

I litteraturens underland

Festskrift till
Boel Westin

RED. MARIA ANDERSSON,
ELINA DRUKER & KRISTIN HALLBERG

MAKADAM

MAKADAM FÖRLAG
GÖTEBORG · STOCKHOLM
WWW.MAKADAMBOK.SE

Utgiven med stöd från
Magn. Bergvalls stiftelse
Stiftelsen Lars Hiertas minne
Sven och Dagmar Saléns stiftelse
Åke Wibergs stiftelse
Svenska barnboksinstitutet

Kopiering eller annat mångfaldigande kräver förlagets särskilda tillstånd.

I litteraturens underland. Festskrift till Boel Westin
© Makadam förlag 2011 och respektive författare
Omslagsbild © Sophia Jansson
© för bilder, se bildlista s. 453
Tryck Bulls Graphics, Halmstad 2011
ISBN 978-91-7061-093-6

Sagospelstraditionen och Anna Maria Roos *Arabia land*

KARIN HELANDER

Annandag jul 1914 fick Stockholmsbarnen möjlighet att se ett nytt sagospel uppföras på Intima Teaterns scen. Det var *Arabia land* med text och musik av Anna Maria Roos som hade premiär och den omskrevs i pressen som roande förströelse-teater. Som ofta i tidens teater för en yngre publik samsades professionella skådespelare och amatörer på scenen. I *Stockholms-Tidningen* var man entydigt positiv inför "sagans alla hastiga metamorfoser och fjäderlätta skiftningar", medan recensenten i *Aftonbladet* ansåg att pjäsen inte kunde bedömas kritiskt, utan att man endast "måste nöja sig med att konstatera att det är älskvärt och oskyldigt samt utstyrt enligt tradition".¹

Men vari låg då det traditionella? I vilken mån kan detta sagospel inlemmas i den då rådande traditionen på svensk barnscen och skiljer sig *Arabia land* i något avseende från den övriga repertoaren? Nationella dramaturgiatet har från och med år 2009 börjat presentera och tillgängliggöra den äldre barndramatiken via sin hemsida.² Det gör att flera sagospel av författare som Anna Maria Roos, John Bauer, Walter Stenström och Anna Wahlenberg är lätt åtkomliga för intresserade läsare. Bara en del av pjäserna uppfördes offentligt, men några av de mest spelade sagospelen i Stockholm och Göteborg under 1910-talet får här utgöra jämförelsematerial.

Boel Westin har i *Strindberg, sagan och skriften* utifrån en innovativ och genomgripande analys av Strindbergs syn på sagotraditionen och sagans funktion i hans texter problematiserat definitionen av sagospel: "Själva begreppet sagospel ter sig emellertid vid en närmare granskning nebulöst och dess olika innebörder speglas i den terminologiska variationen."³ Westin visar också på genrens bredd som inrymmer såväl romantikens läsdramer som Shakespeares *Stormen* och Mozarts/Schikaneders *Trollflöjten*. Sagor har sedan romantiken förknippats med barnet eller bilden av

1. Recensioner 27/12 1914.

2. www.dramawebben.se.

3. Boel Westin, *Strindberg, sagan och skriften*, Stockholm, 1998, s. 175.

barnet som ursprungligt. Bröderna Grimms sagor riktade sig också till barnläsarna. Strindbergs och andra dramatikers sagospel – liksom exempelvis Selma Lagerlöfs sagor – vände sig däremot ofta mer till vuxna än barn. Anknypningspunkterna till sagan, fantasteriets dimensioner och symboliska laddningar varierar i användandet av motiv och figurer.⁴

Sagospelen som här ska diskuteras har betydligt snävare ramar. De utgjorde den största delen av barnrepertoaren under 1910-talet och spelades bland annat på Blancheteatern, Intima Teatern på Birger Jarlsgatan och Oscarsteatern i Stockholm samt på Stora teatern i Göteborg.⁵ De var ibland byggda på kända folksagor men oftast en form av teatraliserade konstsagor, gärna om prinsessor och raska gossar. Sagospelen gavs ofta i samband med jul- och ibland påskhelgen och riktade sig tydligt mot en barnpublik. Barn från bredare sociala kategorier än de som hade familjer med teatervana och ekonomi nog för att gå på teater, kunde se sagospel sommartid på utomhusteaternerna.

Motvilliga prinsessor och morska gossar

Den strålande soliga midsommaraftonen 1915 kom barn och föräldrar i sagostämning i den fullsatta Skansenteatern genom John Bauers *Mats och Petter och prinsessan som fick trollöron*.⁶ Det var ett sagospel om en prinsessa som fångas av stortrollet, men befrias av den unge svennen Mats, som är lika morsk som han är liten. Den rådige pojken lyckas med sitt mod, sin Gulleko, sin killing och med hjälp av älvorna och björken rädda prinsessan. Här, som ofta i konstsagorna, stod både djur och natur på godhetens sida och kunde vid behov räcka ut en hjälpande hand. På scenen fanns både skådespelare och barn i ”verkligt delikata” kostymer. Bauers pjäs fick samma år också inviga den nya Blancheteatern, också då med dekorationer och kostymer av Bauer själv och med musik av Kurt Atterberg. Scenbilderna var ”livslevande kopior” av Bauers välkända teckningar från de populära julkalendrarna *Bland tomtar och troll*.⁷ Midsommaren 1916 gavs *Mats och Petter* på Göteborgs friluftsteater. ”Det är pelarraka furustammar och mossa på marken och stenarne i Bauers trollvärld, något på samma gång mjukt och stiliserat”, skrev *Göteborgs-Posten*, vars kritiker dock inte var helt nöjd med föreställningen. Det fanns ”tusen saker att anmärka på”, som att pauserna var för korta och att prinsessan hade för stora veck på strumporna!

