

DOKUMENTERAT

52

BULLETIN FRÅN MUSIK- OCH TEATERBIBLIOTEKET

DOKUMENTERAT 52/2022

Utges av *Musik- och teaterbiblioteket* vid Musikverket

Postadress: Box 16326, 103 26 Stockholm

Besöksadress: Tegeluddsvägen 100, Stockholm

Telefon:

ÖVERBIBLIOTEKARIE/ARKIVCHEF: 08-519 554 29

ARKIV: 08-519 567 03

RARITETER: 08-519 554 15

TEATER: 08-519 554 47

ISSN 1404-9899

Redaktör: Rikard Larsson (rikard.larsson@musikverket.se)

Korrekturgranskning: Susanne Haglund

Omslagsbild: "Vénus stjärna", scendekor till *Androméde* av Pierre Corneille (gravyr av Francois Chauveau)

Art Direction: Jonas André

Layout: Wille Wilhelmsson

<http://musikverket.se/musikochteaterbiblioteket/>



**MUSIK
VERKET**

Innehåll

Scenographic dialogues: staging Carl Grabow's 1907 designs for *A Dream Play* (Part 2)

by Astrid von Rosen and Eszter Szalczar

4

Selinders barnteatersällskap 1816–1866 samt dess sommarsejour 1859

av Virve Polsa

42

Dokument och förteckningar

88

Scenographic Dialogues: Staging Carl Grabow's 1907 Designs for *A Dream Play* (Part 2)

by Eszter Szalczar and Astrid von Rosen¹

Introduction: into the scenographic event

With the present article we continue our investigations of Carl Grabow's work as set designer for the 1907 world premiere of August Strindberg's *A Dream Play* at the Swedish Theatre (Svenska Teatern) in Stockholm. While the first part of our series focuses on the iconography of Grabow's color designs in dialogue with Strindberg's script,² we now extend our study to include drawn and written information on the back of the designs and consider them in the context of pictorial and textual responses to the actual stage production. Our intention is not to reconstruct the production in detail, but rather to explore it as a "scenographic event", a holistic, durational, multisensory occurrence, where set, lighting, bodies in costume, sound and music, theatre architecture and audience members craft webs of relations and affective atmospheres.³ By turning to archival echoes of the premiere, we hope to contribute new insights on the production history of *A Dream Play* and on Grabow's part in fashioning the scenographic event. We seek to challenge the predominantly denigrating narratives of the role Grabow played in the creative process, found both in international and Swedish art and theatre history.⁴ As we shall see in further detail, these narratives were handed down to us and have been treated as factual accounts without the support of archival evidence, mainly based on Strindberg's remarks and sometimes on selected reviewers' comments about the premiere.

In what ways did Grabow contribute to the *mis-en-scène* and to audiences' experience of their first encounter with *A Dream Play* on the stage in 1907? We seek answers to such questions with the help of a montage-technique, by which Grabow's handwritten notes and drawings found on the back of his color designs, contemporaneous performance reviews, accompanying illustrations in the press, and statements from previous Strindberg scholarship are juxtaposed to create a – sometimes dissonant – chorus of voices.⁵ To our knowledge, Grabow's handwritten

1. Astrid von Rosen is Associate Professor of Art History and Visual Studies at the University of Gothenburg, Sweden. Eszter Szalczar is Professor of Theatre History at the University at Albany, State University of New York, USA.

notes and drawings, kept at the Swedish Museum of Performing Arts (Scenkonstmuseet) in Stockholm, have never before been used in explorations of the 1907 premiere of *A Dream Play*. We take this opportunity to bring them to light and make at least some of them digitally accessible for future research. In the following pages, Part 2 of our article series continues with an introductory evocation of Strindberg's memories of the production process and a brief discussion of the performance environment at the Swedish Theatre in Stockholm. This is followed by a series of montage-vignettes and our reflections on them, each highlighting some scenographic elements that emerge to the surface through an interplay between their various traces in the material.

I. Strindberg's voice

Strindberg's stage directions for *A Dream Play* suggest changes in location by change of light, lifting away a backdrop to reveal one behind (such as, the church organ becomes Fingal's Cave), or having certain set pieces remain on stage but placed into shifting environments (the door with a clover-leaf hole), used in altered functions (the railing or the billboard) or transfigured into different yet familiar shapes (the linden tree becomes a coat hanger and then a candelabra, or a canopied bed turns into a tent) as the scenes evolve. The stage directions also ask for standing side wings with a montage of stylized images to suggest the various milieus of the play without making them overly concrete. In an effort to find a producer for the play, Strindberg in a letter in 1903 tried to convince Hjalmar Selander, director of Folkets Hus theatre, that it can be staged with the simplest solutions:

The proscenium for the entire play would consist of a forest of giant poppies. A permanent backdrop of poppies with an opening ... in which either transparent masking or a white screen can be set for the projection of Sciopicon-images.⁶

In a 1905 letter to his German translator, Emil Schering, Strindberg muses on *A Dream Play*, pleading for reassurance that "it can be performed without all this scenery. Just with an arch of poppies ... and the Castle in the back. The rest are set pieces or screens or nothing; one simply pretends that it is this or that."⁷ In a letter on April 1, 1907, Strindberg turns to Schering once again, informing him that *A Dream Play* "opens in eight days! If you could get here, it would help you greatly in ascertaining its stageworthiness." In the same letter he confides Schering that for the premiere he wrote "a Prologue in verse; among the clouds Indra's Daughter talks with her invisible father about descending in order to sense what life is like for mankind."⁸

As a note in *Open Letters to the Intimate Theatre* from 1909 reveals, for the world premiere of the play Strindberg had a succession of backdrop images in mind, to be projected with the help of a large magic lantern or sciopticon:

After theatre director Castegren had succeeded in getting the play accepted at the Swedish Theatre, we began discussing the means for converting the dream into visual images without actualizing it too much. Here the sciopticon was successfully utilized for the first time. We had already tried it in To Damascus at the Dramatic Theatre. (...) As for A Dream Play, I had stated in the text that it should be played with standing sides of "stylized wall paintings, functioning at the same time as rooms, architecture, and landscape." I assumed that meant changing the backdrop when necessary. Castegren went to Dresden, where they had recently used the sciopticon for Faust, to buy the apparatus [for slide projections]. But tests here at home (which I never got to see, however) showed that it did not measure up to its promise.⁹

Not being present for Castegren's experiments, Strindberg cannot tell us what went wrong with the sciopticon but suggests there were issues with the visibility of the actors because of the projection. He notes some earlier experiments in Sweden, where a well-known singer had "projected a backdrop sufficiently large and distinct, but since it had to be dark in front of the backdrop in order to be seen, the actors became less visible." Another difficulty Strindberg describes is that "the electric light showed through the fabric."¹⁰ To solve this problem, Strindberg made some suggestions, including the use of various light sources. For example, if one has "violet-colored light behind the backdrop, and illuminates the figures in front of it by means of a red incandescent light or a white Auerburner, it should be possible to illuminate the figures and keep the drop visible."¹¹

On April 15, 1907, Strindberg notes in his *Occult Diary* that in the evening he attended a rehearsal, and again he was tormented of thoughts that the play should not be performed, because it was too "blasphemous".¹² It is possibly this experience he describes in his "Open Letters" in 1909, complaining that when he got to see the Prologue, he "could not tell one actor from the other in the relative darkness" and to remedy the situation he "asked for lighting from above, because I had to see to understand". He suggested to utilize overhead limelight, which was, he says, rejected as a technology used in variety shows, in the circus and in vaudeville, and therefore judged unfit for the serious dramatic presentations at the Swedish Theatre.¹³

Strindberg then goes on to complain about the theatre's rejection of all of his suggestions that would support a simplified staging of *A Dream Play*, so that the only remaining choice was "to go to Grabow", the scene painter who had designed sets for several previous Strindberg productions at various theatres in Stockholm. The result of that choice, continues Strindberg, was that "the whole performance became a

“materialization phenomenon” instead of the intended dematerialization”.¹⁴ As Vreni Hockenjos argued in her study of Strindberg and the visual media of his time, the playwright was obsessed with the idea of theatrical space created by projected images, to the extent that in the early 1900s he dreamed of a Sciopticon theatre of his own.¹⁵ Thus, while Strindberg’s disappointment with the failed experiments at the time is understandable, it does not explain why his indignant words form the basis of the widely accepted critical assessment of the production ever since.¹⁶ In Strindberg’s words:

Castegren, who [...] used all of his inventiveness and energy to get A Dream Play produced, resisting certain currents that are against everything new. I have thanked him, but I have also told him that the staging was not successful since it was all too concrete to successfully evoke dream images.

Strindberg goes on to complain that Grabow had “not made much of an effort and had been careless” and the result was that “rebuilding the scenery disturbed the actors’ concentration and called for endless intermissions.” Therefore, Strindberg concludes, “the entire performance became a more materialized phenomenon than the intended dematerialization.” He was also critical of Grabow’s use of color. When in 1909 the Intimate Theatre in Stockholm – founded by Strindberg and actor/director August Falck in 1907 – prepared for a new production of *A Dream Play*, Strindberg wrote to Falck:

The deep stage you were looking for in a bigger theatre can be compensated for at the Intimate Theatre in this way: softer lighting and performing only behind the first wing. Perhaps the footlights should be removed.²⁰

He then goes on to suggest that the set designer “should apply a thin coat of paint” and strive to “achieve distance by spreading out the color with a spatula.” The scene painter must “break with tradition and paint the foreground in thin, soft colors that are mixed in half-shades and watered down, avoiding the primary colors. Mix the colors neutrally! And not like Grabow, who uses blazing colors.”²¹

Strindberg’s comment regarding Grabow’s use of color makes sense when we consider the spatial conditions of the Intimate Theatre and the closeness of audience and stage, which he feels requires toned-down atmospheric coloration, compared to the grandeur and imposing propor-

tions of the Swedish Theatre. It is clear that Strindberg was aware of the significance of architectural space, the parameters of the stage, and the spatial relationships between performance and audience in constructing a scenographic event. Within this context, Strindberg's comments and memories provide but one thread in the tapestry woven together with visual and textual testimonies of a multi-sensory event consisting of lighting, sound and music, actors and spectators' costumed and clad bodies, the stage and the surrounding architecture.

II. Dream space – The Swedish Theatre in Stockholm

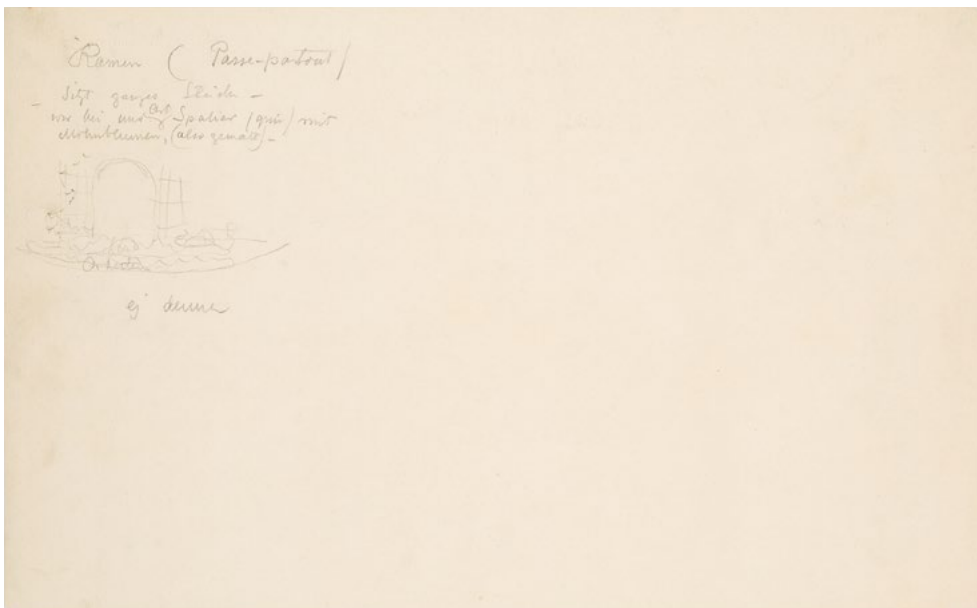
In 1907 the Swedish Theatre was the largest theatre in the country, the home of spectacle and illusion, capable of accommodating 1,150 spectators every night. Located at Blasieholmen in central Stockholm, the building was bought by theatre magnate Albert Ranft in 1898, who served as its manager and director until 1925, when the structure burnt down, never to be rebuilt. Around the turn of the century the Swedish Theatre came to be seen as Sweden's most artistically accomplished company, in competition for the rank of Sweden's national theatre with the much smaller Royal Dramatic Theatre. Known for the splendor and elaborate scenery of its productions, it can be imagined as the epitome of illusionistic performance space and bourgeois dream industry, culminating in the nineteenth century. Its elegant auditorium was arranged in two stalls of seats divided in the middle, and four galleries running around the perimeters. It had a deep scenic stage ("wings-and-shutter" system for scene changes) framed by a large proscenium arch, from which a wide apron stage extended into the orchestra.

The building was renovated in 1891, but there were only minor changes in its the exterior. Concerning the stage technology, the original theatre was lit by a system of 330 gas-flames. We don't have information about the modernization of the lighting system, but as we have seen, by 1907 Strindberg talks about electric lighting and limelight. We also know that the structure (which remained in place following the renovations) was designed to facilitate state of the art stage technology, as it was equipped with a double trap room under the stage for the purpose of housing extensive stage machinery, and there were double galleries within the stage house, which provided operating and mounting positions for stage equipment. There is evidence that the stage could be extended towards the rear by effortlessly raising backdrops and allowing further equipment to be used. The theatre had an advanced heating system and the auditorium was reported to be one of the most beautiful and comfortable one in Europe.

To further contextualize the world premiere of *A Dream Play*, it is important to note that in the early twentieth century the Swedish Theatre had a varied repertoire, including classical and modern world drama from

Shakespeare to Shaw, Chekhov and Hauptmann; it produced contemporary Scandinavian dramatists such as Björnson, Ibsen (*A Doll House* premiered in March 1907), and of course Strindberg. Just in 1906–1907, for example, the audience of the Swedish Theatre could attend no less than four Strindberg plays: his new history play *Gustav Vasa* premiered in December 1906, and following *A Dream Play*, the same year saw productions of *The Crown Bride* and *Master Olof*. The company was famous for its fine acting ensemble, which between 1906 and 1911 included Harriet Bosse who created the part of Indra's Daughter in *A Dream Play*, after having played the female lead in 1906 in Maeterlinck's enigmatic lyrical drama *Péleas and Mélisande*.

III. Dream space – poppy frame



1

The back of Design #1, DTM 1939-3008.

— 207 —

IDUN 1907

ETT DRÖMSPEL PÅ SVENSKA TEATERN

DET VAR ETT DJÄRFT experiment att söka ge Strindbergs "Drömspel" scenisk gestalt — ett konstnärligt vågstycke, som förutsätter en grund af ideell entusiasm och därför förtjänar erkännande, äfven om resultatet icke i allo lyckades täcka intentionerna. Den är också sällsynt vanskelig, denna uppgift, att fånga

och fasthålla den dimflyktiga stämningen i det egendomliga diktverket, i hvilket författaren så genialt sökt härma drömmens osammanhängande, men skenbart logiska form. Allt kan ske, allt är möjligt och sannolikt. Tid och rum existera icke, personerna klyftas, fördubblas, dubbleras, dunsta, af förtäas, flyta ut och samlas. Den moderna sceneknikens mekaniska resurser måste till det yttersta anlitas för de hastigt växlande bilderna, på samma gång som innehållets kläro- jantstämning fordrar det diskretast möjliga spel. Där reses en nästan oförsönlig strid mellan syftet och medlen, mellan formen och andan. Och man skulle vara orättvis, om man icke erkände, att Svenska teaterns lösning på många punkter var oförräskande god, i varje fall af högt intresse.

Ty ett egenartadt och starkt intryck gjorde obestridligen detta lifvets mardrömspel äfven nu från scenen, och dess klagande grundtema: "Det är synd om män-

niskorna", alltiämt återupprepadt från den i smärtdalen kringvandrande gudadottrens läppar, grep med beklämmande, så smärningom i mild resignation försmältande makt åskådarnes sinnen. En stor del

af förtjänsten tillkom mer härvid fru Harriet Bosse's sälliska framställning af guden Indras dotter, en framställning som särskildt i Fingalsgrottan vid tolkandet af vindarnes klagan nådde verklig höghet:

Jorden är icke ren,
Lifvet är icke godt,
Mänskorna icke onda,
Icke goda heller.
De lifva som de kunna,
En dag om sänder.
Stoftets söner i stoft vandra,
Af stoftet födda
Till stoft varda de.
Fötter att trampa fingo de,
Vingar icke.
Dammiga blifva de,
Är skulden deras?

Intimast intill dikt-
verkets hjärta nådde —
vid hennes sida — hr
Tore Swenbergs som "ad-
vokaten", denna Strind-
bergandens äktfödde
son. Hr Hedqvist som
"diktaren" hade en min-
dre lycklig entré, men
höjde sig sedan afsevärdt.
Lofordas må dessutom hr
Kägle som "officeren" och
fru Fahlman som port-
vakterskan.

Den intressanta pre-
miären hörde till dem,
som sätta märke i vår
teaterhistoria, och direk-
tionen har all heder af
sitt verk.

J. N-G.

1. FÖRSPELET. GUDEN INDRAS DOTTER NEDSTIGER TILL JORDEN. 2. PROMOTIONSSCENEN I KYRKAN. INDRAS DOTTER TÖRNERÖNÖR ADVOKATEN. 3. I FINGALSGROTTAN. INDRAS DOTTER TOLKAR VINDARNES KLAGAN INFÖR DIKTAREN. 4. PÅ TEATERGÅRDEN. DEN HEMLIGHETSFULLA DÖRREN MED FYRVÄPPLINGEN ÖPPNAS I NÄRVARO AF INDRAS DOTTER, PORTVAKTERSKAN, OFFICEREN, TEATERFOLKET, LORDKANSLERN, DEKANERNA M. FL. 5. SLUTTABLÅN. DET BLOMMANDE SLOTTET. INDRAS DOTTERS AFSKED FRÅN DIKTAREN.

TECKNING FÖR IDUN AF C. OLAUSSON.

2

Illustration by C. A. Olausson accompanying the review of the premiere by J. N-G (Idun nr. 17, 1907: 207). The captions read: "1. Prologue. The God Indra's daughter descends to earth. 2. The graduation ceremony in the church. Indra's daughter puts a crown of thorns on the Lawyer's head. 3. In the cave. Indra's daughter interprets the wail of the winds in front of the Poet. 4. At the theatre corridor. The mysterious door with the quadruple hole is opened in the presence of Indra's daughter. Portress, Officer, Theatre people among others. 5. Final Tableaux. The blooming castle. Indra's daughter's farewell from the Poet. Drawing for Idun by C. Olausson."²⁶



3

Stockholms-Tidningen 18 April 1907. Above the drawing: "From the première at the Swedish Theatre." Below the drawing: "Tableaux from Strindberg's *A Dream Play*. (By the shore of the Mediterranean)"²⁷

The back of Design #1²⁸ (Figure 1) shows an arch-shaped pencil-sketch above which Grabow wrote in German (except the initial word in Swedish): "Ramen (Passe-partout) sitzt ganzes Stück- war bei uns art Spalier (grün) mit Mohnblummen, (also gemalt)", which in rough translation reads: "The frame (Passepartout) sits on the whole piece; with us (it) was a kind of trellis (green) with poppy flowers (that is, painted)". Under the sketch there is a note saying "not this". The past tense (it "was a kind of trellis") is interesting, and it may be suggesting that Grabow put the notations on the back not at the same time as he painted the design, but later, following the production. This might imply that while the actual color design (the front) is a kind of visual suggestion or plan for the production, the notes, and perhaps the drawings, on the back indicate what actually was seen on stage – after the fact. While in Part 1 of our article we interpreted Design #1 as Grabow's visual reflection on the "Author's Note" ("Erinran") to the play, which sets the surreal and dreamlike mood for the entire piece, we did not discuss if the design – or some of its elements – were actually realized on stage. However, by exploring the back of the design, we are now able to demonstrate a close affinity between the poppy arch found in other visual and written sources

and the poppy arch sketched by Grabow. Thus, it can be ascertained that a poppy arch was part of the overall looks of the performance, which in turn provides a strong impetus for paying close attention to what can be found on the back of the designs.

Olausson's drawing (Figure 2) suggests indeed that a trellis of poppies, as an extra proscenium arch within the theatre's architectural proscenium, framed the stage throughout the entire performance or at least during the scenes on earth. The caption to this illustration describes each scene in the picture for the readers of *Idun*. Olausson's drawing is included as the frontispiece in the current national edition of *A Dream Play*, with the caption describing each scene represented on it (replacing the wording in *Idun*, with words presumably by the volume's editor). Here, a summary comment is added, claiming without hesitation that "an arch of red poppies frames the entire stage."²⁹ Another illustration in *Stockholms-Tidningen* (Figure 3) represents the scene at the Mediterranean (which is not depicted in Olausson's drawing) framed by the poppy arch, which confirms its presence throughout the performance.

Indeed, reviewer Rudolf Björkman noted that the proscenium (that is the area of the stage extending in front of the arch) "was transformed into a ground, covered by red poppies, the symbol of sleep, behind that across the stage was spanned with a poppy-loops decorated framing, within which the dream-images appeared and disappeared."³⁰ And, as Anna Branting noted in her review, the audience witnessed events on stage through the "lens" of dreaming: "It was much beauty for the eye among all the distressing bitterness. A flow of red poppies stood between the viewers and the drama."³¹

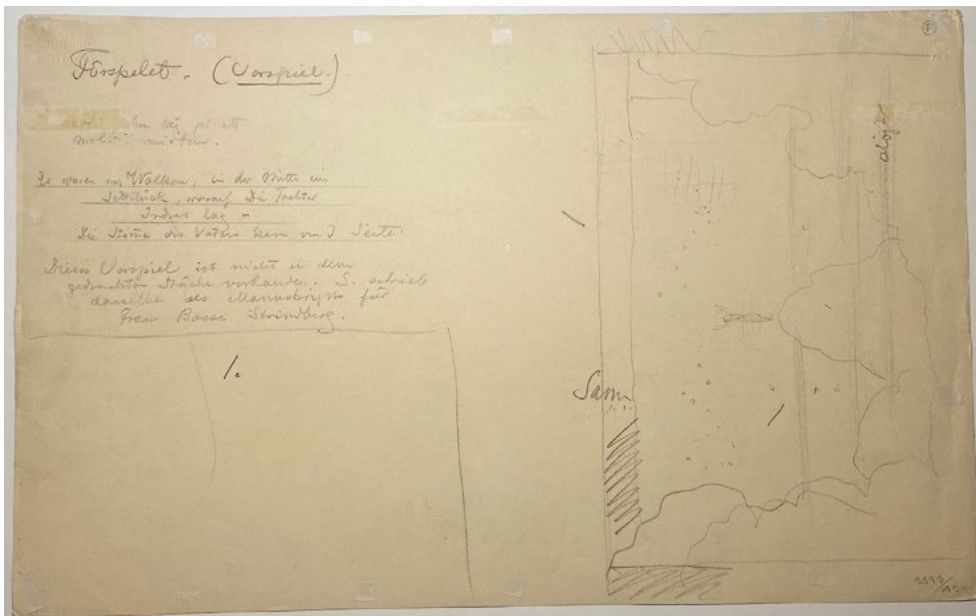
In an article published in 1967, theatre historian G. M. Bergman notes that Grabow's sets for the Swedish Theatre's production were characterized by "detailed, realistically produced scene pictures" which "Strindberg objected". Nevertheless, the performance was "slightly tinged by [the] obvious symbolism" of a poppy-trellis. Bergman adds that a similar "symbolic framework, but of white roses, had been used the year before in the production of *Pelléas et Mélisande*" at the Swedish Theatre.³² It is possible that the scenography of Maeterlinck's symbolist play influenced Grabow's design for *A Dream Play*, or, that he might have wished to allude to an aesthetic connection between the two plays. But, as we have seen, it was Strindberg himself, who came up with the idea of a poppy-arch for *A Dream Play* already in 1903 and then again in 1905. And it is possible that he might have approved of at least this element of Grabow's design, since, even in 1908, preparing for the Intimate Theatre's (never realized) production, he wrote to director August Falck as a design suggestion, "Poppies, red, with pods = Sleep and Dream".³³

IV. Performing the Prologue



4

Front of Design #2, DTM 1939-3593.



5

Back of Design #2, DTM 1939-3593.



6

Section of illustration by C. A. Olausson in Idun nr 17, 1907: 207.



7

Vénus in her 'glory.' Set design for Act 1 of *Andromède* by Pierre Corneille, Théâtre Royal de Bourbon, Paris, 1650, engraving by Francois Chauveau



8

Drawing by Gunnar Widholm, Stockholms Dagblad, 18/4 1907.

Grabow's and Olausson's drawings

Exploring both sides of the design (Figures 4 and 5) for the Prologue (DTM 1939-3593), reveals that Grabow was closely involved in the production process, taking note about Strindberg's new addition to the text, and working out ways to realize it on stage. While the archival description in the Musikverket database says that the drawing on the back is 'simple' (enkel), a closer examination might nevertheless contribute valuable information on Grabow's scenographic thinking within the given architectural space, utilizing technology available at the Swedish Theatre. Grabow's use of the past tense in his German notes on the back of his design is notable again, since it reveals the notes as a record of a past scenographic event rather than plans to be implemented. Contemplating the information on the back of all of the color designs, it is possible, that some of the notes and the drawings, or some parts of the drawings, were done during the design and pre-production process, complemented with others carried out from memory, perhaps years after the premiere. On the back of this particular design,

Grabow writes for example, “There were just clouds, in the middle a set piece where Indra’s Daughter lay”.³⁴ While it is difficult to know if the set piece itself moved or not, we suggest that the scenic effects, including the Daughter’s dramatic arrival on Earth, might have been accomplished with lighting, gauze technique and of course the actor’s voice. In these efforts and choices, tensions emerge between nineteenth-century traditions of sensational stage effects and the modernist experiments in stylization and simplification. This clash between tradition (embodied by the theatrical environment, the traditional stage technology and audience’s expectations) and modernity (which found expression in the play text, especially in the stage directions that provided a kind of blueprint for production) might have contributed to the judgment of some reviewers, that the play was unfit for the stage and was better off remaining a book drama. For example, Daniel Fallström thought that the play strictly belonged to literature, and on the stage Strindberg’s poetic dream fantasy is bound to lose all its charm. He considered the production as an experiment where the director and set designer did everything they could, but they necessarily failed.³⁵ Bo Bergman asked: “The question now becomes: shall a work at the ‘Dream-Play’s’ depth and fragile beauty be handed over to the stage?” The answer is negative, and Bergman names “the lack of holistic atmosphere” as the main reason. “At many instances the dream-tone failed, the frame was transcended, and the lighting effects, here carrying such an important role, were not always calibrated in a sensitive enough manner.”³⁶ But Vera von Kræmer wrote in *Social-Demokraten*: “Strindberg’s from a staging point of view difficult ‘Dream Play’ have demanded their outmost effort, but they have gloriously succeeded. The Dream Play became...like a symphony, large and shifting, making our sight and hearing attentive, continuously bringing us new things to digest.”³⁷

Especially when combined with other sources can Grabow’s drawing and notes on the back of the design be useful. For example, the information on the Daughter lying on a cloudbank, can be compared to C. A. Olausson’s drawing for *Idun*, (Figure 6) which provides an idea of what this might have looked like on stage. As for scenic technology, Johan Nordling, *Idun*’s reviewer, acknowledges that the production was “a bold experiment” which deserves praise even if the results did not always match the intentions. This is a play for which “The modern stage technique’s mechanical resources must be used to their maximum capacity for the hastily shifting images, while at the same time the content’s visionary atmosphere demands as discrete rendering as possible.” Nordling acknowledges that despite these daunting contradictions “Between purpose and means, between form and spirit” the Swedish Theatre’s solutions were “at many instances surprisingly good. In any case of high interest.”³⁸ These remarks strongly indicate the use of stage technology, including lighting, that could craft smooth transition within and in-between the various scenes and settings.

