att Ellen inser vilken avgrund som finns mellan hennes forna och nya liv (kanske kan den också ses som en blinkning åt de läsare som i motsats till slaktardrängen kände till vem Ristori var). Men det innebär för den skull inte att hennes forna liv glorifieras. Tvärtom ställer sig romanen starkt kritisk mot Stockholms artist- och teatervärld, där de flesta baktalar varandra och där äregirigheten, fåfängan och elakheten frodas. Att teatern också representerar något falskt och ytligt bevisas då fiskaren för första gången möter Ellen och inte förstår att hennes skönhet beror på »veloutin och en liten smula cosmetique«,[23] och att den slanka figuren endast beror på ett åtdraget snörliv.

Elin Améen är en annan av tidens författare som grep sig an ett likande tema. I novellsamlingen *Träldom och andra berättelser och skisser* (1885) finns novellen »Konstnärinna och qvinna«, som skildrar den unga Ingeborg Mattson, som i novellens början precis står i färd med att debutera på Dramaten. Vid ett besök hos några väninnor träffar hon på doktor Storm och berättar om de svårigheter hon haft att övervinna för att nå sitt mål. Hennes far har nämligen motsatt sig hennes planer på att bli skådespelerska, vilket inneburit att hon känt sig tvungen att bryta med sin familj. Men medan väninnorna tycker att hon handlat rätt, är doktor Storm av en annan uppfattning: »Kan det vara rätt att springa bort från sin pappa och mamma för att gå in vid teatern och inbilla sig vara en Ristori?«[24] Trots doktor Storms invändningar gör Ingeborg en strålande debut, vilket också doktorn är tvungen att tillstå. Så småningom växer deras förhållande till kärlek, och när Storm så småningom friar lovar Ingeborg att bli hans under förutsättning att hon får stanna kvar vid scenen. För Storm är detta dock en omöjlighet: »Ingen kan tjäna två herrar […] *min* måste ni bli helt med hvarje tanke och alla edra känslor – *min hustru* delar jag ej med en applåderande eller kritiserande allmänhet«.[25] Och Storm får också rätt. Kärleken gör att Ingeborg blir en sämre skådespelerska och får kritiska recensioner i pressen, vilket i sin tur leder till att hon likt en riktig kvinna väljer kärleken före konsten.

Valet tycks till en början vara det rätta. Ingeborg och hennes make tillbringar en underbar smekmånad i Italien, och åter i Sverige gör hon sitt bästa för att vara en god husmor. Men hennes längtan efter teatern kan inte helt stillas. För att glädja sin man uppför hon ett teaterstycke i hemmet på hans 40-årsdag, vilket enbart möts med reserverad kylighet. När han så småningom vill förbjuda henne att gå på teatern växer sig motsättningen mellan dem båda allt starkare. Till slut inser Ingeborg att hon offrat för mycket. Skilsmässan är oundviklig och Ingeborg återvänder till scenen.

I slutet at novellen ställer berättaren frågan: »Blef hon lycklig?« och svarar samtidigt: »Hon blef en stor konstnär, så stor att om hon tillhört någon af utlandets större scener, hade hon vunnit verldsrykte.«[26] Ingeborg kunde med andra ord ha blivit en ny Ristori, om förutsättningarna hade varit annorlunda. Trots sina triumfer blev hon dock inte lycklig då hon hade »ett alltid svidande sår i sitt hjärta […] en aldrig slumrande längtan hos qvinnan efter kärlek«.[27]

På samma sätt som Emilie Lundberg fäster Elin Améen uppmärksamheten på att kärlek och konstnärskap är en omöjlig kombination. Även om Ingeborg uttrycker en önskan, som titeln antyder, om att kunna vara både konstnär och kvinna, ger hennes man uttryck för en uppfattning som innebär att hon måste välja, då ingen kan tjäna två herrar. Han hör dessutom »till de

der gammalmodiga menniskorna, som anse att alla skådespelerskor nödvändigt måste vara eller bli omoraliska«.[28] Ingeborg lockas däremot av möjligheten att få nya roller, att få möjligheten att sätta sig in i olika rollers karaktär, att »lefva helt in i en annans känslor och tankar, att tränga in i denna andras finaste själsfibrer, till dess man liksom sammanväxt med henne – och så gifva en helgjuten bild af denna *någon* […] ser ni, det är *skönt!*«[29] Ingeborg uttrycker därmed en syn på skådespelarkonsten som liknar den uppfattning som verklighetens Ristori omfattade, nämligen att aktrisen inte skulle ge uttryck för sitt eget jag utan istället försöka uttrycka rollens känsloliv.