Ofta spelades pjäser av Zacharias Topelius, som i sitt förord till *Läsning för barn* (i rikssvensk upplaga 1865–1896) formulerat sin syn på sagospelens funktion. De var i första hand avsedda att spelas eller lekas fram av barn med enkla medel i hemmiljö. Topelius sagospel blev också stomme i teatrarnas barnpjäsrepertoar. Den under 1910-talet mest populära av hans pjäser på den offentliga repertoaren var *Snurran* som

4. Westin, s. 23f och s. 175ff.

5. För vidare presentation och analys av sagospelstraditionen, se Karin Helander, *Från sagospel till barntagedi. Pedagogik, förströelse och konst i 1900-talets svenska barnteater*, Stockholm, 1998.

6. Faksimil till *Mats och Petter och Prinsessan som fick trollöron*, www.dramawebben.se.

7. Citaten ur pressklipp 24/6 1915.

gavs på både friluftsteatrar och inomhusscener. Snurran är det ovanliga smeknamnet på en pratvarn till sagoprinsessa; hennes talträngdhet gör omgivningen snurrig. Den som kan få tyst på prinsessan i fem minuter får både henne och kungariket. *Snurran* kunde beskådas på såväl friluftsteatrarna som exempelvis Oscarsteatern. När den gavs på Skansen på midsommarafton 1912 skildras generalrepetitionen i *Dagens Nyheter*. Det var många barn på scenen, inte minst den 13-åriga huvudrollsinnehavarskan som var balettelev på Operan. Men hon var inte bara dansant: ”Snurran hvirvlade ur sig orden i fruktansvärd fart och pratade verkligen omkull alla – som hon skulle göra. Hon var klädd i hvit sidenklänning med guldbroderat släp som hon förde på det mest graciösa sätt”. *Snurran* var mäktigt populär och under midsommarhelgen besöktes Skansenteatern av 6000 personer, ”även utlänningar”.⁸

John Bauers prinsessa fick trollöron, andra sessor gick skiftande öden till mötes. Det fullkomligt vimlar av prinsessor på den svenska barnscenen. Många är både envisa och egensinniga. Antingen så vill de inte äta eller skratta eller så vill de inte gifta sig om inte friaren kan sjunga slutet på favoritvisan. På Oscarsteatern gick julen 1917 Helge Malmbergs musikaliska sagospel *Prinsessan som inte ville skratta*. Denna bortskämda kungadotter är en riktig surpappa, inte ens ett riktigt kok stryk med riset hjälper. Kungen ordnar en tävling för prinsessans friare och till slut drar sissan äntligen på munnen så att ”alla de små åhörarna kunde vandra hem helt belättna, sedan de vederbörligen klappat sina händer trötta”.⁹ Barnpubliken hade enligt pressen haft all anledning att vara nöjd med den påkostade uppsättningen, där man inte sparat på vare sig guldet i prinsessans sovkammare eller på prakten vid hovet. Sagans hjälte, den fattige men generöse Olle, fick möta Lyckans fé, förklädd till trollpacka, i den mörka skogens mystiska skymningsbelysning. Olle, som visade sitt hjärtas godhet genom att dela sitt bröd med den okända gumman, fick sedan prinsessan att skratta genom sitt muntra fiolspel.

Musiken var en viktig del av föreställningen och man ansåg att Helge Malmberg komponerat en ändamålsenlig musik, som var lättfattlig nog även för barnaöron. Rolltolkningarna var knappast några djupare psykologiska porträtt utan gestaltades genom stora gester. Kerstin Bergmans prinsessa inhöstade beröm, hon var både söt och nätt även om hon fick göra ”redliga ansträngningar att lägga sitt glada anlete i sorgsna veck”. Kungen, som spelades av styckets regissör Axel Ringvall, gjorde succé ”när han kom intågande i nattrock, krona och ett stort ris, med vilket han smällde upp prinsessan på det vanliga sättet, när hon omöjligen kunde fås att ta reson”. Stor förtjusning väckte de misslyckade friarna, särskilt Adolf Niska som Pål, eftersom han ”var fullkomligt oigenkännlig som klunsig bonddräng med ytterst bristfällig tandgård”.¹⁰

Intima Teatern, där *Arabia land* hade sin premiär, höll sagorepertoaren uppe under 1910-talet. Våren 1914 gick Walter Stenströms *Prinsessan som inte ville äta havresoppa* i författarens regi.¹¹ Den hade haft slutna smygpremiär på Folkets Hus, med

8. www.dramawebben.se, citaten ur *Dagens Nyheter* 22/6 1912 och *Aftonbladet* 26/6 1912.