But what clues can we find in Olausson's drawing as to the actual technology utilized at the premier, the feelings conveyed and communicated in the illustration, and the resonances with the broader visual culture? The drawing shows stars, which are visible in Grabow's color design as well as in the drawing on the back. It is interesting to observe that Olausson's framing of the scene with a stylized five-point star might allude to a well-known illustration (Figure 7), pertaining to a theatrical technology described in H. A. Ring's theatre history book, published in Stockholm in 1898.³⁹ This book was widely known to theatre professionals such as Grabow, and potentially also to Olausson. According to theatre historian Gösta Bergman, the book might have served as a source of inspiration for some of Strindberg's scenographic ideas, as his annotations in the copy he owned indicate.⁴⁰ Notably, Bergman calls attention to the illustration in Ring's theatre history book, which represents "an Italian opera decoration with the cloud-chariot floating in space, marked with strips of paper by Strindberg".⁴¹ The image in fact shows an engraving by Francois Chauveau, depicting a scene from Corneille's *Andromède*, from its 1650 premiere at the Théâtre Royal de Bourbon in Paris, where the stage machinery was constructed by the renowned Italian set designer, engineer and innovator of stage machinery, Giacomo Torelli, and featured a series of "gods from the machine". The reproduction included in Bergman's article (from Ring's book) is from Act 1, titled "Vénus in her 'glory'",⁴² showing a single-point perspective design in which Venus is revealed inside a cloud, backed by a radiating five-point star shape. While one can find visual resonance between the star including Indra's Daughter in Olausson's drawing for *Idun* and Chauveau's illustration of *Andromède*'s premiere, none of this proves the actual presence of a five-point star on the stage in 1907. However, since the star is such a strong visual feature of Olausson's drawing, there is a possibility that it refers to some kind of flying machine, or it could be just a stereotypical indication that the scene take place in heaven or the Daughter as a heavenly creature.

Other interesting questions to consider have to do with the lighting effects in relation to the stage environment in which Indra's Daughter is descending amidst clouds in a starry sky. On the back of the color design Grabow both draws and writes "veil" (Swedish: *slöja*) or "veils" (*slöjor*), indicating that gauze technology, some – depending on the lighting – more or less translucent material was used to execute the set for the Prologue. From the drawing it is not clear where the veils were positioned in relation to the Daughter, but from a lighting point of view, a gauze in front of the Daughter would have functioned well to gradually render her visible. This could have been combined with a translucent backdrop with clouds painted on them, used in combination with back-lighting and lighting from above, in an effort to keep the actor visible while achieving a de-materialized atmosphere demanded by Strindberg. An alternative solution could have been indirect light thrown against colored bands of silk reflected onto the stage, as the subtle horizontal pencil-marks on

the back of the design might suggest. Importantly, the ambition here is not to state the exact technology used for the Prologue, but to set material and multisensory echoes of past performance and performance production in motion, by way of including them in our montage. By closely examining Grabow's notes and sketch on the back of the design, we suggest that the technology used for the Prologue must have been advanced and could have lent a vibrating, mysterious translucency to the "heavens" as the goddess was descending.

Grabow's designs in light of Strindberg scholarship

To our knowledge, Egil Törnqvist is the only Strindberg scholar to date who engages with Grabow's designs at some length when examining the 1907 production of *A Dream Play*.⁴³ In an essay discussing the production history of the play, Törnqvist refers to and even includes black-and-white reproductions of some of the designs themselves, including that of the Prologue:

In Carl Grabow's sketch for the 1907 Prologue (...) the contrast between light (emanating from Jupiter) and dark is accentuated. (...) To the spectator, unfamiliar with the drama text, it would be difficult to assess whether it is a cloud- or a rock-scape (...). It is interesting to note that what is a clear distinction to the reader – we are concerned with clouds resembling rocks, not the other way around – becomes a puzzle-picture for the spectator, where primarily the figure and movement of the Daughter (absent from Grabow's sketch) can cause the cloud aspect to prevail.⁴⁴

There are several points in this passage we'd like to argue with. First, Törnqvist does not take into consideration that the theatre is a not just visual but a multisensory environment, part of which (and for Strindberg, perhaps the most important part) is the dialogue. Even if a spectator is unfamiliar with the text, the dialogue between the invisible Indra and his Daughter makes the action and the location clear. As the Daughter passes through ether descending toward the earth, she recounts which planets she passes, and how she feels the air gets ever denser as she draws near the earth, sinking on a cloud. When the design was activated on stage – in whatever final form – it was not isolated from but in interaction with all other elements of the entire multi-sensory scenic environment, leaving nothing as a puzzle-picture. Törnqvist also notes that the Daughter is absent from the design, and this clearly demonstrates that he has not seen the drawing on its back, where we can find Grabow positioning the Daughter standing on a central cloud. In fact, Olausson's illustration discussed above, shows the Daughter standing on a central cloudbank, or as described by Strindberg: "Indra's Daughter is standing on the highest cloud".⁴⁵

A closer look at Törnqvist's sources, reveals indeed that he did not use Grabow's original designs. Instead, both in his list of references and in his in-text citations Törnqvist credits the playbill for Ingmar Bergman's 1970 production of *A Dream Play* at the Royal Dramatic Theatre, which includes the reproduction of six of Grabow's color designs in black and white.⁴⁶ Although there are no image credits in the captions of Törnqvist's illustrations, the three Grabow-designs (the Prologue, "The Theatre Corridor" and "The Coalheaver's scene" at the Mediterranean) are clearly taken from the Dramaten playbill as well.⁴⁷ This explains why Törnqvist was not aware of Grabow's notes and drawings on the back of the designs and why he only discusses the images without any reference to color, as if they were black and white. This indicates that Törnqvist had neither a comprehensive idea of all of Grabow's designs for the 1907 production, nor did he study the backs of the designs to understand Grabow's underlying concept for the entirety of the performance. Instead, Törnqvist avoided mentioning the majority of Grabow's designs.

Still in relation to the Prologue, Törnqvist contends that Grabow has "visualized Strindberg's simile very expressively", but despite the 'puzzle-picture' character triggered by the ambiguous cloud-rock-castle formations "the suggestive vagueness is lost", because of the too hard and heavy black and white contrast.⁴⁸ Examining these stark contrasts in the black and white representation of the design, Törnqvist contends that the light emanates from Jupiter or from a "hidden celestial source (...) but not from the Daughter herself".⁴⁹ Grabow's drawing on the back, however, provides a different, and more substantial picture. He apparently constructed, or used an already existing, central device for the Daughter's entrance, and thus the divine light could emanate both from her and from a more extensive source beyond her. The seemingly "simple" drawing demonstrates that, for the time, advanced technology was incorporated in the creation of the scenographic event to serve the underlying concept of the play. Moreover, in light of Olausson's illustration, Grabow's drawing on the back of the design of an upright figure featuring amidst the clouds, leads us to an expanded and durational idea of Grabow's design.

Widholm's Drawing

In his previously cited study Törnqvist presents a speculative remark based on a drawing by Gunnar Widholm, published in *Stockholms Dagblad* after the première (Figure 8):

We do not know how the descent of the Daughter was re-created in the 1907 production. If she turned her back to the audience throughout the Prologue, as she does on Gunnar Widholm's drawing (...), then the spectators significantly did not see her face until she was incarnated as a human being.⁵⁰

While, as Törnqvist also states, we can never fully know what the Prologue was like when performed, the drawing resonates with Grabow's work in intriguing ways. Most strikingly, Widholm has captured an intense moment, when the Daughter raises her arms while sinking toward the ground, flooded by strong lighting from above. She seems to be struggling and sinking, she is indeed in motion. Moreover, the strong lighting, rendered in Widholm's drawing, could be juxtaposed with these oft-quoted lines from *Open Letters to the Intimate Theatre* (1909), where Strindberg reminisces attending a rehearsal in 1907:

A certain justified fear of getting the same lighting effects "as used in variety shows" kept the director from using exactly those resources we needed. So when I got to see the prologue but could not tell one actor from another in the relative darkness, I asked for lighting from above, because I have to see to understand. I was told: "That's vaudeville." As I had not seen variety shows for thirty-five years, I did not understand the danger. And when I objected: Try it; I can learn anywhere at all; I first learned at a circus what an unexpected effect one can get by painting the scenery on transparent fabric." This destroyed the effect of my prologue, however!⁵¹

Despite how Strindberg remembers the rehearsal, Widholm's drawing suggests that, at some instances at least, lighting from above might have been deployed during the première, which obviously followed the rehearsal. It is possible that some of Strindberg's suggestions for lighting were implemented between the rehearsal and the first performance. In either case, the drawing mobilizes affective resources across time and space, rendering the scene as it was experienced by Widholm. From reviewers' comments we also know that the author was not present at the première, so he could not know what changes were implemented.⁵² Strindberg's remark that overhead lighting during the descent of the Daughter was rejected because it allegedly belonged to the world of popular entertainment, alludes to nineteenth-century tensions between what was considered the refined elite taste of those attending performances at the Swedish Theatre and the wider public attending variety shows.

Strindberg's note about seeing transformative gauze painting at the circus, demonstrates his firm knowledge about this technology, widely used also in the dioramas, but falling out of fashion after the turn of the century. As we demonstrated in Part 1, Grabow knew how to execute gauze painting. Moreover, the indication, in the drawing and in writing, that some transparent veil/gauze was used for the Prologue, suggests the utilization of technology that could have worked only in combination with indirect lighting. It is thus possible that the gauze technique was used, combined with the Daughter's expressive movement and powerful lighting effects. This possibility is also supported by a drawing and notes on the back of Grabow's color design for the theatre courtyard scene

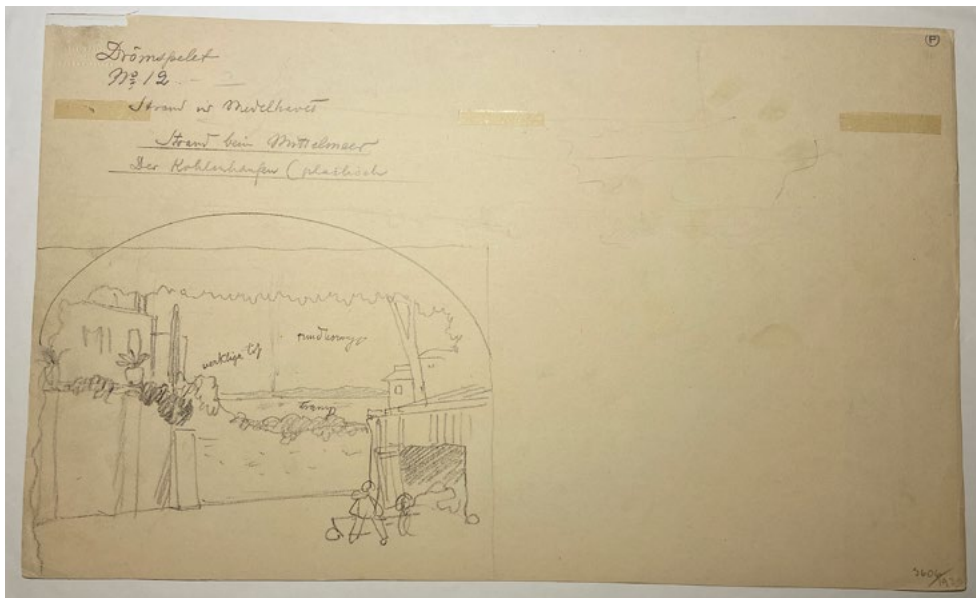
(“Der Theaterhof” – DTM1939-3596). Here, a frontal depiction of the stage is complemented on the side by an enlarged detail: a freestanding tree illuminated by a device marked as “strål” for “strålkastare” (Swedish for “reflector”). Between the tree and the reflector, a lightly shaded area is visible, designated as “svart drap”, presumably meaning “black drapery” or cloth. Additional notes on the back of the design indicate that the stage was also illuminated from the auditorium. This combination of frontal lighting and indirect lighting through a backcloth was to create the effect of the changing of the seasons, as Grabow indicated in German, “Der Baum war erst grün/dann abgelaubt/dann wieder grün” – “The tree was first green, then without leaves, then green again.”

As some critics specifically complain about the poor lighting technology, no definite conclusions can be drawn from the available and often contradictory sources. What these explorations reveal however is that Grabow’s color designs were not simply transposed into plain, painted scenery on the stage, but rather, they represent ideas for three-dimensional spaces. Examining Grabow’s notes and drawings on the back of his designs alongside reviewers’ observations and illustrations in the press, suggests that painted backdrops, built scenery, practicable (by the actors usable) devices and set pieces, as well as a purposefully designed lighting plot, were combined for every scene to devise the scenographic flow of the performance.

V. Scenographing Mediterranean Hell



9



10

Front and back of Design #14, DTM 1939-3606

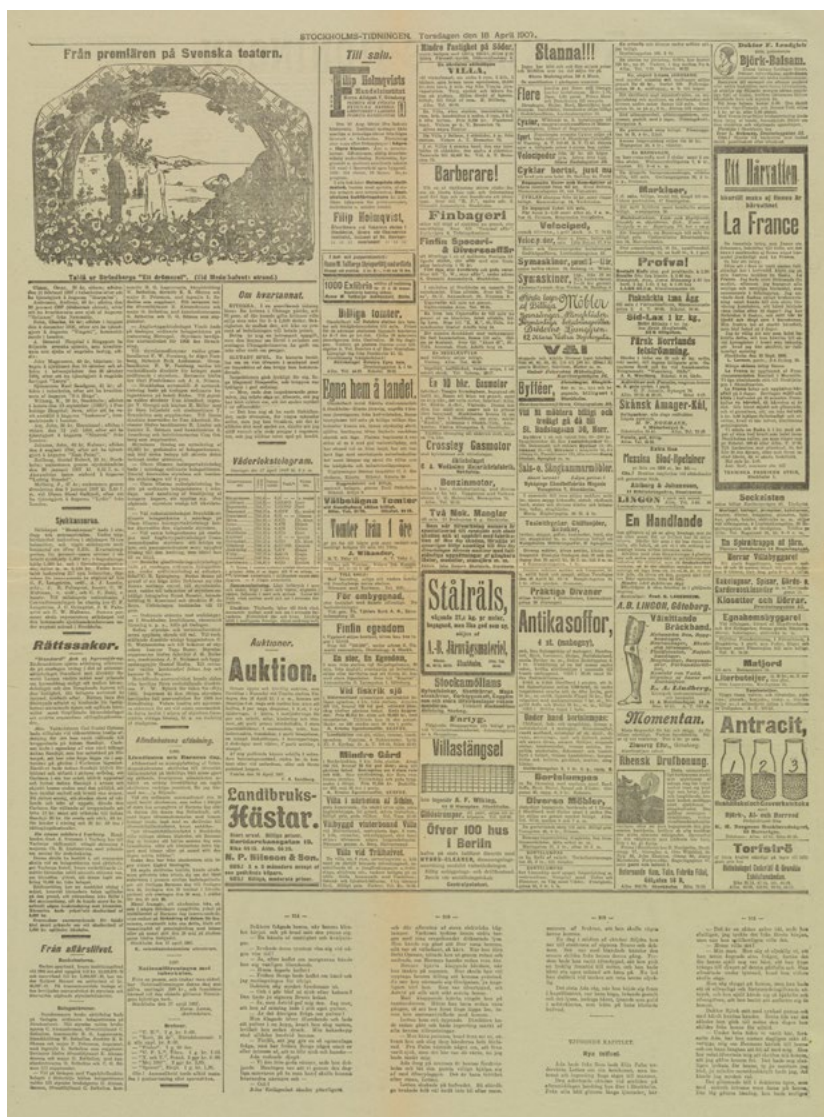
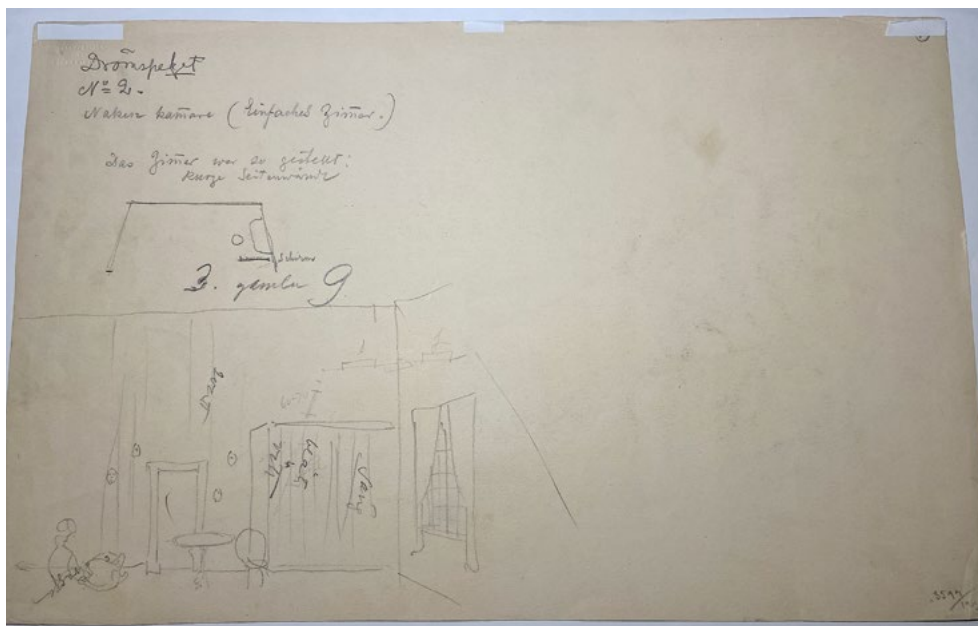


Illustration in Stockholms-Tidningen April 18, 1907.

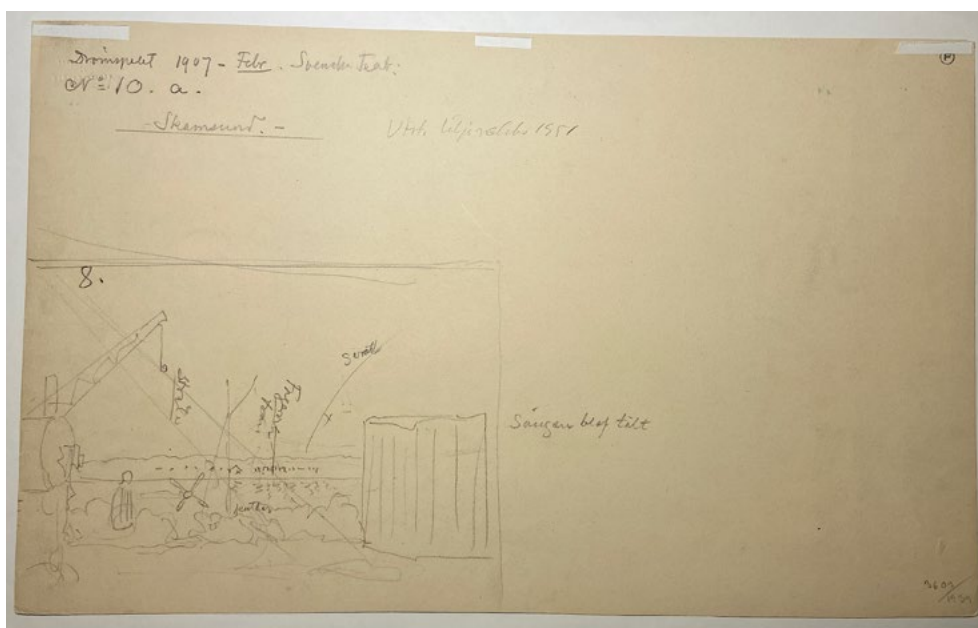


Illustration in Social-Demokraten April 18, 1907.



13

Back of Design #4, DTM 1939-3597.



14

Back of Design #11, DTM 1939-3603.

The color design for the scene by the Mediterranean (Figure 9) can be readily linked with the performance proper. The scene follows the snowy landscape of Fairhaven and is described in the stage directions as “the shores of the Mediterranean. To the left, in the foreground, a white wall, and above it branches of an orange tree ... In the background, villas and a Casino placed on a terrace. To the right, a huge pile of coal and two wheel barrows. In the background, to the right, a corner of blue sea.”⁵³ In Part 1 of this article it was noted that Grabow’s color design for the scene (Design #14) included stark contrasts that alluded to the social divide

between the rich and the poor engraved in the landscape. Illustrations accompanying reviews in *Stockholms-Tidningen* and *Social-Demokraten* (Figures 3 and 12) show a striking resemblance with Grabow's painted design.⁵⁴ Moreover, the scene by the Mediterranean was explicitly discussed in Carl G. Laurin's review of *A Dream Play*. Laurin thinks that the idea with the Riviera was "a master stroke" but that "the decoration [i.e. the scenery] should have been much better and more paradisiac."⁵⁵ Yet, the scene inspired Laurin to talk at length about his own experiences of class related tensions at the Riviera. The drawing in *Stockholms-Tidningen* (ST) shows the setting behind the poppy frame, while the frame is not included in the *Social-Demokraten* (SD) illustration. Whereas the caption in SD quotes the Coalheavers' line from the play "This is hell", in ST it more neutrally states that we see a "Tableau from Strindberg's 'A Dream Play'. (By the shore of the Mediterranean)." These shifts in focus between paradise and hell, we suggest, indicate transformative movement, and a felt tension and ambiguity in the scene.

Importantly, the two drawings depict different moments in the flow of the performance, and provide interesting scenographic details. The scene is populated by three groups of characters, including Indra's Daughter and the Lawyer looking on and commenting on what they observe; a pair of coalheavers who slave away sweating in the heat while overhearing two members of the leisure class taking their walk to work up an appetite for their next meal. In the play proper, there is no direct communication between these different groups of characters. Looking at the costumed actors in the illustrations, in ST the Daughter and the Lawyer talk, while the coalheavers seem to be waking up, or emerging from the pile of coal. Framed by the poppy arch, the drawing suggests a serene, almost idyllic scene. The drawing in SD includes all three groups of characters. The Daughter and the Lawyer are looking on from stage right, one coalheaver is crouching, while the other is raising both arms with clenched fists. By the shore, the rich couple is seen taking their leisurely walk. The coalheaver costumes differ from Strindberg's stage directions, which describe them having bare chests. However, even in the illustration they strongly communicate that the job is dirty, while the Daughter, clad in her white robe and jewelry, looks like a member of the upper class vacationing at the Riviera. While in ST the sea and the tree give a calm impression, in SD waves and wind seem to stir the tree, perhaps indicating the scene shift to Fingal's cave, with its soothing waves and wind music. While we cannot fully know what technology was used, it is important to note that the scene was perceived in different ways, which alludes to scenographic motion and affective impact. In light of these illustrations however, Grabow's images might reveal some additional information.

While some of Grabow's handwritten notes on the back of his designs are difficult to read, those that can be deciphered sometimes raise more questions than they answer in regard to what kind of scenic technology was used or even available to use. On the back of this particular de-

sign (Figure 10) the handwriting states “A Mediterranean coast” both in Swedish and in German, then names another element of the set, “the coal pile” (“der Kohlenhaufen”, German), which was apparently “plastisch”, that is a three-dimensional, built set-piece, as opposed to painted scenery. This is supported by the illustrations in the reviews, which show the actors surrounding and using the pile, sitting by it, or emerging from it. In Grabow’s drawing, however, the pile looks more like a house or a booth entrance to a coal mine, or a stove, like the one in the scene with the quarantine. This can be explained if we consider the notes and drawings on the back of Grabow’s color designs as a series, showing visual continuity by some recurring, constant elements within the changing scenery. This method, as we noted in Part 1, is consistent with Strindberg’s stage directions that strive to create an oneiric quality for the performance. For example, on the back of the Lawyer and the Daughter’s marital home (Figure 13), “a simple room” (DTM 1939-3597), a canopy bed occupies stage left. The stage directions instruct us that in the following scene at Foulstrand (Skamsund) the bed had become a tent for the quarantine, and exactly the same change is noted on the back of Grabow’s design (Figure 14), “the bed became a tent” (“sängen blef tält”, Swedish), while the drawing shows a rectangular booth or tent-like structure stage-left (DTM 1939-3603). The same structure remains in place for the “Coalheaver scene” as indicated on the back of the color-design (DTM 1939-3606), while the front, that is the color design itself, shows what looks like an actual pile of coal. In conclusion, it seems that while other scenic elements and the backdrop were shifted, this booth-like structure remained on stage at the same spot, reminding spectators of an underlying sameness or continuity amid change. That both newspaper illustrations (Figures 11 and 12) show a coal pile, rather than a rectangular tent-like booth, might have depended on a lighting effect that created the desired illusion of change. Grabow’s drawing on the back, however, shows his scenographic thought-process, based on a consistent interpretation of the play and of Strindberg’s vision conveyed by the stage directions.

Just as puzzling is another note written on the upper half of the drawing, in the sky above the sea, where Grabow penciled “rundhorizont”, which is the German word for cyclorama (blending the German spelling “Rundhorizont” and the Swedish “rundhorisont”). Observing innovations of European new stage craft in the 1920s, American designers Kenneth Macgowan and Robert Edmond Jones wrote, “The most interesting and significant departures in the use of light on the Continental stage have to do with this substitute for the old backdrop. It began as an imitation of the sky”, with the help of the cyclorama.⁵⁶ A cyclorama is a “a large usually curved cloth or plaster device behind the scenery used to represent the sky” and create an effect of infinite space.⁵⁷ It can be described as a “curved plaster or canvas wall, built round the greater part of the stage and used to give an illusion of space and distance, and for sky and cloud effects, obtained by the diffusion of light reflected from it on the

acting area. The two essentials are complete rigidity and an absolutely unbroken surface.”⁵⁸ The presence of a cyclorama, which is often used in combination with rear projection equipment to produce images – of clouds, leaves, etcetera – could explain why Grabow wrote at the left, “real leaves” (“verkliga löf”, Swedish), indicating that the foliage was not projected. The note “transp” suggests the use of a transparent cloth for the background. Yet, Grabow’s note “rundhorizont” conjures up a phantom – a reference to something whose presence cannot be established or proved. It is a reference to a device that is used to evoke a sense of dreamlike and awe-inspiring unbound depth. G. M. Bergman claims that the first permanent cyclorama in Sweden was installed at the Lorensberg Opera in Gothenburg in 1916, a “cemented, white-painted dome, which can still be studied in the old playhouse.” It is also noted that these fixed cycloramas proved to be impractical, because they reduced the acting area. Therefore, some theatres used canvas cycloramas, which could be illuminated from behind. Bergman explains the “drawbacks”, including that “the light sources penetrated very easily and became patches of light viewed from the auditorium (a thing noticed already by Strindberg in the case of slide projection), the picture was not sharp enough, and in front of the cyclorama had to be put a shaded zone within which the actors could not be illuminated.”⁵⁹ Bergman clearly refers here to Strindberg’s complaint that he could not see the actors at the rehearsal of *A Dream Play* at the Swedish Theatre in 1907. But this comment still fails to prove that Swedish Theatre had the technology to use a portable or partial canvas cyclorama at this early date.

Still, is it conceivable that in 1907 some kind of predecessor of the cyclorama was deployed at the premiere of *A Dream Play*? This could certainly be supported by the research of G. M. Bergman who claims that “the history of the cyclorama might be traced back to the arched backdrop which is marked on some stage plans for 18th century theatres”, or to the panorama buildings “of the dawning 19th century and the Theatre Panorama-Dramatique in 1821”, or even to the Budapest Opera, which received a 150 meter long and 17 meter high cyclorama in the 1880s; or to Max Reinhardt’s production of *Salome* at the Kleines Theater in Berlin in 1902, with “the cyclorama stretched as a starry sky.”⁶⁰ In these early cases, the difficulties were caused by the weak light sources with which to illuminate the backdrop before the adoption of electric light, but we know that by 1907 electric lighting was introduced in Swedish theatres and there is evidence that the portable cyclorama was known in Sweden and was used in Gothenburg’s Stora Teatern in 1912.⁶¹ But the phantom of the “rundhorizont” at the world premiere of *A Dream Play* still keeps appearing and disappearing, looming at the back of the stage and vanishing in the wings. Perhaps it was just wishful thinking on the part of the playwright and the designer, both of whom were certainly familiar with the possible effects of such devices, from Edward Gordon Craig’s publication in 1905, and from theatres in Germany already at the time of Grabow’s apprenticeship.⁶² As a third alternative, the note could

have gotten on the back of the design looking back on the production at a later time – as the past tense of some of Grabow's notes suggests: a reflection on what could have been the perfect solution to help "dema-terialize the dream", which Strindberg had wished for.

VI. Growing Castles



15

Design #3, DTM 1939-3595.⁶³

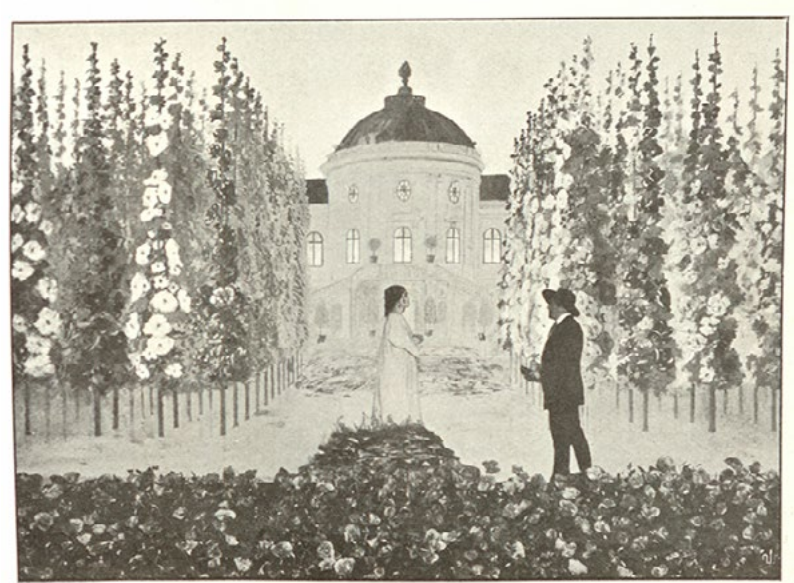


16

Design #17, DTM 1939-3594.⁶⁴



Detail from Olausson's illustration in Idun, 1907.