För Ingeborgs man innebär hennes skådespelardrömmar ett hot; för henne själv äger de en lockelse som hon inte längre kan motstå. Ett liknande tema finner vi också i en längre berättelse av Josefina Wettergrund, som skiljer sig från dem som nämnts ovan såtillvida att vi här får se Ristori uppträda i helfigur. Berättelsen som har titeln »Småstadsromantik« publicerades 1888, men utspelas i början av 1870-talet vid tiden för det fransk-tyska kriget. Huvudpersonen är den unga och vackra Izora Bilde, dotter till »en något afsigkommen handtverkare – en målare, som en gång trodde sig korad till artist – och af en f.d. aktris, som blifvit qvarglömd af en kringresande landsortstrupp«.[30] Under en basar som anordnas till förmån för de franska soldaterna träffar Izora en ung man, Eberhard Dahn, med »förmögenhet, anseende och slägtförbindelser«.[31] Men när han deklarerar att han vill gifta sig med Izora blir det skandal och de blir tvungna att resa utomlands för att undkomma alla rykten.

En dag besöker de Scalateatern i Milano, där som Wettergrund skriver »en verldberömd storhet – Ristori – skulle framträda och [där] Izora skulle för första gången höra henne, »skulle skåda ansigte mot ansigte en av dessa konstens borna furstinnor, vid hvilkas underbara tonfall tusen hjertan klappa, jubla, skälfva, blöda, vidga sig och krympa tillsamman, lydiga geniets minsta vink lika omedvetet, som trädens blad lyda vindens«.[32] Izora är dock skeptisk. Kanske var Ristori bara en konstnärinna på modet, som man måste beundra. Men när hon ser henne i rollen som Elisabet av England blir hon i likhet med den övriga publiken helt hänryckt. Ristori skakade åskådarna i deras innersta, hon

> —— kom deras blod att stelna och deras tårar att flyta, kom dem att glömma tid och rum, ja, till och med deras egna både sorger och fröjder. En darrning gick som en elektrisk stöt genom hela salongen, en och annan snyftning kunde ej återhållas; den upprepades och efterföljdes af andra, och vid den scen, der drottningen söker två blodet af sina händer, vid hennes kamp mot de tusen själsmarter, som sönderslita henne, *kunde* ej längre åskådarnes

> hänryckning återhållas, utan gaf sig luft i ett oändligt jubel, ett ropande, stampande, klappande och hviftande, ett blomsterregn och ett af tusentals stämmor upprepadt 'eviva Ristori', som tycktes skaka det stora konsttemplets grundvalar.[33]

Izora blir som sagt överväldigad, men hon behärskar sin lust att sträcka armarna mot Ristori och lutar i stället sitt huvud mot mannens skuldra och brister ut i våldsam gråt. Och även om Izora inte vet »om det var av lycka eller smärta«, »vaknade inom henne en brännande längtan efter det sceniska konstnärskapet«.[34] Eberhard däremot ger Izora en reprimand. Han ogillar att hon exponerat sina känslor inför allmänheten och fortsätter, »vi nordbor bruka kunna berherska oss; en *dam* kan det alltid«.[35] När Izora replikerar att hon denna afton sett en verklig dam, svarar han: »En konstnärinna, mitt barn […] är aldrig någon dam, vore hon än så stor och verldsberömd.«[36] Vad är hon då frågar Izora vidade, varpå hennes man svarar: »Ett *neutrum*, söta du, hvarken mer eller mindre.«[37]

Efter en rad förvecklingar och missförstånd lämnar Izora sin man, och då hon tidigare medverkat i, »ett societetsspektakel« och »uppträdt med lysande framgång«,[38] beger hon sig till en teaterdirektör i Tyskland för att be om en anställning. Han är dock inte hemma och Izora träffar istället hans hustru, som förklarar att hennes man med glädje skulle ta emot henne, eftersom han ofta talat om hennes skönhet och hennes talang. Izora skulle säkerligen bli en av publikens gunstlingar – men tillfogar hon: »[N]i skulle aldrig blifvit lycklig«.[39] Enligt teaterdirektörens hustru kan konsten, hur stor den än är, aldrig fylla hjärtat, och enligt hennes erfarenhet är det bättre med »en måttlig lycka i hemmet än en succès pyramidal på scenen«.[40] Hon berättar att hon en gång varit ung vacker och firad aktris, men att hon till slut valde att lämna scenen för husfridens skull och att hennes man den dagen grät av lycka. Men hur kommer det sig då att ni inte ser glad ut, frågar Izora. »Jag har bitit i konstnärsäpplet en gång«, svarar hon, »och deri ligger det kanske. Den smaken förgår aldrig fullkomligt«.[41]

Josefina Wettergrunds berättelse slutar med att Izora och hennes man försonas och återvänder till Sverige. På den sista sidan återfinner vi Izora vid sitt förstfödda barns vagga där hon konstaterar att teaterdirektörens hustru hade rätt: »[H]vad är konstnärinnans lycka mot en moders? *Den* ensam utfyller en qvinnas hjerta.«[42]

IDEAL ELLER AVSKRÄCKANDE EXEMPEL?