9. *Dagens Nyheter* 29/12 1917, sign. ”Marfa”.

10. Citaten ur recensioner i *Dagens Nyheter* och *Svenska Dagbladet* 29/12 1917.

11. Pjäsen ingår i *Barnens Stora Julkalender* med illustrationer av Louis Moe, 1914, se www.dramawebben.se.

”sagostunds barn” i rollerna, det vill säga barn som brukade spela teater och läsa sagor i Folkets Hus. John Bauer hade tecknat kostymerna, vilket uppmärksammades i *Dagens Nyheter*, som publicerade hans kostymskisser. Den här sessan vill på inga villkor äta sin havresoppa, när det är så mycket godare med plättar med hallonsylt och russinkaka. När den bortskämda kungadottern inte får som hon vill rymmer hon hemifrån, men går vilse i skogen. Hon hamnar hos Torpar-Lasse och hans fru som bjuder på vattgröt och torrt bröd. Mätt och skamsen återvänder hon till slottet och vill i framtiden bara äta havresoppa, en diet som inte bara är nyttig utan också bra för utseendet. Prinsessan blir vacker som en dag och en prins som har vägarna förbi utbrister lyckligt: ”En vackrare prinsessa har jag aldrig sett! Och så klok hon är, klok och förständig! Det märks minsann, att hon ätit havresoppa. Henne vill jag ha till drottning, när jag själv blir kung. Jag friar bums.” Prinsessan tackar allra mjukast och så levde de säkert lyckliga i alla sina dagar. Och hela hovet slurpade havresoppa, som kommit på modet i de finaste kretsar. *Social-Demokraten*s recensent rapporterade från denna sedelärande pjäs när den spelades för främst släkt och vänner i Folkets Hus. Det var trångt men hjärtligt och ett par småpojkar i publiken ropade ”Tjenare Erik” till prinsen när han gjorde entré. Den unge skådespelaren nickade till sina vänner i salongen och fortsatte sedan spelet utan att blinka.

Walter Stenström arbetade som teaterkritiker i Tyskland ett par år under 1900-talets första decennium. Inspirerad av den folkbildande abonnemangsorganisationen Freie Volksbühne i Berlin och Wien var han drivande i arbetet med att starta föreningen Skådebanan (1910) med syftet att förmedla god scenkonst till mindre bemedlade medlemmar i hela landet.¹² Han använde barndramatiken i uppfostrande och folkbildande syfte. I likhet med Topelius menade Walter Stenström att barn skulle kunna framföra sagopjäserna med enkla medel i hemmiljö eller att de kunde spelas av amatörer. En annan av hans pjäser som spelades offentligt på 1910-talet var *Lurifax och Spjuver*. Det är ett skälmstycke, med en liten dos klassperspektiv, om två skurkaktiga kanaljer och en bakselsetokig länsman. Det blir den fattige torparsonen Lill-Lasse som lyckas fånga skälmarna och som belöning får han tre skäppor silver. Inte nog med det – han får också leka med gästgivarens fina dotter Gull-Marie, som har fjorton klänningar och egentligen inte får leka med torparungar. I Enskede Folkpark 1917 spelades flera roller av barn från Skådebanans sällskap. I pressen påpekades att barnaktörerna var övertygande, även om flickan som spelade Gull-Marie hade kunnat tala högre och helst inte med ryggen mot publiken. När uppsättningen ett par månader senare flyttades in på Folkets Teater berömdes särskilt Ragnar Wiberg som spelade Lill-Lasse, eftersom han ”sade sina repliker med en förbluffande ledighet och rörde sig så käckt och obesvärat som en gammal tränad skådespelare”.¹³

På Intima Teatern julen 1917 gick *Prinsessans visa* av Anna Wahlenberg, ett sago-spel med sång och musik med prins och prinsessa, sammetsdräkter och guldkronor

12. Ann Mari Engel, *Teater i Folkets park 1905–1980. Arbetarrörelsen, folkparkerna och den folkliga teatern, en kulturpolitisk studie*, diss., Stockholm, 1982, s. 65.