SVENSKA TEATERN. AUG. STRINDBERG: "ETT DRÖMSPEL". Slutscenen

Picture of the growing castle in Scenisk konst, 1907.⁶⁵

The two color-designs (Figures 15 and 16), which Grabow made for Strindberg's so-called growing castle, a central scenic feature of the play, are now invited into our montage, in tandem with the archival descriptions from the database, which include descriptions of what Grabow wrote and drew on the back of the designs. On the front of both designs there is a pencil inscription "no. 1", which might refer to the castle's appearance in the first earthly scene. Certainly, it is the one visual element that appears as soon as the Daughter arrives on earth, and it comes to the forefront again at the conclusion. As we noted before, Grabow even comments on the back of his design for the scene of the Daughter's descent from heaven (DTM 1939-3593), that this Prologue was a later addition, written for the premiere, while the play proper begins with the image of the growing castle. In the first part of this article, we put DTM 1939-3595 as the design for the first earthly scene following the Prologue, and DTM 1939-3594 as the design for the concluding scene of the production, with the flower blooming on the top and Indra's Daughter says farewell before entering the burning castle, while a bonfire burns downstage. In the following we move from the color designs explored in Part 1, into examining more closely the traces on their back linked to the performance. Two journal illustrations complement our montage, one from *Idun* and one from *Scenisk konst*, both seeming to depict the concluding scene, presenting the castle as a co-creative agent during the scenographic event.

Olausson's castle

In the bottom section of his skillfully drawn Jugendstil panorama of scenes published in *Idun*, Olausson depicts a dark castle (Figure 17), with light glowing from the windows. Looking carefully, one can note upward striving organ-pipes in the arched windows. These turn the castle into a gigantic musical instrument and contribute to the dreamlike theme of endlessly shifting environments. On the rooftop there is a strong, starry light emanating from what seems to be the bursting flower in Strindberg's script. The contrast between the dark building and the light sky is striking. Olausson highlights the explosive quality of the "light-flower", so that the bright light beams are seen *on* or indeed *in front of* the poppy trellis. The light projecting beyond the frame suggests that it felt close to the audience, creating a spectacle with a profound effect. While Olausson's drawing need not be a realistic depiction in terms of a detailed account of what was constructed on stage, the emphasis on the strong light implies that he was affected by the event and wanted to convey a sense of intense dramatic experience to the *Idun* readers.

In the drawing, there is a close upward striving connection between the white light, the poppy frame, the flanking rows of visually vibrating hollyhocks, and the bonfire where Indra's Daughter is positioned. She is seen in profile with her face turned upwards, in a white dress, resembling a nightgown or religious ritual garment, her headpiece is glowing against her dark hair, with arms outstretched and hands reaching diagonally upwards.

The Daughter evidently is very close to ascending or transforming into pure fire. To the right, at a safe distance, stands the Poet, also seen in profile and is clad in hat and suit, his arms passively hanging. The image evokes the Daughter's poetic farewell addressed to the Poet, while we imagine hearing melancholy music:

*"O, now the pangs of life in all their force
I feel....To stay one craves, but equally to leave:
As if two horses tied that pull apart,
One's heart is split in twain ..."*

Bringing the so far described elements together, we arrive at a strongly orientating scenographic force crafted between the triangular hollyhocks, the castle with its central, potent, upward striving shape, and the organ-pipes in the castle windows. The bonfire, looking a lot like flowers, seems to strive upwards following the folds of Bosse's white dress, making her part of the swirling, transformative force. Costume becomes alive here, and we can see how effectively the dress forms an active part of the affective atmosphere crafted by the relational interplay between scenic elements, actors and audience.

Olausson captures the transitional qualities of dream scenes in the poppy framework of his eloquent drawing. Above the bottom section analyzed here, poppy leaves become flames, and further above larger poppies burst into bloom, framing other scenes from the performance. At the top, Indra's Daughter is resting on a cloud inside a star shaped frame, resonating with the white light from the bursting flower on the castle rooftop at the bottom section of the drawing. The seemingly smaller poppies stage front, contribute to framing the dream, and they also denote dirt and matter, necessary for flowers to grow into beautiful, heavenly creatures. In her white dress, about to burn and completely change her world, the Daughter epitomizes the powerful imaginary force of the scenographic event.

With this said, the question remains: which scenographic elements were physically built, which were painted, and which were achieved by the theatrical machinery, creating the sense of live scenic transformation captured in Olausson's illustration? We already know that Grabow's designs, often interpreted as flat sketches for huge painted backdrops, were instead painted versions of three-dimensional spaces to come. On the back of several designs, Grabow has noted that some elements were physically built objects and constructions ("plastisch"), some sections, such as the sky, could be made with the help of an early type of perhaps partial and temporary canvas cyclorama (employing indirect, diffused lighting) and other sections could employ transparent gauze or silk drapery combined with lighting, used for gradual transition.

The enigmatic castle in Scenisk konst

Accompanying Rudolf Björkman's appreciative review of *A Dream Play* in *Scenisk konst*, is a somewhat enigmatic picture that both differs from Olausson's drawing and resonates with it (Figure 18). After acquiring an original printed copy of *Scenisk konst*, we were able to examine the picture more closely. It is indeed difficult to establish if it is a drawing, a photograph, or a montage of the two. In the lower right corner, there is the same "stamp" or "mark" or "symbol" that is used for photographs published in *Scenisk konst* and can be found on every other photograph in the journal. Moreover, under all the other photographs it is clearly stated if they were taken by either "Atelier Jaeger foto" or "S. Vulf foto". However, this is not the case with the *A Dream Play* picture. It has the stamp, but no photo credit or studio is mentioned. The presence of the stamp, we suggest, implies that at some instance there was indeed a photograph at least of this particular scene of the performance. Since stage photography was a common practice at this time, it is curious that no single photograph of the world premiere of *A Dream Play* surfaced to date.⁶⁷ Whatever the reason is, we contend that some photographs could have been available for the press, which illustrators could use as basis of their sketches. Even Olausson's montage of scenes, discussed above, include detail and proportions that would have been hard to capture from memory after seeing the performance only once.

In the illustration in *Scenisk konst* the poppies covering the front stage look as if they are photographed, and we note that they differ from Olausson's drawn and somewhat stylized poppies. The poet, standing stage left, is also photographed. This is revealed by the delicate detail of his body posture, costume, face and hat. Zooming in on the Daughter who is standing behind the bonfire, it becomes more difficult to see what is photographed and what is not. The way her dress falls seems photographed, while her face and hair look as if they have been manipulated. They might have been retouched or painted on, with the intent of improving the original photograph. For example, the thick black line on the right side of her neck looks manipulated. Since this mystery cannot be unequivocally solved, let us move on to the remaining sections of the image, the fire, the castle and the hollyhocks, and mobilize them as potentially valuable resources.

Interestingly, the fire logs in front of the Daughter have a square shape, and we see a few flames reaching upwards from them. The flames are not as intense as those in Olausson's drawing, and possibly the picture represents an earlier moment in the scene. The castle is rendered in a light hue with a dark roof, and the flower has not yet burst into flower or flames, indicating that the picture indeed can represent a moment before the stage darkens and the Daughter leaves Earth via fire. Her arms are not as yet raised to express her upward orientation, as she is still focused on her final exchange with the Poet. We note that the castle has the same height as the hollyhocks, and that only one row of windows is visible, whilst Olausson's castle has two floors, and raises above the

hollyhocks. It is as if the castle has literally grown in Olausson's drawing. As one reviewer noted, "The castle that grew in a flowing richness of flowers and colour splendor, also belonged to the inaccessible dream beauties."⁶⁸ Furthermore, the lack of the poppy trellis is striking in the illustration in *Scenisk konst*. These differences can of course depend on each respective artist's position in the auditorium, their memory and artistic interpretation. But as the rendering of the poppies front stage, the fire device, and the Daughter and the Poet are similarly positioned in both drawings, compared, they reveal valuable information on two different moments in the concluding scene.

If indeed the illustration in *Scenisk konst* is or is based on a photograph, that explains that lack of the poppy arch as well, as a shot from a frontal position close to the stage. Being a photograph would also explain why the background behind the castle looks overexposed and why the figures in the front seem so dark in contrast. The overexposed background suggests the use of a "Rundhorizont" or cyclorama technology, where the limitless depth of the sky cannot be rendered photographically, and only looks like a bright surface. It seems that all colors melt into one white infinite space as the fire devours all – in theatrical terms the sky-effect engulfs the stage. This thought brings us back to our discussion of Phillip Otto Runge's color-theory in Part 1 of this article.⁶⁹ On Runge's color sphere, white – allusion to spiritual light – occupies the north pole and black – spiritual darkness – occupies the south pole, which suggests that at these extremities all becomes one, melting into indistinct colorlessness, the way Indra's Daughter and all earthly distinction dissolves in the white light of spiritual ascent through fire.⁷⁰ This shows that Grabow clearly understood Strindberg's overall conception for *A Dream Play* and worked with care to render this understanding in crafting the scenographic event and to transpose the most important elements of his color-designs onto the stage.

Relating both pictures to Grabow's two castle designs (by us labelled Design #3 and Design #17 in Part 1), we contend that the staging used components from both of them. The flanking rows of triangular hollyhocks, and the rather low castle, come from Design #3. The higher castle and the feeling of wildly growing and burning flowers come from Design #17. Interestingly, in Ingmar Bergman's 1970 program our Design #17 – the blooming flower on top of a tall castle (in black and white) – and the drawing from *Scenisk konst* are juxtaposed.⁷¹ Building further on this juxtaposition, we find it useful to bring together both of Grabow's designs with the two different drawings. By doing so, the images are set in motion, and can support our argument that the performance scenography was qualified as well as technologically advanced. We propose that lighting effects, and some combination of gauze technique and perhaps moving decorations might have been used to stage Strindberg's "growing" castle, which was at first quite low (as in *Scenisk konst*) but could actually grow on stage. At the very end, the fire and the explosively bursting flower darkened the castle in the background, and also caused it to grow and

show an additional floor including a new row of windows (as in Olausson's drawing in *Idun*). Allowing the color designs, Olausson's drawing, and the picture from *Scenisk konst*, into a dialogue, opens up an understanding of the holistic and durational scenographic event and Grabow's crucial role in making it function.

Conclusion: Scenography history in motion

Throughout this study, the second in our Grabow-series, we have sought to re-negotiate previous, predominantly dismissive, assessments of Carl Grabow's scenography for *A Dream Play* in 1907. Our goal was not Grabow's vindication, but to set scenography history in motion, by way of activating dormant archival traces – some of them never previously explored – by way of bringing them together in a resonating montage. The montage proved to be an effective method through which to engage with the production process and the multisensory echoes of the past scenographic event, in order to arrive at a new understanding of the 1907 *A Dream Play* production. We have found it important to highlight the productivity of in-depth engagement with predominantly visual materials such as color designs, pencil drawings, and newspaper illustrations. In particular, by using the montage for juxtaposing often enigmatic and at a first glance even contradictory sources, new questions could be forged that prompted us to engage in a dialogue with visuals as active agents in the exploration.

Our purpose was to find ways of understanding the striking differences conveyed in the visual evidence brought together and set in motion in the montage. After summing up our results, we contend that Grabow contributed strongly to what comes through as a holistic, complex and co-creative transformative space, including painted and physical devices, lighting and other arrangements that would facilitate smooth shifts within the same scene as well as scene shifts. Grabow's designs bear traces of a scenographic work process, that contained a first suggestion, manifested in painting and part of his suggested designs, and a second version, drawn on the back of the design, conveying vital clues to a better understanding of the past scenographic event.

As we have demonstrated in both articles of this series, the prevailing Swedish scenography history is dated in relation to Grabow's work, and consequently no longer valid statements are still repeated in Strindbergian scholarship. Our findings strongly indicate that a theoretically updated revision of Grabow's representation, contextualized within a broader Swedish scenography history, would be beneficial. We also believe that for the sake of future research, it would be beneficial to translate and share with an international readership major sections of the reviews on the 1907 premiere of *A Dream Play*. While selected phrases from reviews of the world premiere were used in previous research, there is much more evidence to be explored that still remains buried in them.

Notes

2. Rosen and Szalczzer, 2019.
3. For theorizations of the scenographic event see, for example, McKinney and Palmer, 2017, and Hann, 2019. For work applying a scenographic approach to historical materials, see Rosen, 2019b, and essays in Kjellmer and Rosen, 2021.
4. For a brief discussion of these narratives see Rosen and Szalczzer, 2019, s. 4f.
5. For examples of the use of montage-technique in research by the authors of this article, see for example: Rosen 2016, 2017 and 2019a and Szalczzer 2001 and 2008.
6. Strindberg, 1988, p. 152. Our translation: "Bågen för hela stycket utgjordes af en skog med Jette-Vallmo. En stående fond af vallmo med en öppning i af 3 alnar i hvilken insättes antingen transparenta masker eller en hvit skärm på hvilken Scioptikon-bilderna projiceras."
7. Letter to Emil Schering, August 24, 1905. Törnqvist and Steene, 2007, p. 96.
8. Letter to Emil Schering, April 1, 1907. Törnqvist and Steene, 2007, p. 108.
9. Törnqvist and Steene, 2007, p. 163f.
10. Törnqvist and Steene, 2007, p. 163.
11. Törnqvist and Steene, 2007, p. 164.
12. Törnqvist and Steene, 2007, p. 111.
13. Strindberg, 1966, p. 294.
14. Strindberg, 1966, p. 294.
15. Hockenjos, 2007, p. 99ff.
16. See note 4 in Rosen and Szalczzer, 2019, p. 4.
17. Törnqvist and Steene, 2007, p. 164.
18. Törnqvist and Steene, 2007, p. 164.
19. Törnqvist and Steene, 2007, p. 164.
20. Törnqvist and Steene, 2007, p. 170.
21. Törnqvist and Steene, 2007, p. 170.
22. "Stockholms teatrar", 1918. For Svenska teatern's history, see also: Eklund, 1990, p.19–22, 32–33 and 198–207; Stribolt, 1982, p. 161–186; Lagerroth, 2007, p. 256–260, and Rosenqvist, 2007, p. 348f.
23. Stribolt, 1982, p. 167–181.
24. "Stockholms teatrar", 1918, and Rosenqvist, 2012. See also: Ohlsson, n.d.
25. Eklund, 1990, p. 44.
26. Our translation from the Swedish original: "1. Förspelet. Guden Indras dotter nedstiger till Jorden. 2. Promotionsscenen i kyrkan. Indras dotter törnekröner advokaten. 3. I Fingalsgrottan. Indras dotter tolkar vindarnes klagan inför diktaren. 4. På teatergården. Den hemlighetsfulla dörren med fyrväpplingen öppnas i närvaro af Indras Dotter, Portvakterskan, Officeren, Teaterfolket, Lordkanslern, dekanerna m.fl. 5. Sluttablån. Det blommande slottet. Indras dotters afsked från Diktaren. Teckning för IDUN af C."

27. Our translation from the Swedish original: "Från premiären på Svenska teatern." Below the drawing: "Tablå ur Strindbergs "Ett drömspel". (Vid Medelhavets strand)"
28. For the front of the design and its iconographic interpretation consult Part 1 of this article series: Rosen and Szalczer 2019, p. 11 and p. 20–23.
29. Our translation from the Swedish original: "en båge med röda vallmor inramar hela scenen." Caption on the back of the frontispiece in Strindberg, 1988. It could be attributed to the volume's editor and author of the commentary, Gunnar Ollén.
30. Björkman, 1907. Our translation from the Swedish original: "var förvandlad till en mark, fylld af röda vallmor, sömnens symbol, och där bakom var öfver scenen spänd en med vallmoslingor dekorerad inramning, inom hvilken drömbilderna framträdde och försvunno"
31. Branting, 1907. Our translation from the Swedish original: "Det var mycket vackert för ögat bland allt det grämmande bittra. Ett svall av röd vallmo stod mellan åskådarna och dramat."
32. Bergman, 1967, p. 18.
33. Letter to August Falck, December 1908, in Törnqvist and Steene, 2007, p. 155.
34. Our translation from "Es waren nur Wolken, in der Mitte ein Setztstück, warauf Die Tochter Indras lag".
35. Fallström, 1907.
36. Bergman, 1907. Our translation from the Swedish original: "Frågan blir nu: skall ett verk af 'Drömspelets' djup och ömtåliga skönhet öfverlamnas åt scenen?" ... "bristande helhetstämningen"... "Drömtonen svek i många fall, man gick utanför ramen, och belysningseffekterna, som här spela en så betydande roll, voro icke alltid tillräckligt känsligt afvägda."
37. Kræmer, 1907. Our translation from the Swedish original: "Strindbergs ur scenisk synpunkt svåra 'Drömspel' har säkert kräft deras mesta möda, men de ha lyckats med glans. Drömspelet blev ... som en symfoni, stort och skiftande, som satte vår syn och vår hörsel på spänn, och oavbrutet tillförde oss nytt att smälta."
38. Nordling, 1907. Our translation from the Swedish original: "ett djärft experiment", "Den moderna scenteknikens mekaniska resurser måste till det yttersta anlitas för de hastigt växlande bilderna, på samma gång som innehållets klärvoajantstämning fordrar det diskretast möjliga spel." ... "Mellan syften och medlen, mellan formen och anden" ... "på många punkter överraskande god. I hvarje fall af högt intresse."
39. Ring, 1898.
40. Bergman 1966, p. 304 and Bergman 1967, p. 24, 35–42.
41. Bergman 1967, p. 41.

42. Bergman 1967, Plate 7. For the image see [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Set_design_Act1_of_Androm%C3%A8de_by_P_Corneille_1650_-_Gallica_2010_\(archival\).png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Set_design_Act1_of_Androm%C3%A8de_by_P_Corneille_1650_-_Gallica_2010_(archival).png). The original designs can be found in Corneille, Pierre (1651) *Andromède: Tragedie. Représentée avec les Machines sur le Theatre Royal de Bourbon*, 2nd edition with engravings. Rouen: Laurens Maurry.
43. Other scholars refer to Grabow's involvement and designs in passing and without engaging with them by way of research or analysis. See for example Bark, 1981, p. 83: "It was the sturdy Grabow who ... got to do the set, but ... the result became more realistic and unwieldy than in the production of *To Damascus* I seven years earlier." Our translation from the Swedish original: "Det var den handfaste Grabow som ... fick svara för dekorationerna, men ... resultatet blev mer realistiskt och tungrott än i uppsättningen av *Till Damaskus* I sju år tidigare." Marker and Marker, 1975, p. 193ff, includes three of Grabow's color designs in black and white, noting that "Carl Grabow's traditional pictorialized designs ..., palpable and solid but devoid of overtones, resulted, the playwright complained, in staging which was too material for the dream' and required endless intermissions". The Markers continue to describe the heavy-handed symbolism by way of "the forestage (that) represented a field of soporific poppies, and a frame behind it, within which the dream scenes appeared and disappeared, was also decorated with the same crimson emblems of sleep". In their extended edition of Scandianvian theatre history, the Markers included only two black and white reproductions of Grabow's designs (the final scene with the Growing Castle, and the Theatre Corridor), and they devote less than a paragraph to comments on Grabow's scenography, in the same vain as in their earlier work; see Marker and Marker, 1996, p. 212f.
44. Törnqvist, 1988, p. 260. Interestingly, it was more than a decade after the publication of Törnqvist's article that Grabow's original color designs were shown at the Strindberg Museum's jubilar exhibition in Stockholm, on the occasion of the 150th anniversary of Strindberg's birth in 1999, entitled *Ett drömspel – visioner och verklighet*. The exhibition was seen by 9,000 visitors. See caption of the frontispiece – a role photo of Harriet Bosse in the role of Indra's Daughter at the Swedish Theatre in 1907 (taken in a studio, without any scenery) – of *Strindbergiana*, 15nde samlingen, in Steene, 2000.
45. Strindberg, 1988, p. 161. Our translation from the Swedish original: "Indras Dotter står på molnet högst upp."
46. *Drömspelet*, 1969/70.
47. Törnqvist 1988, figures 27, 30 and 34, p. 261, 266 and 272.
48. Törnqvist 1988, p. 260.
49. Törnqvist 1988, p. 259.
50. Törnqvist, 1988, p. 260f.
51. Strindberg, 1966, p. 294.

52. Kræmer, 1907.
53. Strindberg, 1912, p. 44.
54. Branting, 1907 and Kræmer, 1907.
55. Laurin 1907, p. 300, our translation.
56. Macgowan and Jones, 1922, p. 71.
57. Genrich and Arder, 2017, p. 227.
58. *The Concise Oxford Companion to the Theatre*, p. 126.
59. Bergman, 1977, p. 361.
60. Bergman, 1977, p. 341.
61. Rosen, 2008, p. 25f.
62. Edward Gordon Craig published his book *On The Art of the Theatre* in 1905, but experimented with the so-called relief-stage and the use of cyclorama already in 1902: "He set the three-dimensional actors in a 'three-dimensional place', achieving his spatial effects by the use of the cyclorama, and of plain geometric surfaces which spread out into the wings and disappeared aloft into darkness." Leacroft and Leacroft, 1984, p. 137.
63. This design has, as far as we know, rarely been reproduced in previous research. A black and white representation can be found in Bergman, 1966, p. 276.
64. Unfortunately, we cannot access the drawing and the color indications on the back in more detail as the design is currently exhibited.
65. *Scenisk konst*, N:9, May 24, 1907, p. 4.
66. Strindberg, 1912.
67. For extant stage photos of other productions from this time period at the Swedish Theatre see Eklund, 1990, p. 200–203. Also, there are several known stage photos featuring Grabow's sets from the world premiere of Strindberg's *To Damascus I*, in 1900 at the Royal Dramatic Theatre in Stockholm, preserved at the Drottningholm Teatermuseum. They are even juxtaposed with Grabow's sketches by Göran Söderström, see figures 6, 9, 11, 12, 13, 15, 17, 20, 22, 23, in Söderström, 1988. There are also many extant stage photos from this time period of performances at Strindberg's Intima Teater, showing the stage and scenery.
68. Kræmer, 1907. Our translation after the Swedish original: "Slottet som växte i en flödande rikedom av blommor och färgprakt var också av denna oåtkomliga drömmens skönheter."
69. Rosen and Szalczer, 2019, p. 9.
70. In contemporary art such effect can best be seen in James Turrell's light installations, which are described as "celestial encounters in light and space." Blythe, 2020. Thanks to Tamas Szalczer for recognizing the recurrence of the "Rundhorizont" in the *Scenisk konst* illustration and for making the connections with Runge's theory and Turrell's practice.
71. *Drömspelet* av August Strindberg, 1969/70, p. 14f.

Designs

- #1. DTM 1939-3008. Exterior, proscenium.
- #2. DTM 1939-3593. Exterior, starry sky above the clouds
- #3. DTM 1939-3595. Exterior, a forest, a castle in the center.
- #4. DTM 1939-3597. Interior, a simple room with walls.
- #11. DTM 1939-3603. Exterior, Foulstrand.
- #14. DTM 1939-3606. Exterior, shores of Mediterranean.
- #16. (and #5.) DTM 1939-3596. Exterior, stone frontage with a small window.
- #17. DTM 1939-3594. Exterior, flowers, a castle in the center.

(Photo: Narciso Contreras)

References

Archives and unprinted material

Grabows ateljé, dekorationskisser *Ett drömspel*, Scenkonstmuseet.

Printed material

- Bark, R., *Strindbergs drömspelsteknik – i drama och teater*, Lund: Lunds universitet, 1981. (Diss.)
- Bergman, G. M., *Den moderna teaterns genombrott 1890–1925*, Stockholm: Bonnier, 1966.
- Bergman, G. M., "Strindberg and the Intima Teatern" in *Theatre Research/Recherches Theatrales*, Vo. IX, No.1 (1967).
- Bergman, G. M., *Lighting in the theatre*, Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1977.
- Blythe, F., "James Turrell: Celestial encounters in light and space" in *The HERO Magazine*, 2020. <https://hero-magazine.com/article/176325/james-turrell/> (accessed 25/4 2021).
- The concise Oxford companion to the theatre*
<https://archive.org/details/conciseoxfordcomooooounse/page/126/mode/2up> (accessed 10/4, 2021).
- Drömspelet av August Strindberg*, Dramaten, Lilla scenen, 1969/70 (Playbill).
- Eklund, H., *Från Humlan till Intiman – Stockholms privatteatrar*, Lund: Signum, 1990.
- Genrich, C. M. and Arder, S., *Theatre: its art and craft*, Rowman & Littlefield: NY, 2017.
- Hann, R., *Beyond scenography*, Abingdon: Routledge, 2019.
- Hockenjos, V., *Picturing dissolving views: August Strindberg and the visual media of his age*, Stockholm: Stockholms universitet, 2007. (Diss.)
- Lagerroth, U.B., "Nya teaterns glanstid" in *Ny svensk teaterhistoria 2: 1800-talets teater*, (vol. eds.) U.B. Lagerroth and I. Nordin Hennel, Hedemora: Gidlunds, 2007.
- Leacroft, R., and Leacroft, H., *Theatre and playhouse: an illustrated survey of theatre building from ancient Greece to the present day*, London and NY: Methuen: 1984.
- MacGowan, K. and Jones, R. E., *Continental stagecraft*, New York: Benjamin Bloom, 1922.
- Marker F. J. and L. Marker, *The Scandinavian theatre: a short history*, Oxford: Blackwell, 1975.
- Marker, F. J. and L. Marker, *A history of Scandinavian theatre*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Scenography expanded: introduction to contemporary performance design*, (eds.) J. McKinney and S. Palmer, London: Bloomsbury, 2017.
- Ohlsson, H., "Harriet Sofie Bosse" in *Svenskt kvinnobiografiskt lexikon*, www.skbl.se/sv/artikel/HarrietBosse (accessed 17/12 2020).
- Ring, H. A. *Teaterns historia från äldsta till nyaste tid: en skildring af antikens, medeltidens och den nyare tidens skådebanor*, Stockholm: Körsners boktryckeri, 1898.

- Rosen, A. von, *Poul Kanneworff och modernismen på Stora teatern i Göteborg*, Göteborg: Göteborgs stadsmuseum, 2008.
- Rosen, A. von, "Scenographing Strindberg: Knut Ström's Alchemical interpretation of *A Dream Play* 1915–18 in Düsseldorf" in *Dream-playing across borders: accessing the non-texts of Strindberg's A dream play in Düsseldorf 1915–18 and beyond*, (ed.) A. von Rosen, Gothenburg and Stockholm: Makadam, 2016.
- Rosen, A. von, "Warburgian vertigo: devising an activist art historical methodology by way of analysing the 'Zine' family fun" in *Journal of Art History*, Vol. 83, 2017.
- Rosen, A. von, "Scenographing resistance: remembering *Ride this night*" in *Nordic Theatre Studies*, special issue *Theatre and memory wars*, Vol. 31, No. 2. 2019a, <https://tidsskrift.dk/nts/issue/view/8724> (accessed 20/1 2021).
- Rosen, A. von, "Radikal empati i dansarkivet: omsorg om den ryska dansaren Anna Robenne" i *Avantgardets skugga: Brytpunkter och kontinuitet i svensk teater kring 1900*, (ed.) R. Hoogland, Göteborg: LIR skrifter 2019b. <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/59808> (accessed 20/12 2020).
- Rosen, A. von and Szalczar, E., "Scenographic Dialogues: Staging Carl Grabow's 1907 Designs for *A Dream Play* (Part 1)" in *Dokumenterat* 51/2019. http://carkiv.musikverk.se/www/epublikationer/Dokumenterat_51_2019.pdf#_ga=2.188485928.1473184530.1628472432-967696271.1628472432
- Rosenqvist, C., "En ny tids teaterkung" in *Ny svensk teaterhistoria 2: 1800-talets teater*, (vol. eds.) U.B. Lagerroth and I. Nordin Hennel, Hedemora: Gidlunds, 2007.
- Rosenqvist, C., "Albert A Ranft: Regissör, Skådespelare, Teaterchef" in *Svenskt biografiskt lexikon*, Stockholm: Riksarkivet, Mobilsida, 2012-. <https://sok.riksarkivet.se/Sbl/Mobil/Artikel/7539> (Accessed 21/3 2021).
- Scenography and Art History: Performance Design and Visual Culture*, (eds.) V. Kjellmer and A. von Rosen, London: Bloomsbury Visual Arts, 2021.
- Söderström, G., "To Damascus (I): A Dream Play?" in *Strindberg's Dramaturgy*, (ed.) G. Stockenström, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- Strindbergiana*, femtonde samlingen, (ed.) B. Steene, Stockholm: Strindbergssällskapet, 2000.
- "Stockholms teatrar" i *Nordisk familjebok* Bd 27, 1918. [Uggleupplagan] <http://runeberg.org/nfcg/0065.html> (accessed 17/12 2020).
- Stribolt, B., *Stockholms 1800-talsteatrar: en studie i den borgerliga teaterbyggnadens utveckling*, Stockholm: Liber förlag, 1982. (Diss.)
- Strindberg, A., *A Dream Play*, in *Plays*, New York: Charles Scribner, 1912. <https://archive.org/details/playsbyauguststoobjgoog/page/n9> (Accessed 2/2 2021).
- Strindberg, A., *Ett drömspel*, Stockholm: Norstedt, 1988. (August Strindbergs samlade verk: nationalupplaga; 46)
- Strindberg, A., *Open letters to the Intimate Theater*, Seattle: University of Washington Press, 1966.
- Szalczar, E., "Growing Castles" in *Strindberg and fiction*, (eds.) G. Rossholm, B. Ståhle Sjönell, and B. Westin, Stockholm: Almqvist and Wiksell International, 2001.
- Szalczar, E., "Now I hear ... a thousand times thousand voices" in *Writing daughters: August Strindberg's other voices*, Norwich: Norvik Press, 2008.
- Törnqvist, E., "Staging *A Dream Play*", in *Strindberg's Dramaturgy*, ed. G. Stockenström, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- Törnqvist, E. and B. Steene, *Strindberg on drama and theatre: a source book*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.