När Adelaide Ristori besökte Sverige åren 1879 och 1880 befann hon sig i slutet av sin karriär och hade sedan länge ett världsrykte. Hennes storhet bekräftas också av dem som minns henne och som tecknat ned sina hågkomster. För Gurli Linder blir

Ristori en i raden av de stora artister som besökte Stockholm under 1870-talet, medan teatermannen Frans Hedberg ger en mer ingående beskrivning av hennes bägge besök i huvudstaden, räknar upp de roller hon spelade, berättar om publikens entusiasm och om hur hon erhöll en medalj av kungen för sina insatser. I den biografiska artikeln om Ristori i *Nordisk familjebok* från 1916 kommenteras hennes artisteri i positiva ordalag. Även Erik af Edholm berättar i sin dagbok om Ristoris föreställningar i huvudstaden dock utan att låta sig imponeras. Hon är, skriver han, »en horribel käring«, och även om ett av hennes framträdanden får 23 inropningar lyder slutomdömet »odrägligt tråkigt«. Inte heller Emilie Högqvist, som träffade Ristori redan på 1840-talet, är helt övertygad om hennes storhet och kritiserar henne för att ha en alltför häftig gestik.

Det liv som skrivs fram genom de personliga vittnesbörden fokuserar på Ristoris skådespelarkonst, berömmelse samt professionella verksamhet, det vill säga på mer biografiska fakta. Men som det står på hemsidan för Oxford Centre for Life-Writing: »Life-writing involves, and goes beyond, biography. It encompasses everything from the complete life to the day-in-the-life, from the fictional to the factional«.[43] Vad som skiljer de mer faktiska minnesbilderna från fiktionen är att de senare i högre grad handlar om Ristoris upphöjelse till ikon. Hon framträder där som en närmast symbolisk gestalt och hennes namn blir laddat med betydelser såväl för protagonisterna som för människorna i deras omgivning.

I Frans Hedbergs novell jämförs de fördelar som Ristoris berömmelse för med sig med de usla villkor som gäller för några manliga svenska skådespelare, vilka betraktar henne med både avund och viss skadeglädje; trots sina framgångar tar åldern ut sin rätt och hon måste lämna karriären bakom sig. För Emilie Lundberg får Ristori tjäna som exempel på den okunskap som präglar det liv som hennes protagonist har att möta då hon gifter sig med en enkel fiskare, vars bekant förväxlar värdsstjärnan med en person som kunde svälja knivar. Elin Améen låter doktor Storm nämna den berömda skådespelerskan som ett avskräckande exempel. Hur kan Ingeborg Mattson offra banden med sin familj för drömmarna att bli en ny Ristori? För Josefina Wettergrund väcker hon Izoras drömmar om att själv inta scenen och bli en sann konstnär, även om Izora till slut inser att moderslyckan är den högsta av alla.

Till skillnad från hos Frans Hedberg, nämns Ristori av de tre kvinnliga författarna i berättelser som ställer kvinnans val mellan kärleken och konsten på sin spets. Men medan Emilie Lundberg och Elin Améen skildrar kvinnor vars längtan efter teatern är så stark att de offrar kärleken på konstens altare, låter Josefina Wettergrund kvinnans roll som maka och framför allt mor vinna över livet som aktris. Trots att Ristori beundrades av både män och kvinnor över hela världen, riskerade den

kvinna som valde att scenen före hemmet att tvingas avstå från kärleken eller att ge upp sina drömmar. I fiktionen framstår Adelaide Ristori inte bara som en världsberömd artist utan både som ett ideal och som ett avskräckande exempel.

NOTER

1 Dag Kronlund: *Porträtten på Dramaten* (Stockholm, 2014), 37.

2 »Stockholms teatrar«, *Nordisk familjebok, Uggleupplagan 27* (Stockholm, 1918), 79.

3 Susan Bassnett: »Adelaide Ristori« i *Three Tragic Actresses. Siddons, Rachel, Ristori* (Cambridge, 1996), 130–144; Kronlund: *Porträtten på Dramaten*, 35–37; »Ristori, Adelaide« *Nordisk familjebok, Uggleupplagan 2*3 (Stockholm, 1916), 478.