13. Citatet från *Social-Demokraten* 28/12 1917.

och dessutom en modig hjälte av folket.¹⁴ Anna Wahlenberg var en etablerad författare som förutom många sagospel för barn också skrivit romaner, noveller, komedier och tendensdramatik för vuxna. Hennes vuxenpjäser spelades flitigt på Dramaten, under dess skådespelarstyrda associationstid (1888–1907) var hon och August Strindberg de mest uppförda dramatikererna med sju pjäser var.¹⁵ I *Prinsessans visa* vill prinsessan Rosenknopp prompt gifta sig med den som kan sjunga slutet på hennes favoritvisa. Hon är inte så pigg på giftermål över huvud taget, men kungen försöker tala henne till rätta: ”Snick, snack! Var och en vet väl att en prinsessa får lov att gifta sig mycket tidigare än andra människor och att en gammal prinsessa vill ingen ha.” Friare efter friare avspisas eftersom de nynnade fel, tills en enkel roddare sjunger ut till prinsessans belåtenhet. Hennes hjärta känner att det är den rätte och rosenknopparna slår ut. Kungen har slagit fast att enkla pojkar inte räknas: ”Kommer det någon av kreti och pleti och gissar rätt, så är det ogillt.” Men turligt nog inträder den goda féen också i denna pjäs, hon rör vid roddaren med sitt spö, klär honom i granna kläder och förvandlar hans koja till slott. För drottningen hade nästan svimmat vid tanken på att kungadottern skulle behöva gifta sig med en man av folket (luktvatten och luktsalt hör till den mest traditionella drottningrekvisitan för dånande drottningar i sagospelen). Prinsessan själv var inte heller road av ett vanligt vardagsliv och hade börjat gråta vid tanken på att behöva koka, baka och skura. *Prinsessans visa* möttes av en del negativ kritik i pressen, man ansåg att den byggde för mycket på sångnumren även om Emil Sjögrens tonsättning gav den rätta stämningen. Barnskådespelarna fick beröm, medan någon ansåg att de vuxna bjöd på mer oväsen än humor. Samma spelår (1917/18) gick Anna Wahlenbergs kortpjäs *Trollbjörken* (eller *Tårebjörken*) i ett dubbelprogram med Gustav Lindwalls *Vallpojken som blev prins* på Blancheteatern i Stockholm. I den straffas den egoistiske Kalle av både naturväsen och naturen själv, medan godhjärtade Greta belönas.

I sagopjäserna fanns, som framgått, oftast ett moraliserande budskap. Tapperhet, tacksamhet och förnöjsamhet var viktiga dygder, liksom ödmjukhet, ärlighet och trofasthet. Man skulle vara nöjd med sin lott och inte sträva efter att vara förmer. Goda barn som också respekterade sina föräldrar och var snälla mot minsta kryp belönades. Skrytsamhet, girighet och olydnad var negativa egenskaper som fick sitt straff. Det gällde både fattiga barn och prinsessor. I pjäserna finns både det goda barnet som besitter alla dygder och det stygga barnet som inte förmår uppskatta sin beskärda lott och som måste lära sig att veta hut. De goda barnen är ofta också naturliga, i bemärkelsen vänner med naturen och djuren, och inte sällan gudfruktiga. Vallpojkar, torparsöner och andra fattiga men morska gossar har också en kompetens i sin rådhighet och handlingskraft och det är oftast de missbelåtna prinsessorna som trots sina brister blir den åtråvärda belöningen. Dessa variationer på goda respektive

14. *Prinsessans visa* med teckningar av Aina Stenberg och med Emil Sjögrens musik till *Prinsessans visa*, Stockholm 1911 finns tillgänglig på www.dramawebben.se.

15. Stig Torsslow, *Dramatenaktörernas republik. Dramatiska teatern under associationstiden 1888–1907*, Stockholm, 1975, s. 265.

onda barn är också synliga i andra former av barnkultur vid sekelskiftet och under 1900-talets första decennium.¹⁶

På teatrarna frossar man i sagorekvisita, med guldslott, mörka skogar och färgrika kostymer. Ofta var sagospelen berikade med musik, komponerad av kända tonsättare eller av författarna själva. Pjäserna erbjuder sällan några mer komplexa roller för de professionella skådespelare, amatörer och barnskådespelare som delar scenen. Det var ofta barn som spelade rollerna och det fanns regleringar om barns medverkan på scenen. Under senare delen av 1800-talet fanns det flera barntrupper som uppträdde inför publik. Topelius var starkt kritisk mot denna typ av verksamhet och vände sig mot den skara av drivna barnskådespelare som han sett i till exempel Anders Selinders barn- och elevteater som turnerade i hela Norden med en blandad repertoar.¹⁷ 1897 instiftades ett särskilt förbud mot ”barns användande vid offentliga föreläsningar”. Pojkar under 14 år och flickor under 15 år fick bara uppträda för betalande publik om de fått dispens, vilket gavs i vissa fall.¹⁸

Arabia land

Anna Maria Roos (1862–1938) hade en gedigen social och ekonomisk bakgrund. Hon skrev i många genrer: lyrik, noveller, historiska romaner, reseskildringar, sagor, visor, skämtverser, pjäser för barn och ungdom, berättelser, läroböcker och dramatiserade scener ur den svenska historien för skolbarn. Genom läseböckerna *I Örnemo* och *Sörgården*, båda utkom 1912, blev hon en mycket läst författare. Hennes sagor spreds genom de populära jultidningarna, kalendrarna och *Folkskolans Barntidning*. Roos hade anknytning till kvinnorörelsen och ingick också i det nätverk av litterärt intresserade och skrivande Stockholmskvinnor som var aktiva i offentligheten från 1880-talet och ett par decennier framöver.¹⁹ Hon skrev litteraturkritik i *Ord och Bild*, där hon också var redaktionssekreterare under ett par år vid sekelskiftet. I början av seklet recenserade hon litteratur i *Svenska Dagbladet*, och som Inge Jonsson berättar om på annan plats i denna bok var hon under en period styrelseledamot i Samfundet De Nio. Hon var språkkunnig, berest och diskuterade religionsfilosofiska frågor med flera inlägg i den religiösa debatten. Särskilt under det sista decenniet i sitt liv reste hon runt i världen, inte bara till Europa och USA, utan också till Egypten, Palestina och Indien. Hon dog i Bombay året före andra världskrigets utbrott.