Reviews of the world premiere of *A Dream Play*, cited:

Bergman, B., "Svenska teatern 'Ett drömspel'" in *Dagens Nyheter*, April 18, 1907

Björkman, R., *Scenisk konst*, vol. 6, nr. 9, 1907.

Branting, A., *Stockholms-Tidningen*, April 18, 1907.

Fallström, D., "Strindbergspremieren 'Drömspelet'" in *Nya Dagligt Allehanda*, April 18, 1907.

Kræmer, V. von, "August Strindbergs 'Drömspel'", *Social-Demokraten*, April 18, 1907.

Laurin, C. G., *Ord och Bild*, 16 årg. 1907.

<http://runeberg.org/ordochbild/1907/0330.html>

Nordling, J., "Ett Drömspel på Svenska Teatern" in *Idun*, Vol. 20, no. 17, April 25, 1907.

Söderman, S., "Strindbergs Drömspel på Svenska teatern" in *Stockholms dagblad*, April 18, 1907.

Selinders barnteatersällskap 1816–1866 samt dess sommarsejour 1859

av Virve Polsa¹

Inledning

Denna artikel handlar om Anders Selinders barnteatersällskap. Tonvikten kommer att ligga på teatersällskapets sommarsejour 1859 som tack vare en dagbok i Musik- och teaterbibliotekets (MTB) samlingar kan beskrivas. Förutom samtida tidningar används även F.A. Dahlgrens *Förteckning öfver svenska skådespel uppförda på Stockholms theatrar 1737–1863 och Kongl. theatrarnes personal 1773–1863 med flera anteckningar*.²



1

Balettmästaren och teaterdirektören Anders Selinder (MTB).

1. Virve Polsa är teaterarkivarie på MTB.

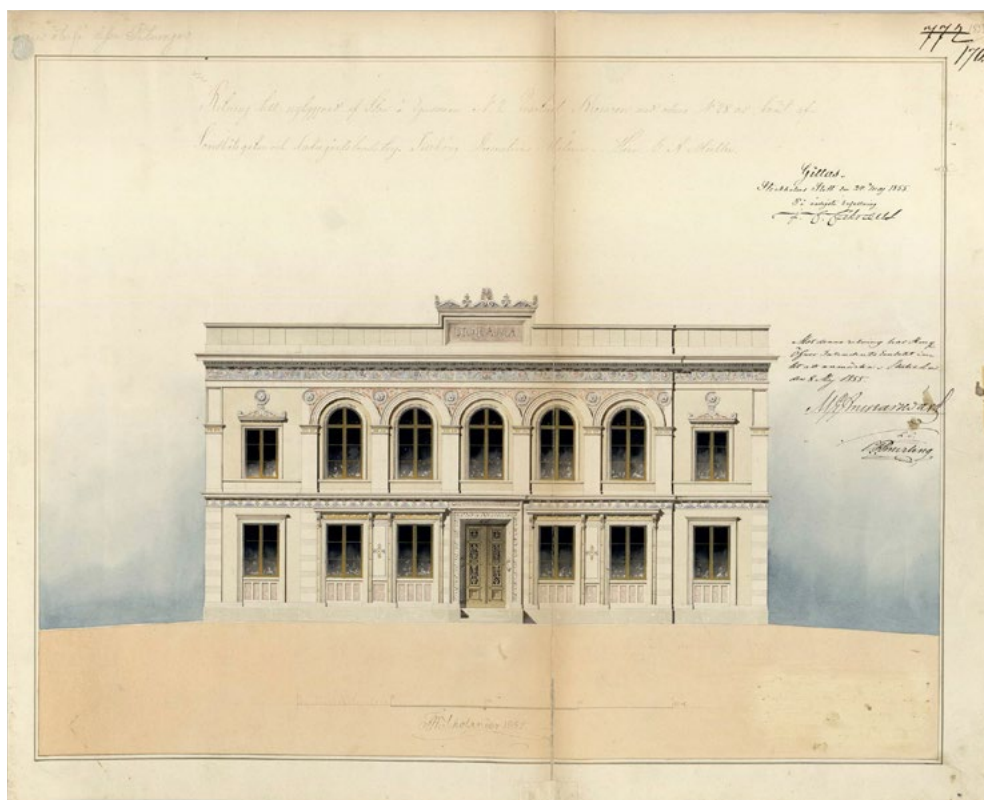
Den första barnteatern vid Oxtorget cirka 1816–1833

Enligt Dahlgren bildade förre balettmästaren vid Kungliga Teatern Anders Selinder ett teatersällskap med minderåriga. Under hans ledning uppförde teatersällskapet mindre tal- och sångpjäser samt baletter.³ Dahlgren nämner dock inte hur allt började men det gör en dödsruna över Selinder i en icke angiven tidning som finns i klippsamlingen i MTB:s arkiv. Selinder började tillsammans med ”sina kamrater ett slags dramatiskt sällskap”. Efter att han gett föreställningar i källare och vindar hyrde han en materialbod på Oxtorget, norr om Hötorget. Där inredde han en teater och gav föreställningar.⁴

Enligt *Helsingfors Tidningar* hade han börjat sin teaterchefsbanan redan vid tio års ålder, med andra ord cirka 1816. Tidningen *Folkets Röst* nämner att det var under denna tid som inga mindre än Emilie Högqvist och Amelie ”Malla” Höök var engagerade hos honom.⁵ Enligt dödsrunan över Selinder var Högqvist elva år när hon blev engagerad, med andra ord cirka 1833. Det var med honom som hon åkte till Paris 1839. Högqvist och Höök var först balett- och skådespelarelever och sedan skådespelare vid Kungliga Teatrarna (Operan och Dramaten).⁶ Selinder själv började som sekunddansör och sedan premiärdansör vid Kungliga Teatrarna. År 1833 blev han dess balettmästare. Året innan, när publikens intresse för teatern på Oxtorget hade svalnat, blev han danslärare på Krigsakademin i Karlberg.⁷

Den andra barnteatern vid Ladugårdslands torg 1857

Dahlgren nämner också att Selinder och hans unga elever spelade från hösten 1857 på teatern vid Ladugårdslands torg (dagens Östermalms-torg), även kallad Ladugårdslandsteatern. Den hade öppnats året innan och skulle senare kallas för Folkteatern, men är numera riven.⁸ Dahlgren nämner inte hur det gick till när Selinders andra barnteater skapades. Det gör däremot en handskriven biografi över en av hans elever, Knut Tivander. När Selinder avgått från Kungliga teatern inrättade han en balettskola där den 13 år gamla Tivander blev elev den 1 oktober 1856. Av hundratals sökande ”antogs efter ett par månaders prövning – 5 gossar och 7 flickor, med hvilka Selinder bildade sin kärntrupp, deribland var också Knut Tivander”. I januari 1857 debuterade Tivander tillsammans med Anna Lundström, Wilhelmina ”Mina” Pettersson, Hilda Ringvall, Johanna Fredrika ”Hanna” Rosendahl och Robert Sjöblom på Ladugårdslandsteatern.⁹ Enligt en artikel i *Stockholms-tidningen* från 1897 om ”Selinders flickor” hittade Selinder sina förmågor i fattiga hem. Han vakade över flickorna som om han vore deras far. Hans äldre gifta syster tog hand om hushållet och flickorna, varav de flesta bodde hos hans familj.¹⁰



2

Ladugårdslandsteatern, senare Folkteatern. Ritning av F.W. Scholander 1855 (Stockholms stadsarkiv).



3

Ladugårdslandsteatern, senare Folkteatern, 1859 (MTB).

Enligt biografin var tanken med balettskolan att Selinder skulle turnera på landsorten. Med på turnén, som började den 1 maj 1857, var även Selinders teatersällskap ledd av Carl Gustaf Happe. Under hösten lämnade dock Selinder teatersällskapet." Enligt Dahlgren blev han kompanjon med Carl Gustaf Hessler på Ladugårdslandsteatern under samma höst.

Hessler var samme man som hade öppnat denna teater. Det framgår av tidningarna att Selinder avbröt sitt samarbete med Hessler ett år senare. Selinder ämnade ha föreställningar i Stockholm.¹²

Av *Aftonbladets* annonser från denna tid är de som rör föreställningarna den 25 och 29 oktober 1857 extra intressanta då de inte bara berättade om danserna och pjäserna utan också namngav de unga dansarna. Vid det första tillfället dansade Gustaf Ullberg, Ida Bergström (senare Berger) och Anna Andersson "Scen och Pas de Trois". Vid det andra tillfället dansade Tivander och Sjöblom tillsammans med Andersson och Rosendahl *Menuette de la Cour*, Ullberg och Mathilda "Majken" Bäckström *La Bearnese* samt slutligen Sjöblom och Petterson *Svensk Nationaldans (Dalpolska)*.¹³ Enligt *Stockholms Dagblad* skulle Selinders elever också dansa "nationaldanser" vid föreställningen den 10 december. Enligt annonsen dansades *Menuette de la Cour*, *La Bearnese*, den spanska nationaldansen *La Gitana* och *Svensk Nationaldans (Dalpolska)*.¹⁴ Att Selinder under hösten 1857 tycks ha värvat nya förmågor till sin dansskola framgår av annonser i *Aftonbladet*.¹⁵



4

Barnbaletten i Ladugårdslandsteatern. (Illustrerad Tidning, 9/11858).

Den tredje barnteatern i Davidsons Norra Paviljong 1858

Var spelade Selinder och hans barnteatersällskap efter brytningen med Hessler? Enligt Dahlgren spelade barnteatersällskapet från den 16 november 1858 till den 16 maj 1859 på en teater inrättad i Davidsons Norra Paviljong. Från denna tid kallades barnteatersällskapet för *Barntheatern*. Selinder var dess direktör.¹⁶ Davidsons paviljonger bestod av två parallella paviljonger, varav den norra var en assemblélokal med en scen. Dessa, senare rivna, paviljonger låg vid Drottninggatan 71 A och C samt var uppförda av färdigbyggda delar i Trädgårdsföreningens park år 1843.¹⁷ Numera finns endast staket kvar.

Selinders annons för barnteaterns föreställning den 16 november i Davidsons Norra Paviljong finns både i *Aftonbladet* och i *Stockholms Dagblad*.¹⁸ I texten i den sistnämnda tidningen framgår det tydligt att Selinders barnteater började spela vid detta datum och i denna byggnad.¹⁹ Dessutom står det i *Fäderneslandet* att det är "för första gången å den inredda teatern" i Davidsons Norra Paviljong. Redan den 13 november skriver *Snällposten* att barnbaletten uppträdde i denna paviljong, "som blifwit inredd till theater, hwarigenom småtheatrarnes antal i hufvudstaden åter blifwit ökad". Blev teatern inredd nu, trots att Dahlgren anger att den användes som teater redan 1852?²⁰

Vad spelades då på denna officiella premiär den 16 november? Enligt den ovannämnda annonsen började föreställningen med danserna *Pas de deux*, *La Zingarilla* och *La Gitana* samt *Stor Bolero* ur operan *Den stumma från Portici*. Enligt både *Stockholms Dagblad* och *Folkets Röst* var flera av dessa danser omtyckta under den föregående säsongen. Operan var också mycket populär och kom, enligt Dahlgren, att spelas för hundrade gången på Kungliga Teatern den 9 mars 1860. Dansinslagen var av Selinder.²¹ Efter danserna framfördes *Småstadsfruntimmerna* eller *Som man är klädd, så blir man hädd*, en komedi i en akt, och *Sylfiderna*, en pantomimbalett i en akt. Båda hade framförts i Stockholm. När den förstnämnda, som var en bearbetning av Molières *Les Précieuses ridicules*, spelades i Davidsons Norra Paviljong var det från och med detta datum. Den andra hade dansats både på Kungliga Teatern och av barnteatern i Ladugårdslandsteatern.²²

Premiärföreställningen bestod således av olika danser och en komedi. Samma föreställning skulle sedan spelas ytterligare tre gånger.²³ I tidningar står det att premiärföreställningen spelades för fullt hus. Vissa tidningar rapporterar om bifall samt att Selinder och barnen hade ropats in.²⁴ Dessutom står det i *Fäderneslandet*, att baletterna redan fått visst erkännande och att barnen redan var kända från deras tid i Ladugårdslandsteatern. Tidningen fortsätter med att barnen, trots sin ålder, såg ut som fullt utbildade talanger och att de var "rätt vackra löften". Den undrar också vad det skulle bli av Berger och Rosendahl med flera, som uppträtt i komedin.²⁵

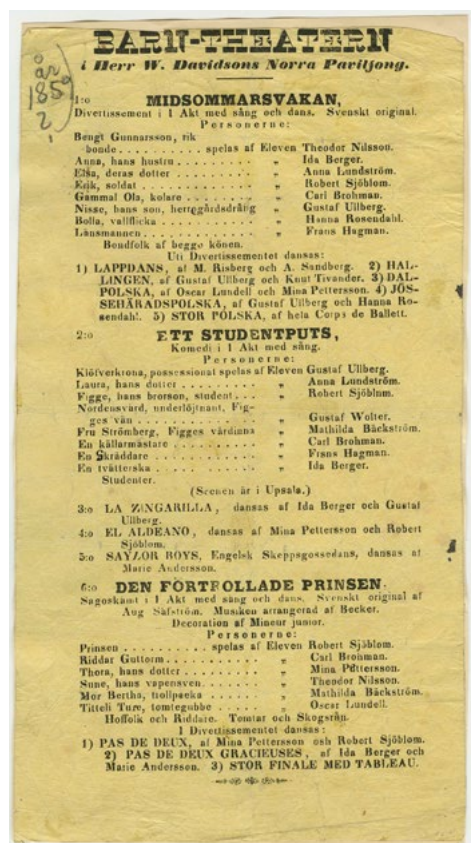


5

Davidsons paviljonger på Drottninggatan 71 A och C. Den norra paviljongen, närmast på bild, innehöll en teater. I paviljongerna fanns senare föregångarna till Skansen och Nordiska museet (Nordiska museets arkiv).

Fortsatta framgångar i Davidsons Norra Paviljong 1859

Det gick bra för Selinder och hans barnteater under vintern och våren. Tidningarna skrev om fullsatta salonger och mycket bifall.²⁶ I dödsrunan över Selinder står det också att "Publiken strömmade till, kritiken var mild, och Selinder skördade".²⁷ Även eleverna kunde "skörda" då det vid två tillfällen 1859 ordnades föreställningar till förmån för dem, vilket framgår av många annonser. Först var det för de kvinnliga eleverna Berger, Bäckström, Lundström, Pettersson, Ringvall och Rosendahl samt Marie Andersson och Hedvig "Helena" Sophie Wiberg²⁸ och sedan för de manliga eleverna Sjöblom, Tivander, Ullberg samt Carl Brohman, Frans Hagman och Oscar Lundell.²⁹ I *Stockholms Dagblad* står att den sistnämnda föreställningen avslutades med ett allegoriskt dansdivertissement kallat *I rosens doft*.³⁰ Den spelades för första gången. Dansen var av Selinder medan musiken var av ingen mindre än prins Gustaf.³¹ *Fäderneslandet* berättar också att barnteatern under våren spelade på en tillfällig teater på Kungliga slottet i närvaro av kungaparet och hovets familjer.³²



6



7

Affisch BARN-THEATERN i Herr W. Davidsons Norra Paviljong (MTB).

Knut Tivander som ung man (MTB).

Exempel på repertoarer före sommarsejouren 1859

Ett av de barn som var med i Selinders barnteater var den tidigare nämnda Tivander, även kallad för *Tivis*. I hans arkiv på MTB finns en affisch med anteckningen "1859?" i klippboken *Tivis Minner 1859–1889*. Eftersom det står barnteater, och inte elevteater som den senare skulle benämnas, bör det vara före den 16 maj 1859.³³ Affischen visar hur en föreställning kunde se ut under våren före sommarsejouren. Det var en sexdelad föreställning som började med *Midsommarsvakan*, ett divertissemang i en akt med sång och dans. Det var ett svenskt original som hade spelats av barnteatern både i Ladugårdslandsteatern och i Davidsons Norra Paviljong. Danserna var av Selinder.³⁴ I affischen nämns danserna *Lappdans*, *Hallingen*, *Dalpolska*, *Jössehärads-polska* och *Stor polska*. I annonserna för sommarsejouren år 1859 kallas dessa för "Svenska nationaldansar" eller helt enkelt nationaldanser.³⁵ Därefter följde *Ett studentputs*, en översatt komedi i en akt med sång.³⁶

Den tredje, fjärde och femte delen av föreställningen bestod av ytterligare tre danser: *La Zingarilla*, *El Aldeano* och *Saylor Boys*, vilka enligt annonser under sommarsejouren 1859 var en pas de deux, en spansk nationaldans respektive en engelsk skeppsgossedans, även kallad *Saylor Boys Dance*.³⁷ Därefter framfördes *Den förtrollade prinsen*, ett "sagoskämt" i en akt med sång och dans. Det var ett svenskt original med balett av Selinder och som hade spelats av barnteatern.³⁸ Danserna i denna sista

del var först *Pas de deux* och *Pas de deux gracieuses* och sedan den avslutande *Stor finale* med *tableau*. Programmet var med andra ord omväxlande dans och teater med inslag av sång. På affischen framgår även vem som gjort vad.³⁹

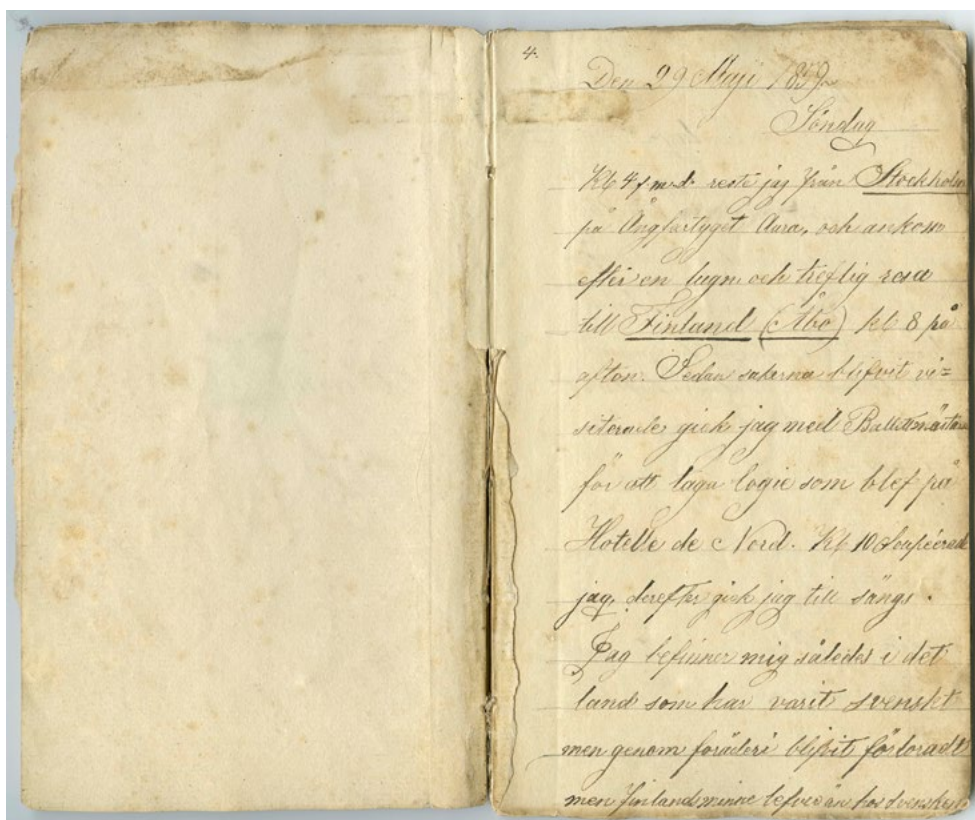
Den sista föreställningen före sommaren och resan till Åbo

Enligt Dahlgren befann sig Selinders barnteatersällskap i Davidson Norra Paviljong fram till den 16 maj 1859, vilket även bekräftas av en annons i *Aftonbladet*. När barnteatersällskapet åter spelade i Davidsons Norra Paviljong från den 16 oktober 1859 till den 29 januari 1861 kallades det för *Elev-theatern*.⁴⁰ Var någonstans var de under sommaren? Tack vare Tivanders dagbok för tiden den 29 maj till den 1 oktober vet vi att de var på en sommarsejour i Åbo, Helsingfors och Uppsala.⁴¹

Den första tidning att rapportera om denna resa var *Aftonbladet*. Enligt den skulle Selinder sluta med föreställningarna i början av maj för att under sommaren resa till Finland med sina elever. Han hade hyrt teatern i Åbo för maj och juni. Så blev det dock inte, vilket framgår av *Post- och Inrikes Tidningar*, utan barnteatersällskapet blev kvar i Stockholm en månad till.⁴² Att resrutten sedan utökats med Helsingfors framgår av *Stockholms Dagblad* där det står att Selinder önskade att spela i Åbo och Helsingfors så snart teatrarna var lediga. Selinder var dock inte ensam om att åka dit.⁴³ Även skådespelarna och sångarna Olof och Charlotta Strandberg samt Carl Jakob Johan Uddman, från Kungliga Teatrarna, skulle dit. Var det även tänkt att barnteatersällskapet skulle spela i flera städer? I *Åbo Underrättelser* står det nämligen att Selinder hade för avsikt att inte bara spela i Åbo utan också i några andra finska städer.⁴⁴ Selinder och hans barnteater skulle med andra ord vara i Finland i maj och juni men att det blev i juni och – som vi kommer att se – även i juli och augusti.

Enligt Tivanders dagbok reste han från Stockholm natten mot söndagen den 29 juni klockan 04.00 med ångfartyget *Aura* och anlände till Åbo klockan 20.00.⁴⁵ Redan den 17 maj fick Åboborna veta via *Åbo Underrättelser* att Selinder med sin ”barnballett och [-]teater” skulle resa över denna dag och att de skulle ge föreställningar i teatern i Åbo. Intressant nog kallas Barnteatern för barnballett och -teater.⁴⁶ En beskrivning som egentligen stämmer bättre på den än dess riktiga namn. Den första svenska tidningen att nämna att de avrest till Åbo och att de skulle ge föreställningar är *Aftonbladet*.⁴⁷ Enligt *Folkets Röst* hade Selinder med sig 19 elever.⁴⁸

Tack vare passagerarlistan i *Åbo Tidningar* och *Åbo Underrättelser* går det att få fram vilka som anlände med detta fartyg den 29 maj 1859. Förutom balettmästaren Selinder, mamsellerna C. och A. Selinder, sufflören Meck och orkesteranföraren Becker med fru nämns även baletteleverna vid namn.⁴⁹ Efter att ”sakerna” blivit visiterade begav sig Tivander och *balettmästaren*, som Tivander kallar Selinder i dagboken, till Hôtel de Nord. Att de skulle bo där undgick inte Åboborna då det står i *Åbo Tidningar*.⁵⁰



8

Första sidan i Knut Tivanders dagbok för sommaren 1859 (MTB).



9

Post och Teater (nuvarande Åbo Svenska Teater) i Åbo (MTB).

Repetitioner och föreställningar under den första vistelsen i Åbo

Morgonen efter att de anlönt till Åbo begav sig Tivander till teatern vid Rådhusorget, med andra ord till nuvarande Åbo Svenska Teater vid Salutorget. Teatern, som är från 1839, är Finlands äldsta teaterbyggnad. Tivander berättar i dagboken att teatern hade två logerader och inrymde 500 personer samt att den var vacker.⁵¹ På teatern hade Tivander något som han kallar för ”magazin” (magasin). Vad detta är för något framgår inte av dagboken. Eftersom det ofta är kopplat till repetition skulle det kunna vara något slags arbete i dekor- och rekvisitamagasinen på teatern. Kanske för att leta fram material till kommande föreställningar?

På tisdagen och onsdagen hade Tivander repetition. Däremot nämnde han inte några repetitioner på Kristihimmelsfärdsdagen, vilket inte är helt oväntat då han besökte gudstjänsten. På förmiddagen nästa dag, fredagen den 3 juni, hade Tivander repetition inför aftenens föreställning, den första i Åbo.⁵²

Enligt Selinders annons för den första föreställningen i *Åbo Underrättelser* framgår det var man kunde köpa biljetter, var föreställningen var och att den varade mellan 19.30 och 22.00.⁵³ Denna tid skulle de sedan ha hela sommarsejouren. Först skulle de spela *Som man är klädd, så blir man hädd* för första gången. Eftersom Selinders barnteater spelat den redan i samband med deras första föreställning i Davidsons Norra Paviljong måste denna premiär handla om något annat. Därefter dansades *La Zingarilla*, *El Aldeano* och *Saylor Boys*, det vill säga samma danser som på den tidigare nämnda affischen. Efter detta var det en monolog-vaudeville i en akt kallad *Malins korgar* och en ”bagatell” i en akt med en sång kallad *På Hasselbacken*. Den förstnämnda var en ”imitation” medan den andra var ett svenskt original. Båda hade även spelats i Stockholm, bland annat av barnteatern.⁵⁴ Sist kom *Pas de Schawl*, ett turkiskt dansdivertissement i en akt med tablåer.

Dagen efter var Tivander ledig men sedan hade han repetition varje dag i en veckas tid. Vid ett tillfälle hade han ”magasin”. Den andra föreställningen var den 5 juni. När de sedan hade föreställningar den 7, 10 och 13 hade han en repetition inför var och en.⁵⁵ Att föreställningarna ägde rum dessa dagar framgår även av tidningar, framför allt via Selinders annonser. Den femte och sista föreställningen skulle vara på Annandagpingst.⁵⁶

Under dessa fyra dagar dansades *Pas de Bouquette*, *Pas de deux Kosack* och *Engelsk matrosdans*, *pas de quatre* som var nya för denna turné. Dessutom gjordes under andra föreställningen samma danser som vid den första. Förutom dessa dansades även *Pas de deux gracieuses*, *La Gitana* och *Stor bolero*. Förutom *Ett studentputs* spelades även andra svenska original: *Lilla Joujou*, en komisk monolog i en akt med sång, och *Pensionsfrun och magistern*, ett ”skämt” i två akter med sång, samt *Amuletten*, en ”bagatell” i en akt med sång. Däremot var *Kapten Puff* eller *Storprataren*, en komedi i en akt, en ”imitation” medan *Dagen före brölloppet* [sic], en komedi i en akt, och *Två unga löjtnanter*, en komedi i en akt med sång, fria översättningar. Dessutom spelades *Duellen*, ett lustspel i en akt. Alla dessa pjäser hade spelats av barnteatern samt *Amuletten* och *Dagen före*

bröllopet även på andra scener i Stockholm. *Kapten Puff eller Storprataren* hade spelats hela 150 gånger på Kungliga Teatrarna.⁵⁷

Föreställningarna avslutades sedan med *Cendrillon*. Det var ett saggospel efter Askungesagan, i två akter med sång och dans. Dansen var av Selinder och det hade spelats av barnteatern.⁵⁸ Därefter blev det divertissemang *Midsommarsvakan*, som förutom tal och sång även hade "Svenska nationaldansar" samt vid två tillfällen med "sagoskämtet" *Den förtrollade prinsen* med sång och dans, kan tänkas med en liknande rollfördelning som på affischen.