4 Inga Lewenhaupt: *Signe Hebbe (1837–1925). Skådespelerska operasångerska pedagog* (Stockholm, 1988), 66.

5 Frans Hedberg: *Vid skrifbordet och bakom ridån. Minnen från flydda teatertider* (Stockholm, 1908), 161f.

6 Hedberg: *Vid skrifbordet och bakom ridån. Minnen från flydda teatertider*, 162.

7 Gurli Linder: *På den tiden. Några bilder från 1870-talets Stockholm* (Stockholm, 1924), 346.

8 »Ristori, Adelaide« *Nordisk Familjebok*, 478.

9 Ellen Key; *Anne Charlotte Leffler, duchessa di Cajanello. Några biografiska meddelanden. Med 3 porträtt* (Stockholm, 1893), 41.

10 Erik af Edholm: *Mot seklets slut. Svunna dagar ur förste hovmarskalken Erik af Edholms dagböcker* (Stockholm, 1948), 146.

11 Edholm: *Mot seklets slut*, 146.

12 Edholm: *Mot seklets slut*, 147.

13 Högqvists dagboksanteckningar finns återgivna i Frans Hedberg: *Svenska skådespelare. Karakteristiker och porträtter* (Stockholm, 1884), 90.

14 Hedberg: *Svenska skådespelare. Karakteristiker och porträtter*, 89. Ingeborg Nordin Hennel kommenterar Högqvists syn på Ristoris spelstil i *Mod och försakelse. Livs- och yrkesbetingelser för Kunglig Theaterns skådespelerskor 1813–1863* (Stockholm, 1997), 315f. Uttalandet är, menar hon, en smula förvånande med tanke på att Ristori var en av dem som lanserade den s.k. realism coloré. Möjligtvis hade hon inte utvecklat denna spelstil vid Högqvists besök.

15 Lewenhaupt: *Signe Hebbe (1837–1925). Skådespelerska operasångerska pedagog*, 65f.

16 Astrid Ahnfelt: »Hos Adelaide Ristori för Idun« i *Idun* 1902:5, 68f.

17 Frans Hedberg: »Rampen och kulisserna i *Stockholmslif och skärgårdsluft. Nya berättelser* (Stockholm, 1886), 434.

18 Hedberg: »Rampen och kulisserna«, 435.

19 Eva Heggestad: *Fången och fri. 1880-talets kvinnliga författare om hemmet, yrkeslivet och konstnärskapet* (Uppsala, 1991), 147f.

20 Per Stounbjerg: »Offentlige kvinder. Lulu, Kristina og den modrene myte om skuespillerinden« i. Irene Iversen & Anne Birgitte Rønning (red.): *Modernismens kjønn* (Oslo, 1996), 29.

21 Heggestad: *Fången och fri*, 160.

22 Emilie Lundberg: *Ur tvenne verldar. Roman* (Stockholm, 1885), 288.

23 Lundberg: *Ur tvenne verldar. Roman*, 124. Veloutine var ett slags puder. Se: http://www.sciencemuseum.org.uk/online_science/explore_our_collections/objects/index/smxg-9374 (2015-06-03).

24 Elin Améen: »Konstnärinna och qvinna« i *Träldom och andra berättelser och skisser* (Stockholm, 1885), 111.

25 Améen: »Konstnärinna och qvinna«, 132.

26 Améen: »Konstnärinna och qvinna«, 166.

27 Améen: »Konstnärinna och qvinna«, 166.

28 Améen: »Konstnärinna och qvinna«, 114.

29 Améen: »Konstnärinna och qvinna«, 121.

30 Josefina Wettergrund: »Småstadsromantik«, *Valda berättelser 4, Ur anteckningsboken 1* (Stockholm 1888), 6.

31 Wettergrund: »Småstadsromantik«, 8.

32 Wettergrund: »Småstadsromantik«, 85.

33 Wettergrund: »Småstadsromantik«, 86.

34 Wettergrund: »Småstadsromantik«, 86f.

35 Wettergrund: »Småstadsromantik«, 88.

36 Wettergrund: »Småstadsromantik«, 89.

37 Wettergrund: »Småstadsromantik«, 89.

38 Wettergrund: »Småstadsromantik«, 102.

39 Wettergrund: »Småstadsromantik«, 110.

40 Wettergrund: »Småstadsromantik«, 100.

41 Wettergrund: »Småstadsromantik«, 112.

42 Wettergrund: »Småstadsromantik«, 134.

43 »What is life-writing«, Oxford Centre for Life-Writing, https://www.wolfson.ox.ac.uk/what-life-writing (2015-02-24).