Arabia land följer traditionen i mångt och mycket, men har också sin egen särprägel. Det är ett omfattande sagospel i fem akter med 18 roller och flera statistroller.²⁰

16. Sonja Svensson, *Läsning för folkets barn. Folkskolans Barntidning och dess förlag 1892–1914*, Skrifter utgivna av Svenska barnboksintitutet nr 16, diss., Uppsala, Stockholm, 1983.

17. Helander, 1998, s. 37.

18. Kristina Engwall & Ingrid Söderlind, ”Teater – ett arbete med oklar status”, *Barndom och arbete*, red. Engwall & Söderlind, Umeå, 2008, s. 152f.

19. Se Boel Englund & Lena Kåreland, *Rätten till ordet. En kollektivbiografi över skrivande Stockholmskvinnor 1880–1920*, Stockholm, 2008.

20. *Arabia land* ingår i *Arabia land och andra sagospel* med illustrationer av Kerstin Frykstrand, Stockholm, 1937.

Författarinnan följde intresserat repetitionerna på Intima Teatern. Hon ändrade i replikerna och diskuterade kostymer.²¹ Berättelsen om Arabia land skrevs redan till sagosamlingen *I Vitavall*, som publicerades 1895, och infördes sedan i läseboken *I Önnemo*. Stoffet låg till grund för pjäsen, som fick en ännu starkare lokal anknytning till Småland. Anna Maria Roos morfar kom från Tjust, den plats i Sverige där delar av handlingen utspelas.

Pjäsen handlar om två jämnåriga syskonpar: Per och Britta från Tjust i Småland och kungabarnen Mendeli och Zendeli från Arabia land. Första akten utspelas en sommarafon i Tjust. Per och Britta är fattiga och måste arbeta för den snåla mor Jansson i Svinnarshult. De är trötta och hungriga efter att ha vallat kritter och huggit ved. Plötsligt hörs en sällsam och främmande klang ur fjärran och två svanar landar vid sjön Svinnarns strand. På svanarnas ryggar sitter Mendeli och Zendeli och de fyra barnen blir snabbt vänner. Kungabarnen talar – eller sjunger – poetiskt på rimmad vers. För dem är den svenska sommarkvällen exotisk och främmande: "Månen skiner på fjärden /natten är tyst och klar. Vit är nu hela världen /vacker och underbar. Över de vaggande vatten /glimmar en silverspång. Susande vassar i natten /sjunger en sällsam sång." Visserligen kommer Mendeli och Zendeli från Arabia land, men det råder ändå ingen språkförbistring. Har man ridit på de förtrollade svanarna förstår man sedan både fåglalåt och människospråk i vilket land man än kommer till. Barnen leker och berättar om sina liv. De byter kläder med varandra, men medan Per och Britta tar en flygtur med svanarna blir de österländska barnen bortrövade av den grymme rövaren Ramunder.

I andra akten ger sig Per och Britta av till Arabia land för att söka hjälp. Den elaka drottningen sätter Per och Britta i fångenskap, i tron att det är hennes styvbarn Mendeli och Zendeli. De småländska barnen i sina tjustiga lånekläder får hjälp av den snälla "negerslavinnan" Yoga. Också tredje akten utspelas i Arabia land. Drottningen smider en hemsk plan för att röja styvbarnen ur vägen. När kungen lyssnat på den modiga Yoga, som anklagat drottningen för mordförsök, landsförvisar han drottningen och ber Per återvända till sina hemtrakter för att tillsammans med kungens bästa krigare befria Zendeli och Mendeli från rövarena. Britta följer med, och får ett ord på vägen: "Du är just som ett solskensväder; det gör en gott i hjärtat att se på dej."

I fjärde akten förflyttas handlingen till Småland. Det har blivit höst. Per befriar kungabarnen, får en påse guld av kungen som tack och köper en gård till sig och systemen. Yoga, som följt med till Svinnarshult, blir en sensation på bygden. Det är med ohöjd beundran som mor Jansson kommenterar den långväga gästen: "Se, då va ett grant fruntimmer! Det måtte vesst vara självaste drottningen". Till femte akten har det blivit vår. Per och Britta längtar efter sina vänner från Arabia land. Efter en tid hörs suset av svanvingar och kungabarnen återvänder till Småland. Vänskapen har nu övergått i ömsesidig kärlek. Det rustas för bröllop när Mendeli och Britta samt Per och Zendeli ska bli äkta makar och kungen från Arabia land firar tillsammans med de

21. Ingegerd Lindström, *Anna Maria Roos – inte bara Sörgården*, Skrifter utgivna av Svenska barnboks-institutet nr 35, Stockholm, 1989, s. 120ff.