Mottagandet under den första vistelsen i Åbo

Tivander berättar i sin dagbok hur det gått på alla föreställningar utom den andra. Salongen var nästan full vid den första och fjärde föreställningen medan den var full vid den tredje och femte. Efter den sista skriver han att de haft goda förtjänster.⁵⁹ *Åbo Tidningar* skriver på sin sida att den första föreställningen var för fullsatt hus medan den andra var för överfulla hus. Av tidningen framgår det också att det inte var självklart. Tidningen tror nämligen att man på grund av årstiden och människors pengabrist inte hade sålt så många biljetter. De hade dock misstagit sig när det gäller Selinders barnbalett och -teater.⁶⁰ Även den sista föreställningen var för fullt hus, enligt tidningarna. Trots bristen på pengar hade man, enligt *Åbo Underrättelser*, inte avhållit sig från teaterbesök.⁶¹

Dessutom berättade Tivander om applåder, vid den sista till och med stormande sådana. Selinder och eleverna blev också inropade, varav ett par gånger vid två tillfällen. Om den första föreställningen berättade Tivander att de aldrig förr fått så mycket bifall och om den sista att "Åbo publiken som ej ofta besöker spektakel har sällan varit så nöjda ned någon theatertrupp".⁶² Även tidningarna skriver om föreställningarna. Enligt *Åbo Tidningar* vann *Som man är klädd, så är man hädd* mycket bifall.

Tidningen lovordar även barnens uppträdanden, framför allt dansen men också det dramatiska. De hade visat mycket övning samt gott anlag och framsteg. En smula mer omsorg på valet av pjäser hade behövts och det var till och med "vidrigt" att se barn i roller som inte passade dem.⁶³ När det gäller den sista föreställningen ansåg *Åbo Underrättelser* att "Ty ännu har man icke här sett så wackra framsteg i danskonstens werld" eller som *Åbo Tidningar* avslutade med att säga att Berger och M. Andersson inte kommer att glömmas.⁶⁴ I den ovannämnda affischen går det att se vilka roller de hade kunnat haft.

Gudstjänster och nöjen under Åbo-vistelsen

När Tivander kom till Åbo handlade det inte enbart om repetitioner och föreställningar utan också nöjen. Tivander hade tre hela dagar ledigt och oftast fick han tid att göra något annat på eftermiddagarna.⁶⁵ Han hann också hålla kontakt med sin mor och en August Ericsson brevledes.⁶⁶ Om

Åbo, som är Finlands äldsta stad och forna huvudstad, berättar Tivander: "Åbo är en ganska [tillagt] vacker stad icke särdeles stor".⁶⁷

Redan dagen efter ankomsten, måndagen den 30 maj, fick han tid att se ryska militärer exercera på torget. Nästföljande dag innan Tivander gick till teatern tog han en promenad med sin kollega Carl Gustaf Callmén runt Åbo domkyrka medan han på kvällen gick omkring med Meck. På onsdagen badade han tillsammans med densamme i Aura å.⁶⁸ Gjorde de sig fina för gudstjänster på dagen efter, Kristihimmelsfärdsdagen? Denna första lediga dag besökte nämligen Tivander och hans kamrater Åbo Domkyrka för att lyssna på finska och svenska gudstjänster. Kyrkan var enligt honom utvändigt "gammal och ful" men inuti "utmärkt vacker", i synnerhet koret. Altaret "är den vackraste man kan se". På eftermiddagen tog de en promenad med Selinder till Kuppis källa där S:t Henrik lät döpa de första "finnarna". Förutom källhuset berättade Tivander om att promenadplatsen var allmän och att det var fri entré till musikunderhållningen på söndagsaftonen i parken.⁶⁹

På lördagen den 4 juni badade alla "gossar" tillsammans med Selinder och Meck "finskt bad" i badhuset på Lilla Brahegatan. Det "var ganska trevligt". Hade de ännu en gång gjort sig fina för gudstjänsten? På söndagen lyssnade de nämligen tillsammans med Selinder på den ryska gudstjänsten i Ryska kapellet, nuvarande Åbo ortodoxa kyrka. Kapellet "var mycket vackert".⁷⁰ Nästföljande dag såg de utsikten från Observatoriet, som ligger på en bergshöjd och är omgiven av en park.⁷¹ På onsdagen besökte de tillsammans med publicisten N.H. Pinello Åbo domkyrka. Förutom målningar, orgeln och gravarna fick de även se de balsamerade kropparna i den Hornska graven, även det var "ganska trevligt".⁷²

Veckan avslutades med fredagens besök i Tekniska Realskolan och dess modellsal med Ullberg. Nästföljande dag åkte Tivander omkring i staden i en rysk droska. På pingstdagen besökte Tivander med gossarna Åbo slott i samband med den finska gudstjänsten i slottskyrkan. Han tyckte att slottskyrkan inte är "så ful men allsintet vacker utan gammal och förfallen". De kunde inte komma in i slottet men såg dess murar. På eftermiddagen gick han och Meck en promenad först utåt landet och sedan till Kuppis källa, och på annandagpingst var han bjuden till en herr Beckmark.⁷³

Resan till och den första tiden i storfurstendömet Helsingfors

Enligt *Åbo Tidningar* skulle Selinder stanna i Åbo till den 12 eller 14 juni. Senare berättade tidningen att Selinder rest till Helsingfors först den 15 juni.⁷⁴ Även Tivander berättade om resan. Dagen innan hade han packat sina saker. Klockan 22.00 gick han ombord på ångfartyget Murtaja och 02.00 reste han från Åbo. Klockan 14.00 ankom han till Ekenäs, "en mycket liten stad". Efter att de sett den lilla kyrkan och trästaden badade de i badhuset vid hamnen. Därefter gick han och drack mjöd med Becker och Ullberg. Klockan 18.00 reste de från Ekenäs och ankom den 16 juni klockan 06.00 till Helsingfors. Efter ankomsten gick de till sitt logi vid

Salutorget, Societetshuset.⁷⁵ Numera är Societetshuset Helsingfors stadshus. Tivander hade nu installerat sig i storfurstendömet Finlands huvudstad.

Redan på förmiddagen gick de till teatern som var, enligt Tivander, ”bra stor[,] 2 Logerader men för öfrigt [tillagt] ful och gammal den rymmer nära 600 personer, golvet är sluttande samt svårt till dans”.⁷⁶ Att teatern inte var den bästa framgår även av tidningarna. Den kallades inte bara för ”la baraque actuelle” i den då nyutkomna *Petit Guide* av G.P. Armfelt utan också för ”rucklet”.⁷⁷ Denna teater, som invigdes 1827 och senare revs, var stadens äldsta, och efter att den flyttats till en ny plats 1861 kallades den för Arkadiateatern. Det är här som det första finska teatersällskapet senare ska spela.⁷⁸



10

Arkadiateatern. När Helsingfors teater flyttades till sin nya plats fick den sitt nya namn (MTB).

Samma dag som de anlönt och sett teatern hade de på förmiddagen ”magasin”. Dagen efter var det både ”magasin” och repetition samt på lördagen endast repetition. När de sedan hade sin första föreställning i Helsingfors den 19 juni hade de ovanligt nog inte någon repetition.⁷⁹ Såväl finländska som svenska tidningar uppmärksammade både att Selinder och hans barnteatersällskap kommit till staden och dess premiärdatum.⁸⁰ Enligt Selinders annons i *Helsingfors Tidningar* skulle de spela på teatern i Helsingfors samma tid som tidigare. Programmet var detsamma som den första föreställningen i Åbo hade haft.⁸¹

Fortsatta repetitioner och föreställningar i Helsingfors

Nästföljande fyra veckor i Helsingfors var det någon form av repetition alla dagar utom under de fem dagar då Tivander var ledig.⁸² Repetitioner och ”magasin” var nästan alltid på förmiddagar. Förutom dessa repetitioner hade Tivander även repetitioner inför dagens föreställning på förmiddagen. De hade även en galaföreställning.⁸³ Det finns annonser för alla föreställningar utom för galaföreställningen. Platsen står inte angiven

men däremot till en början tiden.⁸⁴ I annonserna för föreställningen den 1 juli står dessutom att om de inte kunde få en orkester om söndagarna skulle de ha föreställningar på måndagar, onsdagar och fredagar, vilket också blev fallet under två veckor.⁸⁵

Under denna fyraveckorsperiod hann barnteatersällskapet, enligt Tivander, både arrangera och repetera en ny balett samt kollationera och repetera tre nya pjäser, tre av dessa inom loppet av tre dagar. För det första arrangerades det en ny *Sjömansbalett*. För det andra och tredje blev det kollationering på *Walmocrantsen (Valmokransen)* och *Rinaldo*.

Förutom repetition av *Sjömansbalett* och *Rinaldo* skulle Tivander även repetera *Frontin, gift ungt Karl*, en översatt komedi i en akt.⁸⁶ *Rinaldo Rinaldini* eller *Röfwarebandet* var å sin sida ett äventyr i fyra tablåer av den finlandssvenske Zacharias Topelius. Äventyret hade ännu inte spelats i Stockholm men det hade däremot komedin.⁸⁷

När det gäller rena dansnumren var *La Bearnese*, *Highland Fling*, *Stjermmakerdans*, *Pas de Trois* och *Pas de trois Chinois* samt en *Pas de deux*, ur *Den stumma från Portici* nya för turnén, medan de andra tidigare hade dansats.⁸⁸ När det gäller pjäserna i föreställningarna var det en som hade premiär. Enligt Tivander skulle *Bror Johnathan* – eller som den heter *Bror Jonathan eller Oxhandlaren från Småland*, ett lustspel i två akter med sång – spelas för första gången den 1 juli. Denna fria bearbetning hade spelats i Stockholm men inte av dem.⁸⁹ Pjäsen spelades ytterligare två gånger i Helsingfors.⁹⁰

De skulle också spela sex pjäser som var nya för denna turné men som barnteatern hade spelat tidigare. Det första tillfället var med *En fru som läser tidningarne*, ett lustspel i en akt.⁹¹ Det andra tillfället var med *Far och son*, en komedi i en akt med sång av Prins Eugène, och *Ett besök på dårhuset*, en översättning av en komedi proverb i en akt.⁹² Det tredje tillfället var med *Dalaröflickan*, ett lustspel i en akt med sång, och *Symamsellerna*, en pantomimbalett i en akt,⁹³ medan det fjärde var i samband med den sista föreställningen med *Studenten och grefvinnan*, en översättning av en komedi i två akter.⁹⁴ Av dessa hade *Ett besök på dårhuset*, *Studenten och grevinnan* och *Symamsellerna* även spelats på andra scener i Stockholm.⁹⁵ Förutom dessa pjäser spelades även andra som redan spelats under turnén.⁹⁶ Föreställningarna avslutades med divertissemang, utom två gånger då "sagoskämtet" *Den förtrollade prinsen* spelades, varav den ena var den sista föreställningen i Helsingfors.⁹⁷

Mottagande i Helsingfors

Tack vare Tivanders dagbok och tidningar kan man ännu en gång få reda på hur det gått med föreställningarna. När det gäller första föreställningen var salongen nästan fullsatt och de hade fått applåder. *Saylor Boys*-dansarna blev inropade fyra gånger medan Selinder och alla elever blev inropade på slutet.⁹⁸ *Helsingfors Tidningar* berättar att det var för fullt hus och att eleverna fått livliga applåder. I dansen var det många som kommit långt. De som utmärkte sig genom sin skicklighet och behagliga rörelser var

Andersson, Berger och lilla Pettersson. Även i talscenen var det några som visade anlag, kanske ännu mer om pjäserna varit lämpade för barn. Publiken fick en "känsla af obehag wid att se gammalt folks dårsaker återgifwas af barn och halfwuxen ungdom". De unga hade ryckts från barnkammaren till en bana där inte ens en vuxen kan stå emot frestelser.⁹⁹

Nästföljande föreställningar gick uppenbart bra. Enligt Tivander var det "godt hus" vid fyra tillfällena och "utmärkt godt hus" vid två tillfällena. Vidare var det "fullt hus", "nästan fullt hus" och salongen "talrikt besökt" vardera gången.¹⁰⁰ Även tidningar berättar att föreställningarna gick för fulla hus¹⁰¹ eller fick talrik publik.¹⁰² Tivander berättade också när de fått applåder och blommor samt blivit inropade. Exempelvis fick *Pas de Bouquette*-dansarna och Pettersson blommor. Vid ett annat tillfälle var applåderna stormande. Dansarna i den engelska *Matrosdansen* fick fem buketter och *Saylor Boys* hela sexton. I samband med premiären av *Bror Jonathan eller Oxhandlaren från Småland* blev Ullberg och Berger inropade.¹⁰³

Den 26 juni berättade Tivander också att de hade en "tacksam publik". Denna dag är extra intressant då barnteatersällskapet hade väntat på ett celebret besök. Tanken var att generalguvernören av Finland och Reval, F.W.R. von Berg, skulle se föreställningen. Men så blev det inte då han måste resa bort.¹⁰⁴ Utöver dessa föreställningar hade barnteatersällskapet också ett litet, men enligt Tivander, ett "utmärkt roligt" galaspektakel den 14 juli. Den dagen hade det dock anlagts sorg med anledning av kung Oscar I:s död. Trots att barnteatersällskapet hade fått höra att kungen dött hade det sin ordinarie föreställning den 13 juli.¹⁰⁵

Den elfte och sista föreställningen gavs fredagen den 15 juli, vilket framgår av både annonserna och Tivander.¹⁰⁶ Enligt Tivander var det "för packadt hus, stormande aplauder", och blomsterregn medan *Finlands Allehanda Tidning* skriver om fulla hus och fortsatt bifall.¹⁰⁷ Dessutom trodde *Helsingfors Tidningar* att Selinder gjort goda affärer under sin tid i Helsingfors "ty huset har merändels varit fullbesatt, alltid godt". *Papperslyktan* summerade också tiden i Helsingfors: "Selinder har med få undantag gett" föreställningar "för fulla hus". Skribenten tyckte dock att intresset för denna barnteater kunde ske på ett mindre stöjt sätt än att skrika ut barnens namn.¹⁰⁸

Förutom att *Finlands Allehanda Tidning* berättar att dansarna fått mycket applåder och blommor skriver den också att man såg dansen "med särdeles nöje" även om den inte var artistiskt fullfärdig. I *Papperslyktan* står det å sin sida att det var ett nöje att se danserna.¹⁰⁹ Även svenska tidningar ser danserna med nöje även om färdigheten ibland var på bekostnad av behaget.¹¹⁰ *Helsingfors Tidningar* menar däremot att nästan alla kommit långt med färdighet och att flera utmärkt sig genom stor skicklighet. Deras styrka låg också i dansen. När det gäller talscenen handlade det ännu en gång om valet av passande pjäser för barnen. Felet låg inte hos barnen utan att repertoaren inte överensstämde med deras ålder. När det stämmer – som i *Cendrillon*, *Den förtrollade prinsen*, *Bror Jonathan* och *Midsommarsvakan* – så var det ett nöje att även se talscenen.¹¹¹ Enligt

svenska tidningar skrattade man hjärtligt åt roller som tillät både Ullberg och Lundell visa sin talang för komedi.¹¹²

Några tidningar tog även upp framtiden. Enligt *Finlands Allehanda Tidning* skulle många i framtiden utvecklas till "något ganska utmärkt". *Helsingfors Tidningar* å sin sida skriver att man i framtiden kommer att få höra talas om mer än en av M. Andersson, Berger och Pettersson samt Ullberg och Lundell.¹¹³ Dessutom tar tidningarna upp den moraliska sidan av att låta barnen dansa och spela. *Helsingfors Tidningar* menar att man för deras egen skull hade unnat dem annat liv än den med en dubbeltydig glädje och "flyktig framgång på scenen". Enligt *Papperslyktan* var det till och med förbjudet med barnteater i flera länder.¹¹⁴ Svenska tidningar frågar sig också hur det var möjligt att den allmänna opinionen i Sverige inte talat emot denna teaterskolas offentliga uppträdanden.¹¹⁵

Gudstjänster och nöjen i Helsingfors

Helsingforsvistelsen varade nästan fem veckor. Under denna tid hade Tivander totalt sex lediga dagar.¹¹⁶ De tre första veckorna hade han flera tillfällen för nöjen medan under de två sista endast vid tre tillfällen.¹¹⁷ Samma dag som de kommit till Helsingfors tog de en promenad till Brunnshusparken, "en utmärkt vacker promenadplats" där det fanns "en liten sommarteater" ägd av krögaren L.G. Kleinh samt ett värdshus, kägelbanor och en badinrättning. Tivander återvände till Brunnsparken flera gånger för att promenera, först med kamraterna och sedan även med Selinder.¹¹⁸

Tivander promenerade även på den allmänna promenadplatsen Esplanaden vid Salutorget, med andra ord stadens största torg med det kejserliga palatset (nuvarande Presidentpalatset) och Societetshuset. Han berättade att Esplanaden var det enda stället i staden där det var tillåtet med cigarrökning. Han jämförde den med Carl den XIII:s torg, nuvarande Kungsträdgården, i Stockholm. Han återvände till Esplanaden för att promenera; först med sina kamrater, sedan tillsammans med Selinder och slutligen ensam.¹¹⁹ De promenerade även till Skatudden (ön där Uspenskijkatedralen numera ligger), "en sorts förstad" med skärgårdsflottan.¹²⁰ Han såg också när den "finska" militären lyssnade på predikan utanför kasernen på "Förstadstorget", marscherade mot hamnen och steg ombord på ett ryskt ångfartyg för att resa mot ett läger.¹²¹ Förutom promenader blev det flera bad. Tivander badade vid hamnen, där det fanns ett "mycket bekvämt" och stort badhus, och vid Skatudden ensam eller med Meck och kamraterna.¹²²

Tivander och hans kamrater besökte även Botaniska trädgården, nuvarande Kajsaniemi botaniska trädgård. Den var "ganska vacker, mycket större än svenska trädgårdsföreningens men fulare än densamma". På "Cajsa nehmi" [Kajsaniemi] roade de sig också både utanför och inne i utvårdshuset, ett slags värdshus. Vid ett annat tillfälle var det musik i Brunnsbalen.¹²³ Både restaurangen och parken är uppkallade efter restaurangens tidigare ägare. Tivander var ledig inte bara på midsommaraftonen

och -dagen utan också dagen innan. På midsommaraftonen tog de en promenad till Thölövärdshus, där Selinder bjöd på dryck. Vårdshuset låg utanför staden och Thölö var en sorts Tivoli med gungor och karuseller. Han berättade också att midsommaraftonen inte firas lika mycket i Finland som i Sverige men att det fanns en lövmarknad på Salutorget. Som tidigare nämnts, var han under midsommardagen med kamraterna på Esplanaden och därefter i Brunnsparken där en "snabblöpare" gjorde svåra konster.¹²⁴

Under sitt besök på museet i Universitetshuset vid Senatstorget gick Tivander från ett rum till ett annat och till sist såg han "det vackraste, Bibliothek".¹²⁵ När han återvände till torget tillsammans med kamraterna besökte de "Lutherska eller Nikolai kyrka", den nuvarande domkyrkan. Det torde ha varit i samband med gudstjänsten. Kyrkan var den största av fyra i staden. Han beskrev inte bara kyrkans pelare och skulpturer utan också dess höga trappa. Kyrkan och dess torn var utmärkt vackra medan de fyra kupolerna var bara vackra. Invändigt var den "enkel men smakfull".¹²⁶

Under denna tid fyllde en av hans vänner år, säkerligen densamma som skulle firas två dagar senare. De blev bjudna på champagne. På kvällen fick "Mlle Amalia" [Selinder?] ett armband av A.T. Schwartz, som skulle resa nästföljande dag.¹²⁷ Säkerligen är det samma Schwartz som nämns i *Stockholms Dagblad* under våren. Teatern i Helsingfors stod nämligen inför höst- och vintersäsongen *à prendre* då Schwartz hade upplöst sitt teatersällskap.¹²⁸ Tivander hann också brevlades hålla kontakt med sin mor och Ericsson.¹²⁹

Helsingforsvistelsen avslutades med en utflykt den 17 juli. Först var de bjudna av överste Bredoff till Sveaborg, något Tivander "länge längtadt efter att få se". Klockan 10.00 blev de hämtade av en rysk båt som översten skickat ut, men när de väl kom till Sveaborg fick de vända då den vakthavande officeraren inte släppte in dem utan biljetter. Klockan 11.00 lyssnade det på mässan i den ryska kyrkan, nuvarande Heliga Tre-enighetskyrkan, "hwilken invändigt är utomordentligt vacker". Därefter var de på utflykt igen. På inbjudan av en "herr Höjer" reste Tivander i ett sällskap på cirka 40 personer från Helsingfors klockan 15.00 med tre av flottans båtar ut på landet till lantstället Mejlans utanför Helsingfors. Numera är det ett villaområde med den forna presidentbostaden och är en del av staden. Tivander berättade också att detta lantställe hade köpts av den ryska fursten A. Bezbarocko som blev finsk greve för att kunna köpa det. De roade sig med bollkastning men på grund av vädret tog de sin tillflykt till vårdshuset där Becker spelade "sin glada viol". Efter supén roade de sig med dans till klockan 23.00 och "då vi reste hem med det vackraste väder hvarföre vi uppstämde några af våra glada svenska hjeltesånger. Denna dag har hvarit den roligaste jag haft i sommar".¹³⁰

Avresa med förhinder och en extravecka i Helsingfors

Redan den 12 juli meddelade *Finlands Allmänna Tidning* att den svenska undersåten balettmästaren Selinder med sällskap anhållit om pass för att kunna resa från Helsingfors.¹³¹ Enligt Tivander var det tänkt de skulle åka till Åbo den 18 juli, men resan blev uppskjuten till veckan därefter, eftersom makarna Strandberg och Carl Jakob Johan Uddman var i Åbo och "hade upptagit theatern".¹³² Att Selinder dröjde kvar i Helsingfors framgår även av *Papperslyktan* som berättade att Selinder ställt in resan till Åbo efter att han via telegram fått höra att teatern var upptagen av dessa tre. *Finlands Allehanda Tidning* och *Post- och Inrikes Tidningar* nämnde ett annat skäl till att Selinder förlängde sin vistelse i Helsingfors, nämligen "Kungssorgen" i Sverige.¹³³ Med denna extra vecka blev det totalt nästan sex veckor i Helsingfors.

Till en början var det en viss förvirring om barnteaterns lokaler. I *Finlands Allehanda Tidning* stod att barnteatersällskapet skulle ha några föreställningar i Tivoliteatern i Brunnsparken men detta dementeras två dagar senare av *Papperslyktan*. Föreställningarna skulle fortsättningsvis vara i Helsingfors teater.¹³⁴ Med anledning av den fördröjda avresan tillkännagav Selinder i sin annons i *Finlands Allmänna Tidning* att ytterligare två föreställningar, den 20 och 22 juli, skulle ges.¹³⁵ När sedan Selinder lämnade staden skulle teatern, enligt *Papperslyktan*, inte stå tom då paret Strandberg samt Uddman skulle komma från Åbo för att ge föreställningar.¹³⁶ De bytte med andra ord plats.

I stället för en avresa blir det repetitioner för Tivander på måndag, tisdag och torsdag medan de på onsdagen och fredagen hade repetitioner inför aftonens föreställningar, den tolfte och trettonde i ordningen i Helsingfors.¹³⁷ Inför dessa extra föreställningar annonserade Selinder ovanligt många gånger.¹³⁸ Enligt dem skulle de förutom tidigare turnéns danser och pjäser¹³⁹ även dansa *Pas de deux Caractaire*, som var ny för turnén. När det gäller pjäserna berättade Tivander att de skulle spela *Frieri och förställning* för första gången. Dessutom spelade de tre nummer som var nya för turnén men inte för barnteatern. På onsdagen var det först *Stråtröfwaren*, en översatt komedi i två akter, och sedan avslutningsnumret *Sylfiderna*, tidigare framförd i samband med den första föreställningen i Davidsons Norra Paviljong. På fredagen var avslutningsnumret *Pas de fleur*, ett stort dansdivertissement i en akt av Selinder.¹⁴⁰

Sin vana trogen berättar Tivander i sin dagbok hur det gått. Den tolfte föreställningen var "för fullsatt salong allting aplauserades väl, alla flickor na fingo blomsterregn". Han berättade också att generalguvernören Berg var på plats och att han aldrig tidigare varit på denna teater.¹⁴¹ När det gäller den sista föreställningen var teatern "nästan fullsatt". På slutet blev alla Selinders elever med stormande applåder och hurrarop inropade två gånger. Efter att Selinder hållit ett vackert tal uppstämde de till "ett gladt Hurra!" Besökarna "hade varit högst belåtna".¹⁴² Helsingforsvistelsen slutade således med en succé.

Innan barnteatern lämnade Helsingfors hann Tivander med en ytterligare kollationering på *Handsekreterarn* på lördagen. Att detta rörde sig

om *Handsekreteraren och kocken* framgår av senare annonser. Denna komedi i en akt var en fri översättning och hade spelats i Stockholm, men ännu inte av barnteatern, vilket visar att den var ny för dem.¹⁴³ Det är först efter den sista föreställningen som Tivander nämner något om nöjen. På söndagen tycks de ha firat med tio flaskor champagne. På eftermiddagen tog de en promenad till Kajsaniemi, där det hade det mycket trevligt.¹⁴⁴

Återresan till Åbo och den andra vistelsen i Åbo

På måndagsförmiddagen den 25 juli packade Tivander sina saker för att på aftonen gå ombord på samma fartyg som förra gången, ångfartyget Aura. Klockan 02.00 reste de från Helsingfors och klockan 15.00 ankom de till Åbo. Att Selinder anlät med sitt sällskap detta datum och med detta fartyg framgår även av *Åbo Underrättelser* och *Åbo Tidningar*. Även denna gång listades passagerare och bland dem var Selinder med samma sällskap som på resan till Åbo. De bodde ånyo på Hôtel de Nord, enligt Tivander och *Åbo Tidningar*.¹⁴⁵

Redan dagen efter sin ankomst, började Tivander med "magasin" och sedan med repetition och kollationering, med andra ord ingen rast eller ro. Man kan säga att Tivander hade repetition oftare än tidigare, framför allt på förmiddagar men ibland också på eftermiddagar. Dessutom hade han vid två tillfällen "magasin" och vid två tillfällen sångrepetition. Det är första gången sångrepetitioner nämns i dagboken. Förutom nämnda tillfällen hade han repetitioner på förmiddagar inför föreställningar.¹⁴⁶ Även annonserna bekräftar att det var föreställningar då, den första den 29 juli och den sista den 22 augusti. Samma tid som tidigare men annonserna nämner inget om platsen.¹⁴⁷

Förutom repetitioner hade Tivander också kollationering vid fyra tillfällen. Det första tillfället var redan dagen efter att de kommit till Åbo, då det handlade om *David och Goliath* av Topelius. Det andra tillfället var med *Den pådiktade galenskapen*, som var en översatt komedi i en akt. Det tredje tillfället var med *Friaren från Åbo*, ett lustspel med sång i två akter av svenske F. Berndtson som bodde i Finland. Det fjärde tillfället var med *Skildvakter*. Den förstnämnda och den tredje var nya för barnteatern och skulle spelas i Stockholm först efter resan. Ny för Stockholmspubliken var *David och Goliath*, medan den andra och tredje redan var välbekanta.¹⁴⁸

Dessutom hann barnteatersällskapet med fem premiärer, enligt Tivander, vid tre tillfällen. Vid det första tillfället den 12 augusti framfördes *Sjömansbaletten*, med andra ord samma dans som de hade arrangerat och repeterat i Helsingfors. Det andra tillfället var den 15 augusti och då rörde det sig om tre nya stycken: komedin *Handsekreteraren och kocken*, dansen *Pas Styrien* och "äventyret" *David och Goliath*. Av den förstnämnda och den tredje hade de haft kollationering i Helsingfors respektive under den andra vistelsen i Åbo. Det tredje tillfället var den 19 augusti, då barnteatersällskapet gav *Friaren från Åbo*, med andra ord samma som de haft kollationering av drygt en vecka tidigare.¹⁴⁹ Att

dessa framfördes framgång, med undantag av *Sjömansbaletten*, även av annonserna – men inte att de var premiärer. Däremot var de nya för barnteatersällskapet. *David och Goliath* är extra intressant då den inte bara var av Topelius utan också för att den spelades med ett till pjäsen komponerat dansdivertissement. Berndtsons *Friaren från Åbo* skulle även spelas under den sista föreställningen i Åbo.¹⁵⁰ Då dansades även ett dansdivertissemang kallad *Skärgårdsbalett*.¹⁵¹

Ett annat dansdivertissement var *Blomsterfesten*, även kallad *Blommorna*. Enligt Dahlgren var detta ett stort divertissemang i en akt av Selinder. Det hade de varken dansat i Stockholm eller på turnén. Samma dag dansade hela baletten *Intermed af Dans*.¹⁵² En vecka senare dansades också ett *Stort Divertissement*, ur operan *Den stumma från Portici*, med *Pas de deux* och *Bolero med Finale*.¹⁵³ Visserligen hade de framförts tidigare men inte tillsammans. Även *Menuette de la Cour* och *La Polacka* var nya för turnén. Förutom detta blev det även ett stycke som var nytt för turnén men som de spelat ett par gånger tidigare, nämligen *Studentens majnatt*. Denna monolog-vaudeville i en akt var bekant för Stockholmspubliken även från en annan scen.¹⁵⁴

Enligt ovannämnda annonser dansade och spelade barnteatersällskapet under sin andra period i Åbo¹⁵⁵ även annat. De framförde både sådant som de redan hade utfört förra gången i Åbo och sådant som var nytt för Åbo-publiken men som de framfört i Helsingfors. Det intressantaste av dessa stycken är *Frieri och föreställning*, vilket haft sin premiär i Helsingfors, samt dansdivertissemang *Pas de fleur* som avslutade vistelsen i Åbo, precis som i Helsingfors.¹⁵⁶

Mottagande under den andra vistelsen i Åbo

Både Tivander och tidningarna berättar hur det gått under denna andra vistelse i Åbo. Denna gång verkar det ha gått upp och ner med publikantalet och bifall; från skralt till ”utmärkt godt hus” samt från en tacksam publik till stormande bifall. I slutet gick det bättre, vilket kan bero på premiärerna och de nya styckena.¹⁵⁷ Detta kan jämföras med vad som står i tidningarna. *Aftonbladet* skriver att Selinder gav föreställningar inför ”goda hus” och fick mycket bifall medan *Helsingfors Tidningar* skriver att det var för fulla hus och med ”stormande bifallsyttringar”. *Åbo Underrättelser* nämner ”temligen godt hus” och en entusiasmerad publik samt tycker att Topelius *David och Goliath* kunde lämnas därhän. Utförandet var i ”barna-anda”. Däremot var det ett synnerligt nöje att se det avslutande dansdivertissemang.¹⁵⁸

Den sista föreställningen i Åbo var den 22 augusti, vilket framgår av både tidningar och Tivander.¹⁵⁹ Enligt Tivander var det för fullt hus vilket kan jämföras med *Åbo Underrättelsers* ”exalteradt utsåldt hus” och *Åbo Tidningars* nästan överfullt.¹⁶⁰ Ännu en gång var det dansarna och dansen som fick uppmärksamhet. Enligt *Åbo Tidningar* utmärkte sig dansarna när de utförde sina mest omtyckta danser. Dessutom nämnde tidningen förutom *Skärgårdsbalett*, som Selinder nyligen komponerat, även den

måleriskt vackra *Pas de fleur*, den nobla *La Zingarilla*, den uppburna *Saylor Boys Dance* och ”pygméleken” *Pas de deux Caractaire*.¹⁶¹

Tivander berättar ytterligare om kvällen, att barnteatersällskapet fick stormande applåder och över 50 buketter kastades åt ”La Zingarilla en utomordentlig stor och vacker” lagerkrans.¹⁶² Att det var Berger som dansade *La Zingarilla* framgår inte bara av tidningarna utan också av den tidigare nämnda affischen där det framgår att hon dansat den tidigare. *Åbo Underrättelser* berättar inte bara om att Berger fått en kolossal blomsterkrans utan också om att den framslungade kransen välte 3–4 lampor men sårade ingen. Dessutom var rampen i fara på grund av mängden inkastade kransar och blomsterbuketter.¹⁶³ Denna händelse kom sedan att citeras i flera svenska tidningar,¹⁶⁴ och i *Helsingfors Tidningar* som också nämner både naturliga och konstgjorda blommor.¹⁶⁵

Tivander berättar också att efter Selinders lilla tal till publiken instämde barnen i ”ett Lefve Finland. Hurra!”.¹⁶⁶ *Åbo Underrättelser* berättar å sin sida att Selinder med barnen blivit framropade två gånger i slutet av föreställningen. Därefter tackade Selinder alla varmt ”och utbragde ett lefwe för landet, hwari barnen instämde med flerfaldiga hurrahs”.¹⁶⁷ Även *Åbo Tidningar* tar upp framropningarna och Selinders tacktal där han ”tackade publiken för dess wisade wälwilja och öfwerseende”. Artikeln avslutades med en insänd hyllningsvers åt barnen.¹⁶⁸ Sammantaget kan sägas att besöksfrekvensen var lägre än förra gången barnteatersällskapet besökte Åbo. I vistelsens början kunde det förklaras av att det inte var samma nyhetsbehag med barnteatersällskapet trots att det även spelade sådant som den inte spelat förra gången. Däremot avslutades besöket som sagt med en succé.

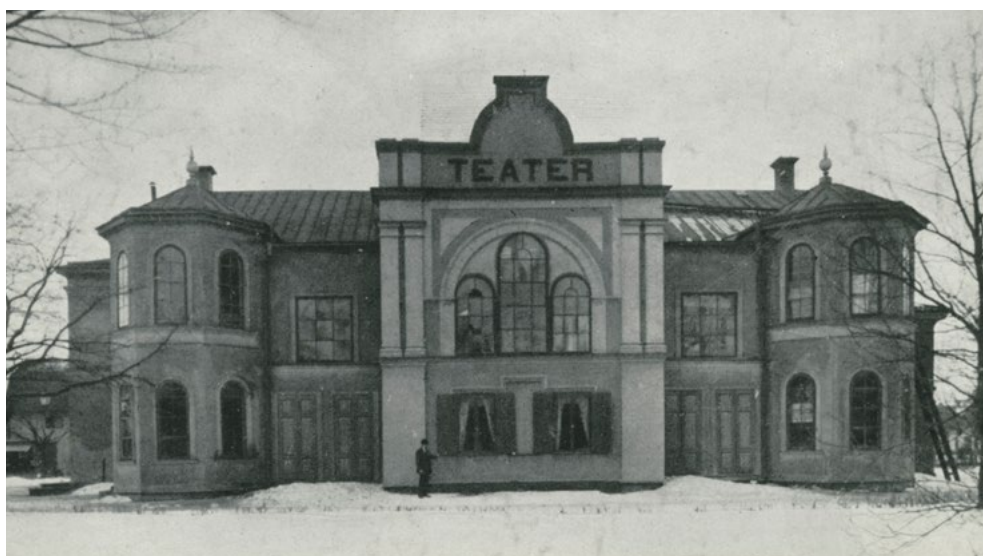
Nöjen under den andra vistelsen i Åbo och hemresan till Stockholm

Nöjena under denna andra vistelse i Åbo tycks ha varit långt färre än förra gången eller så skriver Tivander inte om dem. Kanske på grund av platsbrist i dagboken. Han använde dessutom förkortningar. De få gånger det rörde sig om nöjen handlade det oftast om aftonen, vilket kan förklaras av att de hade flera repetitioner denna gång. Som vanligt promenerade han. Först tog de en promenad utåt ”Tavaste tull” och till Observatoriet. Därefter gick han själv utåt landet och sedan tillsammans med kamraterna utåt Esplanadgatan. De gick även till Borgmästarens villa och till Runsala utvårdshus, som låg utanför staden.¹⁶⁹ De var också bjudna på middag hos Pinellos och såg den ryska paraden.¹⁷⁰

Tivander blev även bjuden på en nöjesresa till Nådendal den 10 augusti. Han reste tillsammans med andra från Åbo klockan 15.00 och var framme 17.00. Tivander tyckte att Nådendal var en ”liten stad eller rättare [sagt] Köping” som såg ut som en bondby. Ruinerna från klostret fanns kvar, och kyrkan, nuvarande Nådendalens kyrka, var ”gammal och ful” samt ”invändigt skral och nästan förfallen”. De såg nunnornas arbeten och munkarnas kåpor samt promenerade i staden. Efter supén gick de ombord på den lilla svensktillverkade ångbåten Slö. Klockan 23.00 var de

tillbaka i Åbo. Tivander konstaterade att "resan var utmärkt rolig".¹⁷¹ Under de sista dagarna i Åbo blev de också bortbjudna: först till ett värdshus kallad Parken, där de roade sig med dans, och sedan till Kuppis, där de hade bal i Brunnsalongen. På deras sista kväll i Åbo den 23 augusti var det en bal i Societetshuset, dagens stadshus.¹⁷² På detta sätt avslutades tiden i Finland med två baler.

Även om Tivander i sin dagbok den 23 augusti skriver att "I dag slutar jag Dagboken öfver Finland" så fortsatte han till och med den 1 oktober, men då med ett mindre antal notiser. Han berättar även om överresan från Åbo till Stockholm. Klockan 24.00 gick de ombord på ångfartyget Aura och klockan 02.00 den 24 augusti avgick den från Aura strand och "som [de] icke lämnade utan en viss saknad". De ankom Stockholm klockan 18.00, och det var, enligt Tivander, en härlig syn som mötte dem.¹⁷³ Att Selinder och hans barnteater avrest den 24 augusti och gått ombord på ångfartyget framgår även av *Åbo Underrättelser*, vilket sedan citeras av svenska tidningar.¹⁷⁴ När sedan Selinder kom tillbaka till Stockholm med sin barnteater noteras det först i *Aftonbladet*.¹⁷⁵



11

Uppsala teater, även kallad Château Barowiak (MTB).

Åter på svensk mark samt resan till Uppsala

Första dagen efter ankomsten till Stockholm, med andra ord torsdagen den 25 augusti, var Tivander hos sin mor. På lördagen besökte han vänner och bekanta och på kvällen var han tillsammans med Ericson och Brohman först på Kungliga Djurgården och sedan i Berzeliipark. På måndagskvällen var han på Strömparterren. Samma dag fick han reda på hos Selinder att de skulle göra en ny resa.¹⁷⁶ Att Uppsala var målet framgår av *Aftonbladet*.¹⁷⁷

Tisdagen den 30 augusti klockan 8.00 lämnade Selinder, Becker och Tivander Stockholms hamn för att resa till Uppsala. Det var deras andra resa dit. De åkte före de andra för att skaffa rum, vilket var svårt i Uppsala. Efter att ha tagit sig in på Stadshotellet letade de rum, och

först på kvällen hittar de ett. Därefter besökte de Flustret. Nästföljande dag flyttade de till Bergfalks Hotell. Klockan 13.30 mötte de eleverna i hamnen.¹⁷⁸ Redan på onsdagen besökte de teatern och gjorde "exersis". Tivander anser teatern vara "vacker och stor. Scenen är stor, och golfvet utmärkt bra till dans".¹⁷⁹ Teatern var stadens första teater och var byggd 1840–1841 samt ombyggd 1866.¹⁸⁰ Den revs senare.

På torsdagen hade Tivander "magasin" och repetition medan det på lördagen var repetition. Han hade också repetitioner inför föreställningarna fredagen den 2 september, den första i Uppsala, och den 5 september. Däremot var det inte någon repetition inför föreställningen den 4 september. Sedan skriver Tivander inget i sin dagbok förrän den 30 september då de skulle ge den sista föreställningen i Uppsala.¹⁸¹ Att den första föreställningen var på detta datum och på denna plats bekräftas av tidningen *Upsala*,¹⁸² likaså det sista datumet i samma tidning.¹⁸³

Tivander nämner knappt vad som hände i Uppsala. Utifrån hur det varit i Åbo och Helsingfors, kan man ändå anta att han hade repetitioner oftast på förmiddagar men också på eftermiddagar, samt inför varje föreställning. Tack vare annonserna kan man se att de hade totalt 16 föreställningar, vilket kan jämföras med de sex eller åtta planerade föreställningarna.¹⁸⁴ Selinder hade ofta dubbla annonser. Från och med föreställningen den 4 september meddelades inte bara platsen, Uppsala teater, utan även den sedvanliga tiden.¹⁸⁵ Föreställningen den 21 september var dessutom till förmån för samtliga elever.¹⁸⁶ Även om Selinder gav föreställningar på teatern i Uppsala hindrade det inte honom från att låta andra använda den, vilket också framgår av tidningen *Upsala*. Vid ett tillfälle lät han paret Strandberg och Uddman använda teatern.¹⁸⁷

Bekant program i Uppsala

Programmen bestod oftast av bekanta nummer från turnén, bland annat *Saylor Boys Dance* som dansades överlägset mest, hela nio gånger.¹⁸⁸ Undantag fanns dock. När det gäller programmen var det oftast sådant som de redan spelat under turnén. När det gäller de rena dansnumren var *Allemand* ny för turnén medan *Menuette de la Cour*, *La Polacka* och *Skärgårdsbalett* nya för turnén sedan Åbo. *Pas de Styrian*, som dansades vid den sista föreställningen, hade haft premiär först på den andra vistelsen i Åbo.¹⁸⁹

En pjäs, *Maskeraden i Vindskammaren*, var ny för turnén. Denna översatta komedi i en akt hade spelats i Stockholm.¹⁹⁰ Barnteatersällskapet tog också upp två av de pjäser som de haft kollationering av i Åbo och Helsingfors och spelat under sin andra vistelse i Åbo: *Friaren från Åbo* och *Handsekreteraren och kocken*.¹⁹¹ Dessutom spelade barnteatersällskapet två av sina nya pjäser. Först var det *Bror Jonathan eller Oxhandlaren från Småland* och sedan *Frieri och föreställning*, vilka de spelat för första gången i Helsingfors.¹⁹² Dessutom spelade de *Frontin, gift ungkarl*, som de hade repeterat i Helsingfors.¹⁹³

Övriga stycken som framfördes var barnteatersällskapet bekant med sedan tidigare.¹⁹⁴ Intressant nog var det första numret vid den första

föreställningen samma som i Åbo och Helsingfors, nämligen *Som man är klädd, så blir man hädd*. Den andra och den sista föreställningen började de med *Kapten Puff eller Storprataren*.¹⁹⁵ Avslutningsnumren var pantomimbaletter, sagoskämt, sagospel och divertissemang. Nytt för denna turné var *Diana och Endymion*, ett mytologiskt dansdivertissemang i en akt av Selinder.¹⁹⁶ Annars var det bekanta nummer som avslutade föreställningarna. Det mest intressanta med dessa är att de två sista föreställningarna i Uppsala avslutades med *Pas de fleur*, vilket även var avslutningsnumret i Helsingfors och under sitt andra besök i Åbo.¹⁹⁷

Mottagande i Uppsala

Då Tivander berättar mycket lite om tiden i Uppsala är det inte konstigt att han endast nämner hur det gått för de två första föreställningarna och den sista. Den första var för nästan fullt hus medan den andra för fullt hus. Vid både tillfällena var applåderorna stormande. Vid den första föreställningen var det flera inropningar. Tivander nämner också att vid den andra föreställningen bestod publiken nästan enbart av studenter.¹⁹⁸ Detta kan jämföras med vad tidningen *Upsala* skriver om föreställningarna. De hade varit för fulla hus och att de unga talangfulla eleverna fått livligt eller till och med stegrat bifall för varje föreställning, och dessutom gjorde Selinder "goda affärer".¹⁹⁹ Först den 30 september skriver Tivander igen i dagboken och berättar att barnteatersällskapet skulle ge sin sista föreställning för sommarsejouren i Uppsala. Nästa dag skriver han att den sista föreställningen varit för "packadt hus och fått ett likadant bifall som i Finland". På väg hem blev de sedan åtföljda av "hela studentcorpsen".²⁰⁰

När det gäller de tre första föreställningarna berättar tidningen *Upsala* även att de unga hade förvärvat mycket färdighet och behag inom dansen. Nationaldanserna och baletterna hade vunnit mycket bifall. Skribenten tycker att de uppenbarligen övat mer på dansen än på komedin. Den dramatiska sidan tycks också vara mer av en bisak än en huvudsak. Ändå var det ett stort nöje att se deras små komedier. De unga spelade mycket bättre än många äldre i kringresande teatersällskap. Valet av pjäser hade varit bra.²⁰¹ Samma tidning berättar också om den nästsista föreställningen. Dansen vann livligt bifall, särskilt *Stejmarkerdans* och *Saylor Boys Dance*. Flera dansare fick blombuketter. På talscenen gick *Ett besök på dårhuset* inte hem hos publiken. Däremot hade *Maskeraden i Vindskammaren* större framgång, mycket tack vare Ullberg, som uppträdde i huvudrollen. När han framträdde avbröts han ständigt av stormande applåder. Föreställningen avslutades med ett divertissemang, *Pas de fleur*, som utfördes av hela baletten. Det var "en wacker tablå".²⁰²

Tidningen *Upsala* tar även upp Selindes "företag" när han "utvecklade" en mängd barn, vars utkomst och framtid var mindre betryggande. Tidningen förutspådde att barnen skulle få "aktningsvärd färdighet och säkerhet" inom teatern när de uppfostrades under Selinders faderliga konstnärsledning.²⁰³

Nöjen i Uppsala och avresan till Stockholm

Tivander skriver inte mycket om nöjen under barnteatersällskapets tid i Uppsala, vilket lätt kan förklaras av att det helt enkelt inte längre fanns plats i dagboken. Han gjorde några notiser i början av vistelsen. Den enda gång han skriver lite mer är den 2 september då han tog en promenad till Uppsala slott, som är ”stort och vacker [sic] och beläget på en höjd”, och till Botaniska hagen och trädgården, ”som är utmärkt vacker”. Enligt honom var den vackrare än Trädgårdsföreningens trädgård i Stockholm. Dagen innan roade han sig ”hemma” medan den 4 september var de ”hemma” hela dagen. Dagen efter sista föreställningen var de ”bjudna ner på källarn på en liten muntration”. Den 2 oktober reste de sedan från Uppsala. Hans sista mening är ”Slut på sommaren”.²⁰⁴ På detta sätt slutade Tivander sin sommarsejour och sin dagbok.

Åter i Davidsons Norra Paviljong

Den 2 oktober var Selinder med sin barnteater tillbaka i Stockholm, enligt tidningarna.²⁰⁵ Dahlgren berättade att från den 16 oktober 1859 och till och med den 29 januari 1861 kallades Selinders barnteatersällskap för *Elev-theatern* och att det åter fanns i Davidsons Norra Paviljong.²⁰⁶ I dödsrunan över Selinder står det inte bara att barnteatern ”upphöjdes” 1859 till en elevteater utan också att ungdomarna nu kallades ”herre” och ”mamsell”.²⁰⁷ Att barnteatersällskapet bytt namn framgår även av *Stockholms Dagblad*. För det första stod det att Selinder skulle öppna sin ”Elevteater” den 16 oktober och att den i annonsen kallades för ”A. Selinders Elev-Theater”.²⁰⁸ Intressant nog står det i *Fäderneslandet* att teatern genomgått ”en grundlig reparation”.²⁰⁹

Enligt annonsen spelades ”för första gången” först ”*David och Goliath*, Äfwentyr i 1 Akt. Finskt Original” och som näst sista nummer ”*Friarn från Åbo*, Lustspel i 2 Akter med sång. Finskt Original af. F. Berndtson”. Intressant nog nämns inte Topelius vid namn. Den förstnämnda var med andra ord en premiär för Stockholmspubliken men inte den andra. Elevteatern å sin sida hade visserligen spelat den sistnämnda i Uppsala men ännu inte i Stockholm. Båda pjäserna hade de haft kollationering av och premiär i Åbo. Dessutom dansades *Pas Styrien* och *Pas de [deux] Caractaire*. Föreställningen avslutades med *Pas de fleur*,²¹⁰ med andra ord samma som de hade avslutat med i Helsingfors, Åbo och Uppsala. Att Selinder skulle öppna med både balett och två finska pjäser framgår även av *Post- och Inrikes Tidningar* och *Göteborgsposten*.²¹¹

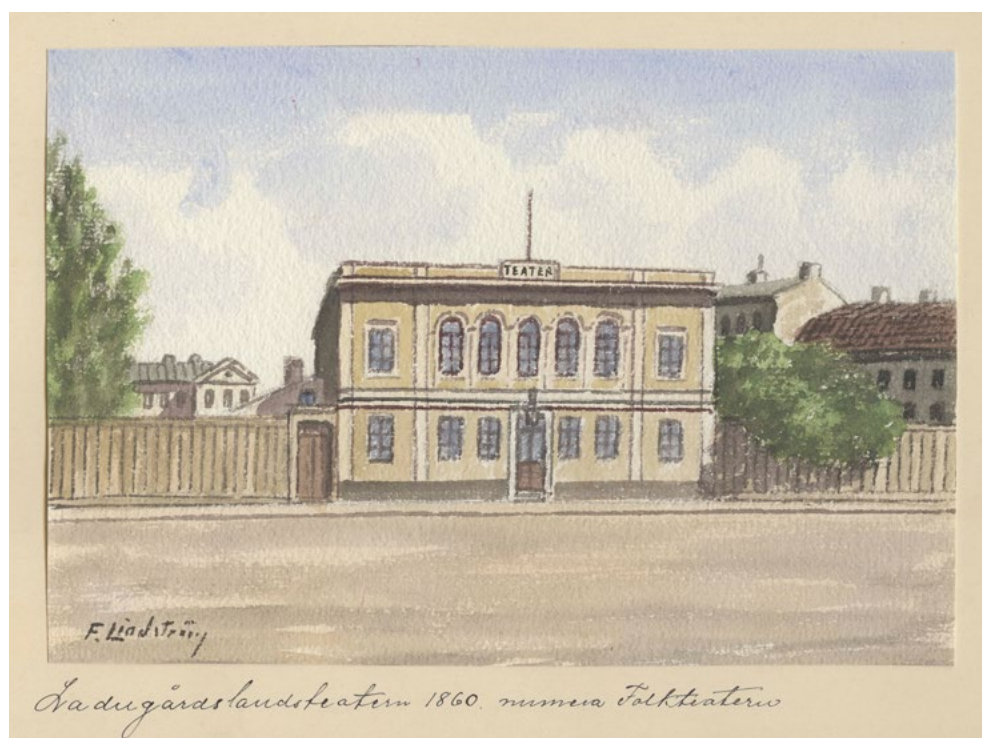
Fäderneslandet berättar inte bara att Selinders elever framförde två finska originalpjäser utan recenserar dem också. När det gäller *David och Goliath*, en dramatisering av en biblisk historia, är den ”ett så troget, korrekt och torrt repetitorium af den välkända historien, att den förefaller i hög grad tråkig”. Tack vare aktörernas komiska pathos blev pjäsen mindre av en parodi. Skribenten anser det vara mindre lämpligt att framställda scener ur bibeln. *Friaren från Åbo* ”var mera i nutidens smak och vann mera bifall”. I synnerhet var det Ullbergs komik i rollen

som den narraktiga kamreren som bidrog till pjäsens framgång. Enligt skribenten gjorde de unga aktörernas naivitet det till ett nöje att se dem i dramatik som lämpar sig för dem, såsom "lättare" dramatik och sagospel. Det som drog publiken till denna teater var dess baletter vilka var jämförbara med Operans baletter. Skribenten lovordar även Selinder. Elevernas utförande "vittnar att herr balettmästaren Selinder är en 'mästare' i baletten".²¹²

Post- och Inrikes Tidningar har också en längre artikel om elevskolor och då i synnerhet om Selinders elevteater. Skälet till att den blivit omhuldad av publiken i Sverige och Finland låg i att barnen tidigt invigts och utbildats i sitt blivande yrke men felet var att inte mer vikt lagts på uppfostran. Hindret för elevteatern var "för dem lämpadt sceniskt författarskap". Det rätta var att ungdomarna började med de roller som var naturliga för dem nämligen "ungdomens egen rôle". Om de spelar "den mognare ålderns rôle", blir resultat vanligen parodi. Skribenten ställer sig också frågan om elevteatrar borde finnas. Då publiken haft överseende med dess ofullkomligheter och låtit sig roas hade frågan ändå besvarats. Dessutom hade flera elever lovande och mångsidiga anlag. Teaterns största förtjänst var att "uppträdanden iakttagit anspråkslöshet och icke gifvit sig ut för att vara något annat än hvad den är".²¹³

Från och med hösten 1859 skulle flera av de pjäser som elevteatern framfört under turnén spelas igen på Davidsons Norra Paviljong.²¹⁴ De mest intressanta bland dem var *Frieri och föreställning* och *Handsekreteraren och kocken* då barnteatern hade haft kollationering av den sistnämnda och premiär på dem båda under turnén. När det gäller de tre finska originalen, *Friaren från Åbo* av Berndtson samt *David och Goliath* och *Rinaldo Rinaldini eller Rövarbandet* av Topelius hade de två första haft kollationering och premiär under turnén. Den tredje hade endast haft kollationering och repetition men under hösten skulle den ha premiär.²¹⁵

Några ord kan också sägas om Tivander under denna höst då han spelade Harald Hansson i *Mumbo-Gumbo-Gonggong den store*. Det var hans första talroll, enligt *Göteborgs Posten*.²¹⁶ Denna fars var i en akt med sång och dans med Selinders koreografi. När den spelades för den tredje och femte gången kunde man i annonserna se vem som gjort vad. Lundell hade rollen Mumbo-Gumbo-Gonggong den Store, Kejsaren i Japan medan Tivander som sagt hade rollen Harald Hansson, före detta aktör etcetera.²¹⁷ Annars var det Tivanders sångröst och dans som uppmärksammades. År 1889 berättar *Göteborgs Posten* om hans "medfödda goda sångröst". När "den knubbiga eleven" sjöng sina kupletter genljöd den lilla salongen av bifallsstormar.²¹⁸ Enligt biografen anser Selinder honom också vara den mest lovande dansaren. Av de framstående balettnumren nämns *Pas de deux Kossack* och *Saylor Boys Dance*. Om det var hans dragning för det dramatiska eller "efter några år påkommande fetma" höll han sig från 1860 och framåt nästan uteslutande till komedin.²¹⁹



12

Ladugårdslandsteatern, senare Folkteatern. Akvarell av F. Lindström 1860. (Scenkonstmuseet).

Selinders elevteater kring år 1861

Nästa stora förändring för Selinders elevteater skedde 1861. Till en början var det bara ett rykte, enligt *Nya Dagligt Allehanda* och *Göteborgsposten*, att Selinder skulle ta över Ladugårdslandsteatern i februari. Detta kom sedan att dementeras av båda tidningar.²²⁰ Ryktet tycks dock ha varit sant då han skulle överta denna teater efter Hessler, vilket framgår av flera tidningar. Skälet till detta övertagande var att scenen i Davidsons Norra Paviljong var för liten för baletten, enligt *Aftonbladet*, och skådespelarna, enligt *Stockholms Dagblad*.²²¹ Det sistnämnda bekräftas även indirekt av *Folkets Röst*. Skribenten berättar nämligen att man besöker teatern för att se barn, men det "obehagliga" är att några "räcka upp i taket". Ullberg och Callmén "få snart söka sig engagement på theatrar som räcker till för dem".²²²

Enligt Dahlgren var Selinders elevteater i Davidsons Norra Paviljong till den 29 januari 1861, vilket också bekräftas av dess annons i *Nya Dagligt Allehanda*. Däremot står det inget om att det är den sista föreställningen.²²³ Dahlgren skriver också att Hessler var föreståndare för Ladugårdslandsteatern från oktober 1860 till januari 1861 medan Selinder tog över den i februari.²²⁴ Hesslers sista föreställning i Ladugårdslandsteatern var den 29 januari, enligt *Post- och Inrikes Tidningar* och *Stockholms Dagblad* medan Selinders första skulle bli den 3 februari, enligt den förstnämnda tidningen.²²⁵ Annonsen för den 3 februari finns både i *Post- och Inrikes Tidningar* och *Nya Dagligt Allehanda*.²²⁶ Även om Selinders namn saknas avslöjar programmet att han var där.

Skulle Selinder lyckas bättre än sina företrädare och skulle han övervinna svårigheterna med Ladugårdslandsteatern, såsom dess läge? Det frågar

sig *Aftonbladet* och tror att det är sannolikt eftersom hans föreställningar "äro tillräckligt egendomliga för att sätta honom utom konkurrensen med de andra, de egentliga teatrarna". På denna teater, där Selinder hade bättre utrymme för baletter och lustspelens danser, borde han kunna "bryta den ihållande oturen" och återföra publiken. Tidningen antar också att det blir mycket bifall så länge Selinder "undviker att betunga sina elever med uppgifter, för hvilka för dem icke äro vuxna och hvilka för dem icke äro lämpliga". Många såg med nöje dansen och skrattade hjärtligt. Däremot vill tidningen ogärna se barn misslyckas i att uttrycka sig i sådant som var främmande för barndomen.²²⁷

Under detta år skulle sedan elevteatern framföra på Ladugårdslands-teatern, bland annat sådant som redan nämnts i samband med turnén.²²⁸ Framför allt är *Bror Jonathan eller Oxhandlaren från Småland*, *Friaren från Åbo*, *Frieri och förställning* och *Handsekreteraren och kocken* intressanta då de haft premiär under resan år 1859. Det gäller också *Blomsterfesten (Blommorna)*, som de också borde haft premiär på under samma resa.²²⁹



13



14

Balettmästaren och teaterdirektören Anders Selinder, 1862. Foto: Johan Fredrik Dahlbom (MTB).

Skådespelaren och teaterdirektören Knut Tivander, 1886 (MTB).

Hur gick det för dem som var med på resan till Åbo och Helsingfors?