småländska bönderna. Här ses inga hinder för alliansen mellan fattiga vallarebarn och rika kungabarn. Kärleken övervinner alla sociala skrankor. Den österländska prinsessan är varken motvillig eller rädd för att byta klasstillhörighet. Zendeli blir gärna en småländsk hustru: "Vad bryr mej glansen uti kungasalar? Jag höra vill den röst i hjärtat talar. Ty mer än makt och prakt och svenners skara / det är att älska och att älskad vara." Och varje människa är välkommen i sitt nya hemland, oavsett ursprung och historia; eller som Britta formulerar det: "Ditt land skall bli mitt land, ditt hem skall bli mitt hem. Om palmer gro hos dej, då vill jag älska dem." Slutet övergår i en ringdans där arabiska soldater dansar med bondflickor, småländska gubbar med Yoga, kungen från Arabia land med mor Jansson och – förstås – de förälskade paren. I *Arabia land* går det fort från barndomens lekar till äktenskap. Det var teaterns unga, professionella skådespelare som spelade de två syskonparen.

Premiären rubricerades som ungdomsföreställning även om flera recensenter menar att den riktade sig till barn mellan sju och tio år. I *Social-Demokraten* (28/12 1914) tror man att tio-åringarna kunde vara kritiska mot att syskonparen spelades av "alldeles för stora barn", men att de yngre uppskattade att inget oförutsett händer i denna "primitiva saga". Undantaget var Yoga, som nästan var tagen från en "komisk varieté", även om detta var en "nymodighet" som slog an på publiken. I *Svenska Dagbladet* kunde man läsa att i *Arabia land* fanns allt man kan begära av en barnpjäs: "en fasligt morsk röfvar, negerslafvar, förtrollade svanor och mycket annat smått och godt". Däremot tyckte man att sångerna framfördes lite "si och så" trots att författaren komponerat många "lättfattliga melodier". Ernst Didring i *Aftonbladet* (27/12 1914), som jag också citerade inledningsvis, ansåg att eftersom författaren lagt sagospelet "till rätta för barnens enkla uppfattning" kunde han inte egentligen recensera uppsättningen som "undandrar sig varje kritiskt bemötande från teatersynpunkt". Det var en inte helt ovanlig åsikt bland pressens kritiker. På Stora teatern i Göteborg gavs *Prinsessan Törnrosa* spelåret 1913/14 och i *Göteborgs-Posten* menar en nöjd recensent att publiken är lika lättroad som tacksam: "För så mottagliga sinnen existerar naturligtvis ingen kritik." Efter Topelius *Sanningens pärla* på Oscarsteatern 1926 kunde man i *Dagens Nyheter* läsa: "Det kan ju icke vara tal om att behandla en föreställning som denna enligt vanlig teaterestetisk måttstock." Barnens kvittrande förtjusning och tindrande ögon var ett kvitto på en lyckad föreställning och den vuxne, professionelle betraktarens synpunkter blev av underordnad betydelse: "Kritikern är överflödig och kul är säkerligen den enda fackterm som fullt motsvarar intrycket."²² I recensionerna omskrivs ofta en hängiven barnpublik av jublande småttingar, vilket gör att kritikern abdikerar från sina värderande uppgifter och bara konstaterar att succén är given. Men bland alla dessa ögontindrande barn i finkläder satt ibland någon mer surmulen kritiker, exempelvis den missnöjde skribent i *Dagens Nyheter* som ansåg att det i regel misslyckas att "sänka sig till den barnsliga nivån" och att det är roligare för barn med sådant som Frans Hedbergs

22. Anders Österling, *Tio års teater 1925–1935*, Stockholm, 1936, s. 43f.

nationalromantiska historiedrama *Bröllopet på Ulfåsa* än ”pjollriga barnpjäser”.²³

I *Arabia land* är barnen alltigenom goda, rättrådiga och modiga. Ondskan representeras av rövaren och den elaka drottningen, som kontrasteras mot goda vuxna som Yoga och kungen. Det som framför allt skiljer *Arabia land* från flertalet sagospel på barnscenen är det exotiska inslaget. Det var dock inte alldeles ovanligt med svenska variationer på *Tusen och en natt*. Strindbergs *Abu Casems tofflor* – ”sagospel för gamla och unga barn på oräknade jamber i fem rena akter” – hade fått sin urpremiär i Gävle 1908.²⁴ Den utspelas i Bagdad och knyter an till, med Boel Westins ord, ”den österländska sagoatmosfären” i en sagotid.²⁵

Ett framträdande drag i sagan och sagospelet är pendlingen mellan realism och fantasi, som på teaterscenen kan gestaltas genom effekter och scenmagi.²⁶ *Arabia land* hör till de sagor som bygger på en spänning mellan ett verklighetsplan och sagans fantasti. Men där finns också en exotism på två fronter – den romantiska bilden av Österlandet för den svenska barnpubliken och Småland som blir exotiskt för de båda kungabarnen. Under sent 1800-tal och tidigt 1900-tal reste flera svenska författare till Mellersta Östern och förmedlade sedan sina bilder av Orienten.²⁷ Edward Sajs bok *Orientalism* (1978) har under de senaste decennierna haft stark genomslagskraft i synen på Orienten som en konstruktion, skapad i väst, av det österländska som främmande och annorlunda. I sagornas Orienten trängs kalifer, sultaner, palats, harem, tindrande stjärnhimlar och vackra trädgårdar. När man läser *Arabia land* ett knappt sekel efter premiären på Intima Teatern, är det tydligt att författaren också har en intention att främja förståelsen för andra kulturer. Roos hade en dragning åt orientaliska motiv och gav också ut en bok, *Österländska noveller* (1921), där hon sammanfört delar ur tidigare skrifter.²⁸