Tack vare passagerarlistorna i tidningar går det att få fram vilka som var med på resan till Åbo och Helsingfors sommaren år 1859. Vad hände med dem efter resan? Selinder själv fortsatte sin verksamhet på Ladugårdslandsteatern till 1866. Han återvände dit 1870 för att i ett år vara meddirektör. Han var också meddirektör och sedan balettmästare på Nya Teatern, senare kallad för Mindre teatern.²³⁰ Tack vare tidningarna

kan man få reda på hur länge Selinder fortsatte med sin elevteaterverksamhet. Den sista föreställningen i Ladugårdlandsteatern var den 1 juli 1866. Dagen efter upplöstes barnteatersällskapet.²³¹ Redan på hösten hade han bildat ett nytt "elevsällskap".²³² När det gäller Becker nämner Dahlgren att denne var orkesteranförare vid Ladugårdslandsteatern men berättar inte när.²³³

Vad hände då med barnen i barnteatersällskapet? Vi börjar med Tivander som var med Selinder fram till 1866.²³⁴ Enligt *Fäderneslandet* bröt Tivander sitt kontrakt efter att de under en repetition haft meningsskiljaktigheter.²³⁵ Efter brytningen med Selinder ingick Tivander, tillsammans med sin forna kollega, sedermera fästmo, Hanna Rosendahl, i det Rohdeska teatersällskapet där de gjorde debut. Året därpå gifte de sig. Senare övergick de till ett annat teatersällskap. Från 1870 drev Tivander som meddirektör Alhambrateatern och ett teatersällskap till 1872 då han ensamt tog över teatersällskapet. Fem år senare överlät han det åt någon annan. Året innan detta skedde åkte Tivander med sitt teatersällskap till Kristiania där teatersällskapet gjorde succé på Klingenberg Teater. När han sedan tog över hela Klingenberg's nöjesområde förvandlades det till ett tivoli efter en dansk förebild. Trots den förmögenhet han tidigare tjänat blev han ruinerad på detta företag. Efter hustruns död reste han omkring som kuplettsångare och med varietéföreställningar. Enligt hans egen utsago skall han då ha tjänat mer än under hans tid som teaterdirektör.²³⁶



15

Sittande: Hilma Regina Tengmark och Thérèse Björklund. Stående från vänster: Sophie Dahl, Maria Andersson, Clara Johansson, Mina Petterson, Hilda Ringvall, Hanna Rosendahl och Anna Lundström (MTB)

Hur var det då med övriga barn? Vi kan börja med flickorna. På ett fotografi i MTB:s fotosamlingar kan man se "Selinders flickor". Tack vare en tillhörande anteckning kan man få reda på vilka de var och när de levde. I en artikel om "Selinders flickor" i *Stockholmsstidningen* från 1897 går det att få fram ytterligare information. På fotografiet kan man se Hilma Regina Tengmark, senare fru Ankarcrona, och Thérèse Björklund, senare fru Boberg, sittande. Dessa var inte med på resan till Finland 1859. Inte heller den första flickan från vänster som står, nämligen Sophie Dahl. Däremot var de andra på bilden med på resan. Nästa person är Maria Andersson som gifte sig med skådepelaren Callmén, kollegan från Selinder-tiden. Hon var ägare av ett dansinstitut i Stockholm. Clara Johansson blev också gift med en skådespelare, nämligen Gustaf Gardt. Mina Pettersson, som var föräldralös och den främsta dansösen hos Selinder, blev dennes fosterdotter. Hilda Ringvall var inom Kungliga Teatern men dog ung. Hanna Rosendahl blev, som redan nämnts, gift med teaterdirektören Tivander. Anna Lundström gifte sig med kapellmästare de Wahl och gjorde karriär inom den svenska teatern.²³⁷

De som inte finns på bild men som var med på resan 1859 var Ida Berger som blev engagerad som dansare på Kungliga Teatern och Majken [Mathilda] Bäckström som gifte sig med Frans Hodell.²³⁸ Andra som deltog i resan, men som inte nämns i artikeln, är Hedvig [Helena] Wiberg, även kallad Sophie, som blev gift Cysch, och Mina Risberg. Däremot nämner artikeln några av gossarna. Framför allt Callmén, som var regissör på Dramatiska teatern, men också skådespelarna Gardt och Hodell. Den förstnämnda var med på resan 1859 medan de andra senare skulle ingå i Selinders elevteater. Hodell började sin bana som författare hos Selinder.²³⁹ Förutom dessa var även Sjöblom och Ullberg, vilka blev balettmästare på Kungliga Teatern respektive i Göteborg, samt Brohman, Hagman, Lundell, Theodor Nilsson och Gustav Wolter med på resan.

Även Tivander hade sina flickor. Vackra flickor var hans specialitet, skrev *Söndags-Nisse*. Enligt biografen över honom illustrerade han sina operetter med framför allt vackra flickor men också med vackra kostymer och dekorationer.²⁴⁰ Det var när han ensam ledde teatersällskapet som det blev känt för sina unga och vackra flickor, vilka kallades för "Tivanders vackra flickor" eller helt enkelt "Tivis flickor". Enligt *Nya Dagligt Allehanda* från 1916 var det genom en slump eller på grund av hans uppväxt hos Selinder att hans flickor för det mesta var unga och "några till och med särdeles rika på behag". I verkligheten var de inte så många och inte fler än vad det brukar förekomma i ett teatersällskap, skrevs det i artikeln.²⁴¹

Sammanfattning och slutsatser

Selinders barnteatersällskap var en barnbalett och -teater där barn dansade och spelade teater. Till en början kallades teatern för barnteater och efter sommaren 1859 för elevteater. Under en kort tid var Selinder kompanjon med C.G. Happe och därefter med C.G. Hessler. Från början

låg teatern vid Oxtorget men sedan flyttade Selinder sin verksamhet till Ladugårdlandsteatern där barnteatersällskapet var 1857–1858 och 1861–1866. Under mellanperioden var verksamheten förlagt till Davidsons Norra Paviljong. Förutom på dessa scener var de också på turné, vilket framgår av Tivanders dagbok för resan till Åbo, Helsingfors och Uppsala sommaren 1859. Denna dagbok visar det kringflackande liv som teatersällskapen levde i men också – häpnadsväckande nog – mycket turistnöjen på resor. Resan till Uppsala nämns knappt i dagboken säkerligen av den enkla anledningen att det var i slutet av dagboken. Kanske också för att det var deras andra resa dit.

Dagarna i dagboken är uppdelade i förmiddag, eftermiddag och afton, vilket gör att man kan få reda på när han gör vad, förutom de gånger han nämnde klockslag som oftast har med resor att göra. Gjorde han något mer än det som står i dagboken? Vad gjorde flickorna? De fåtal gånger de nämns används deras förnamn. I dagboken berättar Tivander mycket om vad han ser som turist men inte lika mycket om föreställningarna. Han berättar om sevärdheternas historia och jämför dem med motsvarande sevärdheter i Sverige. Han ger också omdömen om det han ser men berättar också hur trevlig dagen varit. Ibland nämner han även när de äter och dricker samt kommenterar vädret.

När det gäller yrkesaspekten av resan nämner Tivander ofta repetitioner och något som han kallar för ”magasin” liksom kollationeringar och premiärer. Nästan varje gång de hade en föreställning har de repetition på förmiddagen, men det står inget om eftermiddagen. Om de varit lediga och gjort något hade han skrivit om det. Troligen rörde det sig om att de tog sig till teatern och förberedde sig inför nästa föreställning. Vad som sedan dansats eller spelats framgår inte lika ofta av dagboken, men om han nämner något så handlar det om premiärer. Under sina resor hann barnteatersällskapet intressant nog repetera och ha premiärer på sådant som de sedan skulle spela i Sverige. Han berättar däremot om det varit utsålt och om mottagandet.

Tack vara annonserna i de lokala tidningarna i Åbo, Helsingfors och Uppsala kan man få reda på programmen, vilka ofta bestod omväxlande av dans och teater med inslag av sång. Ibland kan man se att det fanns en tonvikt på dans eller talscen. Även andra tidningar berättar vad som hände under turnén. Mest handlade det om när Selinder kom till en ort och hur bra det gått men också om specifika händelser.

När det gäller danserna hade Selinder koreograferat dem.²⁴² Det handlade inte bara om baletter utan också om ”nationaldanser” från Sverige och andra länder. I en nationalromantisk anda skapade Selinder koreografi i en folkloristisk stil med inspiration från allmogens danser. Enligt hans dödsruna var en av hans ”berömmelser” att han på den kungliga scenen införde ”de svenska nationaldanserna”, såsom *Jössehäradspolska*.²⁴³

Selinder var dock inte den förste att introducerade svenska folkdanser på kungliga scenen. Däremot är det intressant att notera att flera av dessa folkdanser som hade framförts på Kungliga Teatern var med Selinders koreografi. I *Ett nationaldivertissemang*, i samband med Karl XIV Johans

25-åriga regeringstid, och *En majdag i Väre* 1843 dansades bland annat *Dalpolska*. I *Värmlänningarna* 1846 ingick bland annat *Hallingen* och *Jössehårdspolska*. Även om *Värmlänningarna* gavs otaliga gånger så var det amatördansare som skulle föra Selinders arv vidare när folkdansrörelsen tog upp hans danser.²⁴⁴

Selinder återupplivade sedan folkdanserna som barnbaletter i *Mid-sommarsvakan*. I annonsen för den första föreställningen från 1858, kallas den för nationaldivertissement med sång och dans i en akt, och i annonsen som finns i *Stockholms Dagblad* framgår det också vad som skulle dansas: *Lappdans*, *Hallingen*, *Dalpolska*, *Jössehårdspolska* och *Stor polska*.²⁴⁵ Enligt *Illustrerad Tidning* framförde även eleverna en del av danserna från *Ett nationaldivertissemang*. På en illustration kan man se två av de barn som uppträtt.²⁴⁶

En annan som också var med på resan 1859 var Becker. Han hade arrangerat musiken till flera nummer,²⁴⁷ När det gäller författarna kan man konstatera att det är två som representeras med klart flest pjäser. Den ena är Eugène Scribe²⁴⁸ och den andra är August Säfström.²⁴⁹ Säfström nämns ganska ofta i annonserna även när det inte var hans original. När det gäller Säfström tycker *Folkets Röst* inte bara att pjäserna var en "parodi på en 'parodi'" utan också, när Säfström skrev för barn, "bör väl allt som är anstötligt och tvetydigt i sedliga bemärkelse undvikas?" Det vore helt enkelt bättre med barnsagor.²⁵⁰ Av de andra författarna nämns framför allt Molière men också Friedrich Kaiser, Johan Jolin, Bendtson och Topelius.²⁵¹ Extra intressant är de två sistnämnda, en svenska som bodde i Finland och en finlandssvensk, tre pjäser. För det första gav Selinders barnteatersällskap deras pjäser under resan i Finland, för det andra var deras pjäser ett utslag av begynnande finsk dramatik! En annan representant för detta var författaren och publicisten Pinello som barnteatersällskapet hade träffat under resan.²⁵²

När det gäller tidningars recensioner av föreställningarna tar man fasta på hur mycket barnen hade lärt sig och deras skicklighet i dansen. Som *Folkets Röst* uttrycker det var Selinder "mer än vuxen" med danserna än med dramatiken. Han borde "akta sig för att låta sina elever spela sådana komedier" där det fordras rutin och världserfarenhet.²⁵³ Enligt flera tidningar var problemet med denna barnteater inte bara bristen på passande och anpassade taldramer för barn utan också att barnen växte. Även om Selinder fick nya elever så växte de förr eller senare upp. Därför passar namnet elevteater bättre än barnteater. I recensionerna och i Tivanders dagbok är det framför allt Berger och Ullberg som uppmärksammas men också Andersson, Petterson och Lundell.

Tidningarna tar också upp den moraliska sidan av att låta barn dansa och spela offentligt. Att spela teater privat var dock populärt bland barn. Det fanns även pjäser som var skrivna för att lekas fram. Topelius och hans barndramatik hade en stor betydelse för den svenska barnteatern. Att låta barn spela i ett teatersällskap, som Selinders, var en annan sak. Topelius tog starkt avstånd från det.²⁵⁴

Vad hände då med alla som var med på resan 1859? Alla har inte följts i detalj men flera av dem fortsatte inom teatern. Några avslutande ord om de bägge huvudpersonerna Selinder och Tivander kan dock ges. Selinder slutade sin verksamhet i Ladugårdslandsteatern år 1866. Redan innan han upplöst sitt barnteatersällskap den 2 juli hade några tidningar skrivit att han skulle upplösa sin elevteater eller som *Göteborgsposten* uttryckte det, Selinder ”upphör med sin barnteater, eftersom hans sujetter alltjemt hafva ett oöfvervinnerligt begär att bli långbenta”.²⁵⁵ Det var under denna tid som Tivander slutade. Några år senare kom han själv att leda ett teatersällskap. Enligt en biografi var Tivander ”en god och human teaterföreståndare och var mycket afhållen av sina sujetter”.²⁵⁶

När Selinder avslutade sina föreställningar i Åbo, Helsingfors och Uppsala 1859 dansades hans mytologiska divertissemang kallad *Pas de fleur*. Under turnén framfördes även hans stora divertissemang *Blommorna* men det var först 1861–1862 som Stockholmspubliken fick se den och då på Ladugårdslandsteatern. I *Illustrerad Tidning* från den 12 april 1862 finns inte bara en illustration utan tidningen berättar också om verket. Efter att dansarna bildat girlander bildade de slutligen en stor bukett. Bilden av naturen var både trogen och skön. Det högre naturen (människan) framställer den lägre (blommorna). Enligt tidningen var detta Selinders senaste verk ”en af de i sitt slag täckaste och bästa tänkta vi någonsin skådat”.²⁵⁷ Verket hade dock som vi redan sett dansats på resan 1859, som *Blomsterfesten*. I dödsrunan över Selinder framgår att han inte nöjde sig med ”halsbrytande gymnastiska språng eller lösryckta figurer, utan en totalbild”. När Selinder dog 1874, skrev hans forna elev Hodell, att ”Selinder trivfdes bäst bland ungdom” och att ”han ville sjelf vara ung ända till slutet”.²⁵⁸



16

Grupp i balletten "BLOMMORNA" på Ladugårdslandsteatern, 1862 [Illustrerad Tidning].

Noter

2. Förutom digitaliserade tidningar, som kan sökas via Kungliga bibliotekets (KB) och Finska nationalbibliotekets (Kansalliskirjasto) hemsidor, används även Musik- och teaterbibliotekets (MTB) klippsamlingar.
3. Dahlgren, Fredrik August, *Förteckning öfver svenska skådespel uppförda på Stockholms theatrar 1737–1863 och Kongl. theatrarnes personal 1773–1863 med flera anteckningar*, Stockholm 1866, s. 108. Anm: I denna artikel stavas pjäsernas namn i annonserna på samma sätt som de står i Dahlgren.
4. MTB, Klippsamling, Dans, Skandinaviska, Anders Selinder, Dödsruna.
5. Enligt *Folkets Röst* var Selinder även teaterledare i Humlegårdens rotunda. *Folkets Röst*, Stockholm 20/11 1858, s. 3; *Helsingfors Tidningar*, Helsingfors 21/5 1859, s. 3; Dahlgren 1866, s. 520.
6. MTB, Klippsamling, Selinder, Dödsruna; Dahlgren 1866, s. 475 och 477.
7. MTB, Klippsamling, Selinder, Dödsruna; Dahlgren 1866, s. 509 och 520; Andersson, Göran: *Anders Selinder, nationalromantikens företrädare inom svensk dans, i Norden i Dans*, Oslo 2007, s. 206.
8. Dahlgren 1866, s. 109; Eklund, Hans med bidrag av Stribolt, Barbro och Wittström, Bengt, *Från Humlan till Intiman: något om Stockholms privatteatrar*, Stockholm 1983, s. 124 och 127.
9. MTB, Klippsamling, Skandinaviska, Knut Tivander, Biografi. Anm: Även andra källor bekräftar att Tivander började 1856. Även hans framtida hustru började samma datum. MTB, Deurells katalog, Knut Tivander och Klippsamling, Skandinaviska, Knut Tivander, Bildtext samt om hustrun Hanna Rosendahl i anteckningen "Tivander".
10. *Stockholmstidningen*, Stockholm 17/2 1897, s. 3.
11. MTB, Klippsamling, Tivander, Biografi.
12. *Barometern*, Kalmar 13/11 1858, s. 1; *Blekingeposten*, Karlskrona 16/11 1858, s. 2; *Snällposten*, Malmö 13/11 1858, s. 3; Dahlgren 1866, s. 109 och 479.
13. *Aftonbladet*, Stockholm 24/10 1857, s. 1 och 28/10 1857, s. 1.
14. *Stockholms Dagblad*, Stockholm 9/12 1857, s. 2.
15. *Aftonbladet*, 20/10 1857, s. 1 och 24/10 1857, s. 1.
16. MTB, Klippsamling, Dans, Skandinaviska, Selinder, Bildtext och Dödsruna; Dahlgren 1866, s. 108.
17. Eklund med bidrag av Stribolt och Wittström 1983, s. 124 och 132.
18. *Aftonbladet*, 13/11 1858, s. 1 och 15/11 1858, s. 1; *Stockholms Dagblad*, 13/11 1857, s. 2, 15/11 1858, s. 2 och 16/11 1858, s. 2.
19. Även andra tidningar skrev om denna första föreställning. *Aftonbladet*, 18/11 1858, s. 2; *Folkets Röst*, 17/11 1858, s. 1 och 10/11 1858, s. 3; *Stockholms Dagblad*, 15/11 1858, s. 1 och 20/11 1858, s. 1.
20. *Fäderneslandet*, Stockholm 20/11 1858, s. 2; *Snällposten*, 13/11 1858, s. 3; Dahlgren 1866, s. 108.

21. *Folkets Röst*, 17/11 1858, s. 1; *Stockholms Dagblad*, 15/11 1858, s. 1; Dahlgren 1866, s. 353.
22. Enligt Dahlgren var *Sylfiderna* ett intermed. Dahlgren 1866, s. 278, 347 och 407.
23. Bland annat *Aftonbladet*, 17/11 1858, s. 1; *Stockholms Dagblad*, 16/11 1858, s. 2 och 18/11 1858, s. 2.
24. *Aftonbladet*, 18/11 1858, s. 2; *Folkets Röst*, 20/11 1858, s. 3; *Fäderneslandet*, 20/11 1858, s. 2; *Post- och Inrikes Tidningar*, Stockholm 20/11 1858, s. 2; *Stockholms Dagblad*, 20/11 1858, s. 1.
25. *Folkets Röst*, 20/11 1858, s. 2–3.
26. *Aftonbladet*, 21/4 1859, s. 2; *Fäderneslandet*, 23/3 1859, s. 2 och 18/5 1859, s. 2.
27. MTB, Klippsamling, Selinder, Dödsruna.
28. *Aftonbladet*, 5/4 1859, s. 1, 6/4 1859, s. 1, 7/4 1859, s. 1, 8/4 1859, s. 1 och 9/4 1859, s. 1; *Fäderneslandet*, 9/4 1859, s. 4; *Stockholms Dagblad*, 8/4 1859, s. 2 och 11/4 1859, s. 2.
29. *Aftonbladet*, 23/4 1859, s. 1, 26/4 1859, s. 2 och 27/4 1859, s. 1; *Stockholms Dagblad*, 26/4 1859, s. 3, 27/4 1859, s. 3.
30. *Stockholms Dagblad*, 28/4 1859, s. 1.
31. Dahlgren 1866, s. 402–403.
32. *Fäderneslandet*, 23/3 1859, s. 2.
33. Dahlgren 1866, s. 108.
34. Dahlgren 1866, s. 288.
35. Bland annat *Åbo Underrättelser*, Åbo 7/6 1859, s. 5.
36. Dahlgren 1866, s. 197.
37. Bland annat *Åbo Underrättelser*, 31/5 1859, s. 5.
38. Dahlgren 1866, s. 223.
39. Förutom M. Andersson, Berger, Brohman, Bäckström, Hagman, Lundell, Lundström, Pettersson, Rosendahl, Sjöblom, Tivander, Ullberg nämns även Theodor Nilsson, M. [Mina] Risberg, A. [August] Sandberg och Gustav Wolter.
40. *Aftonbladet*, 14/5 1859, s. 1; Dahlgren 1866, s. 108–109.
41. Tivander har skrivit fel månad på, s. 31–41. I stället för den 3 juni till och med den 22 juni skall det stå den 3 juli till och med den 22 juli. Förklaringen kommer från den 23 juli. Det skall stå juli på de föregående dagarna. MTB, Knut Tivanders arkiv, Volym 1, *Dagbok för Sommaren 1859. Knut Tivander*, s. 32 och 35.
42. *Aftonbladet*, 21/4 1859, s. 2; *Post- och Inrikes Tidningar*, 30/4 1859, s. 6.
43. *Stockholms Dagblad*, 28/5 1859, s. 2; Dahlgren 1866, s. 486–487, 492 och 494.
44. *Åbo Underrättelser*, 17/5 1859, s. 1.
45. Tivanders dagbok, s. 4.
46. Även *Åbo Tidningar* använder samma term när de berättar att Selinder kommit till Åbo. *Åbo Tidningar*, 3/6 1859, s. 1; *Åbo Underrättelser*, 17/5 1859, s. 1.

47. *Post- och Inrikes Tidningar* citerar *Aftonbladet*. *Aftonbladet*, 30/5 1859, s. 2; *Post- och Inrikes Tidningar*, 31/5 1859, s. 2. Anm: Även andra tidningar nämner denna båtfärd (*Folkets Röst*, 1/6 1859, s. 1; *Stockholms Dagblad*, 31/5 1859, s. 1) och även deras avfärd.
48. *Folkets Röst*, 1/6 1859, s. 1.
49. Mamsellerna M. Andersson, Berger, Bäckström, Lundström, Pettersson, Ringvall, Risberg, Rosendahl och Wiberg samt [Clara] Johansson; Ynglingarna Brohman, Hagman, Lundell, Nilsson, Sjöblom, Tivander, Ullberg och Wolter samt [Carl Gustaf] Callmén. *Åbo Tidningar*, 31/5 1859, s. 3; *Åbo Underrättelser*, 31/5 1859, s. 5.
50. Tivanders dagbok, s. 4; *Åbo Tidningar*, 31/5 1859, s. 3.
51. Tivanders dagbok, s. 5; *Allsvensk samling*, Göteborg 1/2 1939, s. 2; Qvarnström, Ingrid, *Svensk teater i Finland. 1, Rikssvensk teater*, Helsingfors 1946, s. 61.
52. Tivanders dagbok, s. 5–6 och 8–9.
53. *Åbo Underrättelser*, 31/5 1859, s. 5 och 3/6 1859, s. 3. Anm: Datumet nämns även i *Åbo Tidningar*, 3/6 1859, s. 1.
54. Enlig Dahlgren var *På Hasselbacken* en pjäs kallad ett ”skämt”. Dahlgren 1866, s. 108, 280–281 och 323.
55. Tivanders dagbok, s. 11–12, 14–15 och 18.
56. *Åbo Underrättelser*, 3/6 1859, s. 3, 7/6 1859, s. 1 och 5 samt 10/6 1859, s. 5.
57. Dahlgren 1866, s. 125, 127, 160, 170, 258, 271, 314 och 375.
58. Dahlgren 1866, s. 156.
59. Tivanders dagbok, s. 10, 12, 15 och 18.
60. *Åbo Tidningar*, 7/6 1859, s. 1.
61. *Fäderneslandet*, 22/6 1859, s. 3; *Post- och Inrikes Tidningar*, 17/6 1859, s. 3; *Åbo Underrättelser*, 14/6 1859, s. 1.
62. Tivanders dagbok, s. 10, 12, 15 och 18.
63. *Åbo Tidningar*, 7/6 1859, s. 1.
64. *Åbo Tidningar*, 17/6 1859, s. 1; *Åbo Underrättelser*, 14/6 1859, s. 1.
65. Tivanders lediga dagar var den 2 juni (Kristihimmelsfärdsdagen), den 4 juni och den 12 juni (Pingstdagen). Tivanders dagbok, s. 7–8, 10 och 16–17.
66. Tivanders dagbok, s. 10.
67. Tivanders dagbok, s. 9.
68. Tivanders dagbok, s. 5–6.
69. Tivanders dagbok, s. 7–8.
70. Tivanders dagbok, s. 10–11.
71. Tivanders dagbok, s. 11–12.
72. Tivanders dagbok, s. 12–14.
73. Tivanders dagbok, s. 15–18.
74. *Åbo Tidningar*, 3/6 1859, s. 1 och 17/6 1859, s. 1.
75. Tivanders dagbok, s. 18–20.
76. Tivanders dagbok, s. 20.
77. *Papperslyktan*, Helsingfors 25/7 1859, s. 8 respektive *Wiborg*, Viborg 11/11 1859, s. 3.

78. MTB, Fotosamling, Utländska teaterbyggnader, Finland, *Veckan krönika*, 1907:2, Arkadteatern; Qvarnström 1946, s. 26.
79. Tivanders dagbok, s. 20–23.
80. *Aftonbladet*, 25/5 1859, s. 3; *Finlands Allmänna Tidning*, Helsingfors 18/6 1859, s. 1; *Helsingfors Tidningar*, 18/6 1859, s. 2; *Papperslyktan*, 20/6 1859, s. 8; *Post- och Inrikes Tidningar*, 28/6 1859, s. 4.
81. *Helsingfors Tidningar*, 18/6 1859, s. 3.
82. Tivanders dagbok, s. 24–26, 33–34 och 37–38.
83. Tivanders dagbok, s. 23–24, 26–28 och 30–36.
84. Under dessa fyra veckors var det föreställningar den 21, 26 och 28 juni samt den 1, 4, 6, 8, 11, 13 och 15 juli. *Finlands Allmänna Tidning*, 20/6 1859, s. 4, 25/6 1859, s. 4, 29/6 1859, s. 4, 30/6 1859, s. 4, 4/7 1859, s. 4, 8/7 1859, s. 4, 9/7 1859, s. 4, 13/7 1859, s. 4 och 14/7 1859, s. 4; *Helsingfors Tidningar*, 8/6 1859, s. 3, 25/6 1859, s. 3, 29/6 1859, s. 3, 2/7 1859, s. 3–4, 6/7 1859, s. 4, 9/7 1859, s. 3, 13/7 1859, s. 4 och 14/7 1859, s. 4.
85. *Finlands Allmänna Tidning*, 29/6 1859, s. 4 och 30/6 1859, s. 4; *Helsingfors Tidningar* 29/6 1859, s. 3.
86. Tivanders dagbok, s. 23, 31, 34 och 36.
87. Dahlgren 1866, s. 212 och 328. Anm: Det har inte varit möjligt att identifiera *Sjömansbaletten* eller *Valmokransen* i Dahlgren.
88. *Pas de deux* Kossack dansades tre gånger medan *Pas de Bouquette*, *Engelsk matrosdans*, *El Aldeano*, *La Gitana* och *La Zingarilla* samt *Stor Bolero* två gånger vardera samt *Pas de deux* och *Saylor Boys Dance* en gång vardera. *Finlands Allmänna Tidning*, 20/6 1859, s. 4, 25/6 1859, s. 4, 4/7 1859, s. 4, 8/7 1859, s. 4, 29/6 1859, s. 4, 30/6 1859, s. 4, 9/7 1859, s. 4 och 13/7 1859, s. 4; *Helsingfors Tidningar*, 18/6 1859, s. 3, 25/6 1859, s. 3, 29/6 1859, s. 3, 2/7 1859, s. 3–4, 6/7 1859, s. 4, 9/7 1859, s. 3 och 17/7 1859, s. 4.
89. Tivanders dagbok, s. 30; *Finlands Allmänna Tidning*, 29/6 1859, s. 4 och 30/6 1859, s. 4; *Helsingfors Tidningar*, 29/6 1859, s. 3; Dahlgren 1866, s. 149 och 202.
90. *Finlands Allehanda Tidning*, 4/7 1859, s. 4 och 9/7 1859, s. 4; *Helsingfors Tidningar*, 2/7 1859, s. 3 och 9/7 1859, s. 3.
91. *Finlands Allmänna Tidning*, 29/6 1859, s. 4 och 30/6 1859, s. 4; *Helsingfors Tidningar*, 29/6 1859, s. 3; Dahlgren 1866, s. 178 och 181.
92. *Finlands Allehanda Tidning*, 8/7 1859, s. 4; *Helsingfors Tidningar*, 6/7 1859, s. 4; Dahlgren 1866, s. 193 och 201.
93. *Finlands Allehanda Tidning*, 13/7 1859, s. 4; *Helsingfors Tidningar*, 9/7 1859, s. 3 och 13/7 1859, s. 4; Dahlgren 1866, s. 161 och 407.
94. *Finlands Allehanda Tidning*, 13/7 1859, s. 4; *Helsingfors Tidningar*, 13/7 1859, s. 4; Dahlgren 1866, s. 352.
95. Dahlgren 1866, s. 193, 352 och 407.