Kulturkritiker har i olika sammanhang diskuterat bilden av Orienten som dels utopisk genom sin sensualism och mystik, dels brutaliserad genom våld och grymhet. I båda fallen handlar det om att definiera Orienten som det Västerlandet inte är.²⁹ Skillnaden mellan det orientaliska och västerländska har byggts på konventioner baserade på dikotomier: ont och gott, mörker och ljus, moraliska brister och dygder. Men dessa tolkningsramar är egentligen inte giltiga för Anna Maria Roos pjäs. Inte heller går rollerna i *Arabia land* att genomgående jämföra med de traditionella stereotyperna, även om rövaren Ramunder ”med svart skägg, grym uppsyn, svärd och pistol i bälte” är starkt besläktad med de ”svartmuskiga bandittyper” som Christian

23. Citaten hämtade från *Dagens Nyheter* 29/12 1917 efter *Prinsessan som inte kunde skratta* på Oscars-teatern och *Dagens Nyheter* 26/12 1921 efter *Askungen*, danskt sagospel av Ludvig Brandstorp, på Blancheteatern.

24. Gunnar Ollén, *Strindbergs dramatik*, Stockholm, 1982, s. 565.

25. Westin, s. 249.

26. *Ibid.*, s. 23.

27. Sigrid Kahle, ”Orientalism i Sverige”, förord till Edward W. Said, *Orientalism*, Stockholm, 2004, s. 7–58.

28. Lindström, s. 255.

29. Magnus Berg, ”Den portionsförpackade Orienten”, *Orientalism på svenska*, red. Moa Matthis, Stockholm, 2005, s. 56ff.

Catomeris finner i den svenska barnlitteraturen under tidigt 1900-tal, som exempelvis den ondskefulle positivspelaren som stjal tanternas hund Pricken i Elsa Beskows *Tant Grön, Tant Brun och Tant Gredelin* (1918).³⁰

Om man läser pjäsen utifrån de historiskt kulturella förutsättningarna ser man viljan att gestalta Yoga som alltigenom god, klok, gladlynt och omtänksam gentemot barnen. Hennes hudfärg kommenteras ofta i pjäsen av övriga rollfigurer, alltid i positiva ordalag, men på ett sätt som vid en läsning på 2000-talet kan uppfattas som naivt. Det fanns under 1900-talets första decennier också en fascination för ”det afrikanska” och ”det primitiva” där man sökte de ursprungliga drifterna samtidigt som man bejakade idéer om rasegenskaper och civilisationsnivåer. Bilden av den ”svarta personligheten” som djurisk, intuitiv, kroppslig och känslös hade sina rötter i en kulturevolutionistisk historiesyn som blev stark under 1920- och 30-talen.³¹ Yogas roll både spelar med och mot inskränkthet och fördomar. Det finns en satirisk underton i sättet som hon väljer att framställa sig själv på. När hon möter det småländska bondfolket som frågar om hon kan ”vara så gemen och tala om lite hur då ä där borta i morjanernas land”, svarar hon med en fräck och lustig sång. I scenanvisningarna anges hur hon skall sjunga omkvädet med ”ett gutturalt väsande, under det hon vänder ut vitögonen” (vilket kanske inte var helt lätt för Ebba Sjögren i Yogas roll). Verserna överdriver de vanföreställningar som kan ha förknippats med det främmande. Först sjunger hon: ”Var frukost äter han krokodil, och till gaffel han har en förgiftad pil” för de häpet förfärade gummorna, för att sedan fortsätta: ”Till midjan spisar han tigerkött, som han inte steker men slukar rött [...] Var afton äter han elefant, för han tycker han måste ha *något* bastant!” En kör av drängar och gubbar nickar och myser över att det finns ”tocke land, där tocke går an”. Varpå Yoga klämmer i med sista versen: ”Ja, svart är morjanen från huvud till häl, och svart är hans kropp, och svart är hans själ [...] Men tänderna, de äro vita – haha! Och därför så är morjanen så gla!” Det är inte helt lätt att i dag förhålla sig till skildringen av Yoga och svartheten; det är långt från politiskt korrekt, men ändå resolut antirasistiskt i sitt uppsåt. Av aktörerna blev särskilt Ebba Sjögren omnämnd, hon var ”som kallad för att uppträda som kvinnlig negerkomiker” skrev man i *Dagens Nyheter*. Hon var känd som barnens ”bekanta sagotant”, bland annat genom ett program med Roos sagor och visor.³² Man kan förmoda att det var samma Ebba Sjögren som också erbjöd ”En Billighetskurs i gott humör” i en tidningsannons vid samma tid.³³

Scenanvisningarna spelar på kontraster mellan det svenska och österländska; björkar och glittrande vikar gentemot palmsus och stjärnklara nätter i *Arabia land*. Bilden av Orienten illustrerar *Tusen och en natts* fantasieggande mystik. Även om någon recensent låter förstå att Österlandet presenteras mindre illusoriskt genom

30. Christian Catomeris, ”Svartmuskiga bandittyper’ – svenskarna och det mörka håret”, *Orientalism på svenska*, red. Moa Matthis, Stockholm, 2005, s. 20–55.

31. *Sverige och de Andra. Postkoloniala perspektiv*, red. Michael Mc Eachrane & Louis Faye, Stockholm, 2001.

32. *Dagens Nyheter* 27/12 1914, Lindström, s. 121, 149.

33. Annonns i *Dagens Nyheter* 1/11 1912.

”fonder med sydeuropeiska landskap och moderna byggnader”.³⁴ I antologin *Orienten i Sverige* betonas att också Sverige kan ses som ett symboliskt och metaforiskt rum, beroende av perspektiv.³⁵ Svinnarshult målas i naturromantiska färger i svallvågorna av den nationella exotismen som vävdes samman med konstruktionen av det svenska och det sena 1800-talets uppflammande intresse för allmogekultur och nationella projekt, som fick sitt mest populära sceniska utlopp i F.A. Dahlgrens sångspel *Värmlänningarna* (1846). Nationalromantiken hade både en motpol och en motsvarighet i den fjärran exotismen som genom en etnografisk realism samtidigt gestaltades på svensk scen.³⁶ Dessa kontraster möts i *Arabia land* och signaleras också i kostymerna. Den elaka drottningen är tänkt att uppträda i praktfull kostym med ett scharlakansrött dok om huvudet medan Yoga ska vara klädd i guld och med en krans av brokiga fjädrar på huvudet. På ett fotografi från första akten på Intima Teatern syns att Pers och Brittas kläder är enkla med knästrumpor, kortbyxor och hängslen för Per och kjol med förkläde och sjalett för Britta. Kungabarnens kostymer var exotiska med mönster, glänsande tyger, turbaner och ”haremsbyxor”. I Anna Maria Roos pjäs byter barnen kläder och miljö. De möts och förenas över klassgränser och skillnader i ursprung och kultur. Både vänskap och kärlek blommar i sagans och scenens universum, mellan Svinnarns strand och Arabia land.

LITTERATUR

- Berg, Magnus, ”Den portionsförpackade Orienten”, *Orientalism på svenska*, red. Moa Matthis, Stockholm, 2005
- Catomeris, Christian, ”’Svartmuskiga banddityper’ – svenskarna och det mörka håret”, *Orientalism på svenska*, red. Moa Matthis, Stockholm, 2005
- Engel, Ann Mari, *Teater i Folkets park 1905–1980. Arbetarrörelsen, folkparkerna och den folkliga teatern, en kulturpolitisk studie*, diss., Stockholm, 1982
- Englund, Boel & Kåreland, Lena, *Rätten till ordet. En kollektivbiografi över skrivande Stockholmskvinnor 1880–1920*, Stockholm, 2008
- Engwall, Kristina & Söderlind, Ingrid, ”Teater – ett arbete med oklar status”, *Barndom och arbete*, red. Kristina Engwall & Ingrid Söderlind, Umeå, 2008
- Helander, Karin, *Från sagospel till barntragedi. Pedagogik, förströelse och konst i 1900-talets svenska barnteater*, Skrifter utgivna av Svenska barnboksintitutet nr 65, Stockholm, 1998
- Helander, Karin, ”Nationell exotism – från när och fjärran”, *Teater i Sverige*, red. Lena Hambergren m.fl., Hedemora, 2004
- Kahle, Sigrid, ”Orientalism i Sverige”, förord, Edward W. Said, *Orientalism*, Stockholm, 2004
- Lindström, Ingegerd, *Anna Maria Roos – inte bara Sörgården*, Skrifter utgivna av Svenska barnboksintitutet nr 35, Stockholm, 1989

34. *Social-Demokraten* 28/12 1914.

35. *Orienten i Sverige. Samtida möten och gränssnitt*, red. Simon Ekström & Lena Gerholm, Lund, 2006.

36. Karin Helander, ”Nationell exotism – från när och fjärran”, *Teater i Sverige*, red. Lena Hambergren m.fl., Hedemora, 2004, s. 71–83.

Ollén, Gunnar, *Strindbergs dramatik*, Stockholm, 1982

Orientalen i Sverige. Samtida möten och gränssnitt, red. Simon Ekström & Lena Gerholm, Lund, 2006

Svensson, Sonja, *Läsning för folkets barn. Folkskolans Barntidning och dess förlag 1892–1914*, Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet nr 16, diss., Uppsala, Stockholm, 1983

Sverige och de Andra. Postkoloniala perspektiv, red. Michael Mc Eachrane & Louis Faye, Stockholm, 2001

Torsslow, Stig, *Dramatenaktörernas republik. Dramatiska teatern under associationstiden 1888–1907*, Stockholm, 1975

Westin, Boel, *Strindberg, sagan och skriften*, Stockholm, 1998

Österling, Anders, *Tio års teater 1925–1935*, Stockholm, 1936