96. *Cendrillon, Ett studentputs, Lilla Joujou och På Hasselbacken* två gånger vardera medan *Amuletten, Dagen före bröllopet, Duellen, Kapten Puff eller Storprataren, Pensionsfrun och magistern och Två unga löjtnanter* en gång vardera. *Finlands Allehanda Tidningar*, 20/6 1859, s. 4, 25/6 1859, s. 4, 4/7 1859, s. 4, 8/7 1859, s. 4 och 13/7 1859, s. 4; *Helsingfors Tidningar*, 18/6 1859, s. 3, 25/6 1859, s. 3, 9/7 1859, s. 3 och 13/7 1859, s. 4.
97. De avslutades även med *Midsommarsvakan* och *I rosens doft* två gånger vardera medan *Pas de Schawl* en gång. *Finlands Allehanda Tidning*, 25/6 1859, s. 4, 29/6 1859, s. 4, 30/6 1859, s. 4, 4/7 1859, s. 4, 8/7 1859, s. 4, 9/7 1859, s. 4 och 13/7 1859, s. 4; *Helsingfors Tidningar*, 25/6 1859, s. 3, 29/6 1859, s. 3, 2/7 1859, s. 3–4, 6/7 1859, s. 4, 9/7 1859, s. 3 och 13/7 1859, s. 4.
98. Tivanders dagbok, s. 22–23.
99. Även i *Stockholms Dagblad*. *Helsingfors Tidningar*, 22/6 1859, s. 2; *Stockholms Dagblad*, 29/6 1859, s. 2.
100. Tivanders dagbok, s. 24, 27–28, 30 och 32–35.
101. *Helsingfors Tidningar*, 22/6 1859, s. 2; *Papperslyktan*, 27/6 1859, s. 8; *Stockholms Dagblad*, 29/6 1859, s. 2.
102. *Fäderneslandet*, 20/7 1859, s. 3; *Post- och Inrikes Tidningar*, 16/7 1859, s. 4; *Stockholms Dagblad*, 18/7 1859, s. 1.
103. Tivanders dagbok, s. 24, 28, 30, 32–33 och 35.
104. Tivanders dagbok, s. 27.
105. Tivanders dagbok, s. 32 och 35–36.
106. Tivanders dagbok, s. 36; *Finlands Allehanda Tidning*, 9/7 1859, s. 4 och 13/7 1859, s. 4; *Helsingfors Tidningar*, 9/7 1859, s. 3 och 13/7 1859, s. 4.
107. Tivanders dagbok, s. 36; *Finlands Allehanda Tidning*, 16/7 1859, s. 1.
108. *Helsingfors Tidningar*, 16/7 1859, s. 1; *Papperslyktan*, 18/7 1859, s. 8.
109. *Finlands Allehanda Tidning*, 16/7 1859, s. 1; *Papperslyktan*, 27/6 1859, s. 8 och 18/7 1859, s. 8.
110. *Fäderneslandet*, 20/7 1859, s. 3; *Post- och Inrikes Tidningar*, 16/7 1859, s. 4; *Stockholms Dagblad*, 18/7 1859, s. 1.
111. *Helsingfors Tidningar*, 16/7 1859, s. 1.
112. *Fäderneslandet*, 20/7 1859, s. 3; *Post- och Inrikes Tidningar*, 16/7 1859, s. 4; *Stockholms Dagblad*, 18/7 1859, s. 1. Anm: Även *Papperslyktan* uppmärksammade Lundell. *Papperslyktan*, 27/6 1859, s. 8.
113. *Finlands Allehanda Tidning*, 16/7 1859, s. 1; *Helsingfors Tidningar*, 16/7 1859, s. 1.
114. *Helsingfors Tidningar*, 16/7 1859, s. 1; *Papperslyktan*, 27/6 1859, s. 8.
115. *Fäderneslandet*, 20/7 1859, s. 3; *Post- och Inrikes Tidningar*, 16/7 1859, s. 4; *Stockholms Dagblad*, 18/7 1859, s. 1.
116. Tivanders lediga dagar var den 16, 19 och 22–24 juni samt den 10 och 17 juli. Tivanders dagbok, s. 24–26, 33–34 och 37–38.
117. Tivanders dagbok, s. 20–38.
118. Tivanders dagbok, s. 21, 25, 26 och 33.
119. Tivanders dagbok, s. 22, 25–26 och 31.

120. Tivanders dagbok, s. 33–34.
121. Tivanders dagbok, s. 24.
122. Tivanders dagbok, s. 23, 25, 27–28 och 30–31.
123. Tivanders dagbok, s. 21, 23 och 31.
124. Tivanders dagbok, s. 25–26.
125. Tivanders dagbok, s. 28–29.
126. Tivanders dagbok, s. 33–34.
127. Tivanders dagbok, s. 27 och 29.
128. *Stockholms Dagblad*, 28/5 1859, s. 2.
129. Tivanders dagbok, s. 23, 26 och 35.
130. Tivanders dagbok, s. 37–38. Anm: Är det den framtida arkitekten T. Höijer som då skulle vara 16 år? Han var nästan lika gammal som Tivander.
131. *Finlands Allehanda Tidning*, 12/7 1859, s. 4.
132. Tivanders dagbok, s. 36 och 39.
133. *Helsingfors Tidningar* nämner bara att paret Strandberg och andra hade kommit till Åbo. *Finlands Allehanda Tidning*, 16/7 1859, s. 1; *Helsingfors Tidningar*, 17/7 1859, s. 2; *Papperslyktan*, 18/7 1859, s. 8; *Post- och Inrikes Tidningar*, 22/7 1859, s. 4.
134. *Papperslyktan*, 18/7 1859, s. 8.
135. Även *Helsingfors Tidningar* och *Papperslyktan* berättar om dessa föreställningar. *Finlands Allehanda Tidning*, 18/7 1859, s. 4; *Helsingfors Tidningar*, 20/7 1859, s. 1; *Papperslyktan*, 18/7 1859, s. 8.
136. *Papperslyktan*, 25/7 1859, s. 8.
137. Tivanders dagbok, s. 40–41.
138. *Finlands Allehanda Tidning*, 18/7 1859, s. 4, 19/7 1859, s. 4, 20/7 1859, s. 4, 21/7 1859, s. 4 och 22/7 1859, s. 4; *Helsingfors Tidningar*, 20/7 1859, s. 3–4.
139. Danserna *Hallingen*, *Dalpolska*, *Jössehäradspolska*, *La Bearnese* och *La Gitana* samt två gånger *Saylor Boys Dance* samt pjäserna *Malins korgar* och *Dalaröflickan*.
140. Dahlgren kallar *Pas de fleur* för ett mytologiskt divertissement. Dahlgren 1866, s. 352 och 405.
141. Tivanders dagbok, s. 40.
142. Tivanders dagbok, s. 41.
143. Tivanders dagbok, s. 41; *Åbo Tidningar*, 12/8 1859, s. 4; Dahlgren 1866, s. 235.
144. Tivanders dagbok, s. 41.
145. Tivanders dagbok, s. 42; *Åbo Tidningar*, 29/7 1859, s. 2–3; *Åbo Underrättelser*, 29/7 1859, s. 3.
146. De hade föreställningar den 29 juli samt den 1, 5, 7, 9, 12, 15, 19 och 22 augusti. Tivanders dagbok, s. 42–48.
147. Till en början var det dubbla annonser. *Åbo Tidningar*, 29/7 1859, s. 3, 5/8 1859, s. 4, 9/8 1859, s. 3, 12/8 1859, s. 4, 16/8 1859, s. 5 och 19/8 1859, s. 4.
148. Tivanders dagbok, s. 42–43, 45 och 47; Dahlgren 1866, s. 161, 211 och 323.

149. Tivanders dagbok, s. 45–47. Anm: Det har inte varit möjligt att identifiera *Pas Styrien* i Dahlgren.
150. *Åbo Tidningar*, 12/8 1859, s. 4, 16/8 1859, s. 5 och 19/8 1859, s. 4.
151. *Åbo Tidningar*, 19/8 1859, s. 4. Anm: Det har inte varit möjligt att identifiera *Skärgårdsbalett* i Dahlgren. Är denna balett *Sjömansbaletten*?
152. *Åbo Tidningar*, 9/8 1859, s. 3 och 12/8 1859, s. 4; Dahlgren 1866, s. 398. Anm: Det har inte varit möjligt att identifiera *Intermed af Dans* i Dahlgren.
153. *Åbo Underrättelser*, 16/8 1859, s. 5.
154. *Åbo Tidningar*, 9/8 1859, s. 3 och 19/8 1859, s. 4; Dahlgren 1866, s. 352.
155. Dansen *La Zingarilla* två gånger medan danserna *El Aldeano*, *La Gitana*, *Pas de Bouquette* och *Pas de deux Kossack* vardera en gång. Dessutom spelades pjäserna *Cendrillon*, *Lilla Joujou* och *På Hasselbacken* samt framfördes divertissemang *Midsommarsvakan*. *Åbo Tidningar*, 29/7 1859, s. 3, 5/8 1859, s. 4, 9/8 1859, s. 3, 12/8 1859, s. 4 och 19/8 1859, s. 4; *Åbo Underrättelser*, 16/8 1859, s. 5.
156. *Saylor Boys Dance* fem gånger samt *La Bearnese*, *Pas de deux Caractaire*, *pas de trois Stejermarkerdans* och *Pas de trois Chinois* en gång vardera medan pjäserna *Bror Jonathan eller Oxhandlaren från Småland* två gånger samt *Dalaröflickan*, *En fru som läser tidningar*, *Ett besök på dårhuset*, *Ett studentputs*, *Far och son*, *Stråtröfvaren*, *Studenten och grevinnan* och *Symamsellerna* en gång vardera. Föreställningarna avslutades sedan med *I rosens doft*, *Sylfiderna* och *Pas de Schawl*. *Åbo Tidningar*, 29/7 1859, s. 3, 5/8 1859, s. 4, 9/8 1859, s. 3, 12/8 1859, s. 4 och 19/8 1859, s. 4.
157. Tivanders dagbok, s. 43–47.
158. *Aftonbladet*, 13/8 1859, s. 3; *Helsingfors Tidningar*, 13/8 1859, s. 1; *Åbo Underrättelser*, 19/8 1859, s. 2.
159. Tivanders dagbok, s. 47–48; *Åbo Tidningar*, 19/8 1859, s. 4; *Åbo Underrättelser*, 16/8 1859, s. 5.
160. Tivanders dagbok, s. 47; *Åbo Tidningar*, 26/8 1859, s. 1; *Åbo Underrättelser*, 26/8 1859, s. 1.
161. *Åbo Tidningar*, 26/8 1859, s. 1.
162. Tivanders dagbok, s. 48.
163. *Åbo Underrättelser*, 26/8 1859, s. 1.
164. *Post- och Inrikes Tidningar*, 31/8 1859, s. 2. Dessutom *Fäderneslandet*, 3/9 1859, s. 2 och *Snällposten*, 8/9 1859, s. 1 samt olika lokala tidningar, såsom *Upsala*, *Uppsala*, 20/9 1859, s. 4.
165. *Åbo Tidningar* skriver endast att teatern flera gånger blev översållad med blommor. *Helsingfors Tidningar*, 31/8 1859, s. 1; *Åbo Tidningar*, 26/8 1859, s. 1.
166. Tivanders dagbok, s. 48.
167. *Åbo Underrättelser*, 26/8 1859, s. 1. Även i *Post- och Inrikes Tidningar*, 31/8 1859, s. 2 med flera.
168. *Åbo Tidningar*, 26/8 1859, s. 1.
169. Tivanders dagbok, s. 43–44 och 46.

170. Tivanders dagbok, s. 43–44.
171. Tivanders dagbok, s. 45.
172. Tivanders dagbok, s. 47–48.
173. Tivanders dagbok, s. 48–49.
174. Även i *Helsingfors Tidningar* stod att de avrest. *Helsingfors Tidningar*, 31/8 1859, s. 1; *Post- och Inrikes Tidningar*, 31/8 1859, s. 2; *Åbo Underrättelser*, 26/8 1859, s. 1. Dessutom *Fäderneslandet*, 3/9 1859, s. 2 och *Snällposten*, 8/9 1859, s. 1 samt i olika lokala tidningar, såsom *Upsala*, 20/9 1859, s. 4.
175. Även i *Folkets Röst. Aftonbladet*, 25/8 1859, s. 2; *Folkets Röst*, 27/8 1859, s. 2.
176. Tivanders dagbok, s. 49.
177. *Aftonbladet*, 25/8 1859, s. 2.
178. Tivanders dagbok, s. 50–51.
179. Tivanders dagbok, s. 51.
180. *Dagens Nyheter*, Stockholm 8/8 1966, *Teater i Uppsala uppbyggs*. Anm: Detta skall dock inte ske.
181. Tivanders dagbok, s. 51–53.
182. Även *Folkets Röst* och *Stockholms Dagblad* meddelar detta datum. *Folkets Röst*, 3/9 1859, s. 2; *Stockholms Dagblad*, 2/9 1859, s. 1; *Upsala*, 2/9 1859, s. 3.
183. *Upsala*, 23/9 1859, s. 1 och 27/9 1859, s. 1.
184. Tivanders dagbok, s. 50
185. De hade föreställningar den 2, 4–5, 7, 8, 11, 13, 16, 18–19, 21, 23, 25, 27 och den 29–30 september. *Upsala*, 30/8 1859, s. 1, 2/9 1859, s. 1, 6/9 1859, s. 1, 9/9 1859, s. 1, 13/9 1859, s. 1, 16/9 1859, s. 1, 20/9 1859, s. 1, 23/9 1859, s. 1 och 27/9 1859, s. 1.
186. *Upsala*, 20/9 1859, s. 1.
187. *Upsala*, 23/9 1859, s. 3.
188. Dessutom dansades *La Zingarilla* fyra gånger och *La Gitana* tre gånger, varav en var tillsammans med andra. *Pas de Bouquette*, *El Aldeano*, *Stejermarkerdans* och *Pas de trois Chinois* dansades två gånger vardera medan *Dalpoliska*, *Scen* och *Pas de Trois*, *La Bearnese*, *Pas de deux Caractaire*, *Engelsk matrosdans* och *Pas de deux Kossack* samt *Stor Bolero* endast en gång vardera. Dessutom framfördes en gång *Stort Divertissement af Dans ur Den stumma från Portici* med *Pas de deux*, *La Gitana* och *Bolero*. *Upsala*, 30/8 1859, s. 1, 2/9 1859, s. 1, 6/9 1859, s. 1, 9/9 1859, s. 1, 16/9 1859, s. 1, 20/9 1859, s. 1, 23/9 1859, s. 1 och 27/9 1859, s. 1.
189. *Skärgårdsbaletten* dansades två gånger. *Upsala*, 6/9 1859, s. 1, 13/9 1859, s. 1, 16/9 1859, s. 1, 23/9 1859, s. 1 och 27/9 1859, s. 1.
190. *Upsala*, 27/9 1859, s. 1; Dahlgren 1866, s. 285.
191. Båda dessa pjäser framfördes två gånger. *Upsala*, 2/9 1859, s. 1, 16/9 1859, s. 1 och 23/9 1859, s. 1.
192. *Bror Jonathan* eller *Oxhandlaren från Småland* spelades två gånger. *Upsala*, 6/9 1859, s. 1 och 9/9 1859, s. 1.
193. *Upsala*, 20/9 1859, s. 1

194. *På Hasselbacken* spelades tre gånger samt *Lilla Joujou* och *Två unga löjtnanter* två gånger vardera medan resten en gång vardera: *Amuletten*, *Dagen före bröllopet*, *Dalaröflickan*, *Duellen*, *En fru som läser tidningar*, *Ett besök på dårhuset*, *Ett studentputs*, *Far och son*, *Malins korgar*, *Pensionsfrun och magistern* och *Stråtröfvare*. *Upsala*, 30/8 1859, s. 1, 2/9 1859, s. 1, 6/9 1859, s. 1, 9/9 1859, s. 1, 13/9 1859, s. 1, 16/9 1859, s. 1, 20/9 1859, s. 1, 23/9 1859, s. 1 och 27/9 1859, s. 1.
195. *Upsala*, 30/8 1859, s. 1, 2/9 1859, s. 1 och 27/9 1859, s. 1.
196. Däremot hade den spelats i Stockholm. *Upsala*, 23/9 1859, s. 1; Dahlgren 1866, s. 399.
197. *Den förtrollade prinsen*, *Midsommarsvakan*, *I rosens doft*, *Pas de Schawl* och *Sylfiderna* två gånger medan *Cendrillo* och *Symamsellerna* en gång. *Cendrillo* dessutom en gång med endast andra akten. *Upsala*, 30/8 1859, s. 1, 2/9 1859, s. 1, 6/9 1859, s. 1, 9/9 1859, s. 1, 13/9 1859, s. 1, 16/9 1859, s. 1, 20/9 1859, s. 1, 23/9 1859, s. 1 och 27/9 1859, s. 1.
198. Tivanders dagbok, s. 52.
199. Även *Fäderneslandet* skrev om fulla hus och stormande bifall. *Fäderneslandet*, 24/9 1859, s. 2; *Upsala*, 6/9 1859, s. 3 och 23/9 1859, s. 3–4.
200. Tivanders dagbok, s. 53.
201. *Upsala*, 6/9 1859, s. 3.
202. *Upsala*, 30/9 1859, s. 3.
203. *Upsala*, 6/9 1859, s. 3 och 23/9 1859, s. 4.
204. Tivanders dagbok, s. 51–53. Även *Stockholms Dagblad* berättar att de skulle bege sig till Stockholm. *Stockholms Dagblad*, 30/9 1859, s. 1.
205. *Aftonbladet*, 3/10 1859, s. 2; *Post- och Inrikes Tidningar*, 4/10 1859, s. 2.
206. Dahlgren 1866, s. 108.
207. MTB, Klippsamling, Selinder, Dödsruna.
208. Även i texten i *Folkets Röst*, *Göteborgsposten* och *Post- och Inrikes Tidningar*. *Folkets Röst*, 19/10 1859, s. 2; *Göteborgsposten*, Göteborg 22/10 1859, s. 2; *Post- och Inrikes Tidningen*, 15/10 1859, s. 3; *Stockholms Dagblad*, 15/10 1859, s. 1 och 2 (annons).
209. Det står felaktigt att det var på lördagen när det var på söndagen. *Fäderneslandet*, 22/10 1859, s. 2.
210. *Stockholms Dagblad*, 15/10 1859, s. 2; Dahlgren 1866, s. 161, 211 och 405 (fel datum).
211. *Göteborgsposten*, 22/10 1859, s. 2; *Post- och Inrikes Tidningen*, 5/10 1859, s. 3.
212. *Fäderneslandet*, 22/10 1859, s. 2.
213. *Post- och Inrikes Tidningar*, 31/10 1859, s. 2.

214. Förutom *Som man är klädd, så blir man hädd*, med vilken barnteatern hade haft en premiär i Åbo och som de också hade spelat i Stockholm, spelade de sådant de redan hade i repertoaren: *Amuletten*, *Cendrillon*, *Dalaröflickan*, *Duellen*, *Ett besök på dårhuset*, *Ett studentputs*, *Far och son*, *Den förtrollade prinsen*, *Kapten Puff eller Storprataren*, *Lilla Joujou*, *Malins korgar*, *Maskeraden i Vindskammaren*, *Pensionsfrun och magistern* och *På Hasselbacken* samt divertissemangen *Diana och Endymion*, *I rosens doft*, *Midsommarsvakan* och *Pas de fleur*. Dahlgren 1866, s. 125, 127, 156, 161, 170, 193, 197, 201, 223, 258, 271, 278, 280–281, 285, 288, 323, 399, 402–403 och 405.
215. Dahlgren 1866, s. 161, 211, 235 och 328. Anm: Däremot spelades ännu inte *Bror Jonathan eller Oxhandlaren från Småland* och inte heller *Frontin, gift ungkarl* med flera.
216. Denna roll är en av de roller som nämns i dödsrunan. MTB, Klippsamling, Skandinaviska, Tivander, Dödsruna *Gamle Tivis är död!*; *Göteborgsposten*, 17/4 1889, s. 2.
217. *Aftonbladet*, 30/11 1859, s. 1 och 3/12 1859, s. 1; *Stockholms Dagblad*, 30/11 1859, s. 2 och 3/12 1859, s. 2; Dahlgren 1866, s. 295.
218. *Göteborgsposten*, 17/4 1889, s. 2.
219. MTB, Klippsamling, Tivander, Biografi.
220. *Göteborgsposten*, 26/1 1861, s. 3 och 29/1 1861, s. 3; *Nya Dagligt Allehanda*, Stockholm 22/1 1861, s. 3 och 24/1 1861, s. 3.
221. *Aftonbladet*, 30/1 1861, s. 2; *Nya Dagligt Allehanda*, 30/1 1861, s. 2; *Post- och Inrikes Tidningar*, 30/1 1861, s. 2; *Stockholms Dagblad*, 30/1 1861, s. 1.
222. *Folkets Röst*, 9/1 1861, s. 3.
223. Dahlgren 1866, s. 108–109; *Nya Dagligt Allehanda*, 28/1 1861, s. 1.
224. Det framgår också av en bildtext att Selinder var direktör för Ladugårdslandsteatern 1861–1866. MTB, Klippsamling, Selinder, Bildtext och Dödsruna samt även Dahlskogs katalog; Dahlgren 1866, s. 109.
225. *Post- och Inrikes Tidningar*, 30/1 1861, s. 2; *Stockholms Dagblad*, 30/1 1861, s. 1.
226. *Post- och Inrikes Tidningar*, 2/2 1861, s. 4; *Nya Dagligt Allehanda*, 2/2 1861, s. 2.
227. *Aftonbladet*, 31/1 1861, s. 3.
228. Förutom de som nämns i texten spelades även *Diana och Endymion*, *I rosens doft*, *Kapten Puff eller Storprataren*, *Malins korgar*, *Maskeraden i Vindskammaren*, *Midsommarsvakan*, *Pensionsfrun och magistern*, *På Hasselbacken* och *Sylfiderna*. Dahlgren 1866, s. 125, 258, 280–281, 285, 288, 323, 399, 403 och 407.
229. Dahlgren 1866, s. 202, 211, 235 och 398.
230. MTB, Klippsamling, Selinder, Bildtext och Dödsruna samt även Dahlskogs katalog; Eklund med bidrag av Stribolt och Wittström 1983, s. 124 och 159.
231. *Jönköpings Tidning*, Jönköping 4/7 1866, s. 1 respektive *Dagens Nyheter*, 14/7 1866, s. 1.
232. *Dagens Nyheter*, 15/10 1866, s. 2; *Göteborgsposten*, 16/10 1866, s. 2.

233. Dahlgren 1866, s. 607. Anm: Det har inte varit möjligt att hitta uppgifter om C. och A. Selinder och inte heller om sufflören Meck och Beckers fru.
234. MTB, Klippsamling, Tivander, Bildtext samt även i Deurells katalog.
235. *Fäderneslandet*, 24/2 1866, s. 1.
236. MTB, Klippsamling, Tivander, Bildtext och Biografi samt även Deurells och Dahlskogs kataloger; *Göteborgs Posten*, 17/4 1889; Eklund med bidrag av Stribolt och Wittström 1983, s. 101–102.
237. MTB, Fotosamling, Skandinaviska, Anders Selinder, "Selinders flickor" med tillhörande text; *Stockholmstidningen*, 17/2 1897, s. 3. Anm: Liknande anteckning över ett fotografi finns även i Klippsamling, Skandinaviska, A. Selinder.
238. Dessutom nämns ytterligare två personer. *Stockholmstidningen*, 17/2 1897, s. 3.
239. *Stockholmstidningen*, 17/2 1897, s. 3.
240. MTB, Klippsamling, Skandinaviska, Tivander, Biografi; *Söndags-Nisse*, Stockholm 21/4 1889.
241. *Nya Dagligt Allehanda* och *Svenska Scenen* räknar också upp vilka dessa vackra flickor var. MTB, Klippsamling, Skandinaviska, Tivander, En anteckning; *Göteborgsposten*, 17/4 1889, s. 2; *Nya Dagligt Allehanda*, 7/4 1916, *Tivis och flickorna*; *Svenska Scenen*, Stockholm 1/5 1916, *Knut Tivander och hans flickor än en gång*.
242. Exklusive "nationaldanserna" som inte nämns i denna bok. Dahlgren 1866, s. 156, 223, 288, 353, 398–399, 403, 405 och 407.
243. MTB, Klippsamling, Selinder, Dödsruna.
244. Andersson 2007, s. 207–208, 210 och 212–213; Dahlgren 1866, s. 183, 196 och 382.
245. I denna annons kan man också se vilka roller både de vuxna och barnen hade. *Stockholms Dagblad*, 31/12 1857, s. 4. Anm: En annons fanns också i *Post- och Inrikes Tidningar*, 31/12 1857, s. 4 men då utan att ange aktörer, dansare och danser.
246. *Illustrerad Tidning*, Stockholm 9/1 1858, s. 1.
247. Dahlgren 1866, s. 156, 161, 197, 223, 271, 323 och 375.
248. Dahlgren 1866, s. 193, 212, 235 och 352–353.
249. Dahlgren 1866, s. 127, 156, 161, 197, 202, 223, 271, 280, 288, 323, 352 och 375.
250. *Folkets Röst*, 9/1 1861, s. 3.
251. Dahlgren 1866, s. 161, 202, 211, 278, 328 och 352.
252. Qvarnström 1946, s. 52.
253. *Folkets Röst*, 9/1 1861, s. 3.
254. Helander, Karin, *Från sagospel till barntragedi: pedagogik, förströelse och konst i 1900-talets svenska barnteater*, Stockholm 1998, s. 23–25.
255. *Göteborgsposten*, 17/2 1866, s. 2; *Norrköpings Tidningar*, Norrköping 28/2 1866, s. 2.
256. MTB, Klippsamling, Tivander, Biografi.
257. *Illustrerad Tidning*, 12/4 1862; Dahlgren 1866, s. 398.
258. MTB, Klippsamling, Selinder, Dödsruna.

Referenser

Arkiv och otryckt material

Musik- och Teaterbiblioteket

Dahlskog och Deurells kataloger, Anders Selinder och Knut Tivander

Knut Tivanders arkiv, Volym 1

Foto- och klippsamlingar

Litteratur och tryckt material

Periodika

Allsvensk samling, Göteborg, 1914–1971

Aftonbladet, Stockholm, 1830–

Barometern, Kalmar, 1841–

Blekingeposten, Karlskrona, 1852–1884

Dagens Nyheter, Stockholm, 1864–

Finlands Allmänna Tidning, Helsingfors, 1820–1931

Folkets Röst, Stockholm, 1849–1861

Fäderneslandet, Stockholm, 1852–1927

Helsingfors Tidningar, Helsingfors, 1829–1866

Göteborgsposten, Göteborg, 1859–

Illustrerad Tidning, Stockholm, 1855–1867

Jönköpings Tidning, Jönköping, 1807–1884

Nya Dagligt Allehanda, Stockholm, 1859–1944, 1950–1972

Norrköpings Tidningar, Norrköping, 1787–

Papperslyktan, Helsingfors, 1858–1861

Post- och Inrikes Tidningar, Stockholm, 1821–2006

Snällposten, Malmö, 1848–1871

Stockholms Dagblad, Stockholm, 1824–1931

Stockholmstidningen, Stockholm, 1889–1966

Svenska Scenen, Stockholm, 1914–1918

Söndags-Nisse, Stockholm, 1862–1924

Upsala, Uppsala, 1845–1958

Wiborg, Viborg, 1855–1861

Åbo Underrättelser, Åbo, 1824–

Åbo Tidningar, Åbo, 1820–1861

Litteratur

Andersson, Göran, "Anders Selinder, nationalromantikens företrädare inom svensk dans i Norden" i *Dans: folk, fag, forskning* (red. Egil Bakka och Gunnel Biskop), Oslo, 2007

Dahlgren, Fredrik August, *Förteckning öfver svenska skådespel uppförda på Stockholms theatrar 1737–1863 och Kongl. theatrarnes personal 1773–1863 med flera anteckningar*, Stockholm, 1866

Eklund, Hans, *Från Humlan till Intiman: något om Stockholms privatteatrar*, Stockholm, 1983

Helander, Karin, *Från sagospel till barntragedi: pedagogik, förströelse och konst i 1900-talets svenska barnteater*, Stockholm, 1998

Qvarnström, Ingrid, *Svensk teater i Finland. 1, Rikssvensk teater*, Helsingfors, 1946

Dokument och förteckningar

Musik- och teaterbibliotekets skriftserie innehåller bibliografier, kataloger och andra förteckningar samt dokumentära utgåvor eller studier med tonvikt på att presentera källmaterial. Serien startades 1969 som ett samarbete mellan dåvarande Svenskt musik historiskt arkiv och Svenska samfundet för musikforskning. Från och med vol. 7 (1994) utges den av Musik- och teaterbiblioteket (före detta Statens musikbibliotek).

Musik i Sverige

1. Hülphers, A. A:sson, Historisk afhandling om musik och instrumenter. Westerås 1773. Faksimilutgåva med inledning av Thorild Lindgren. 1969. Pris: 159:-
2. Ruuth, Gustaf, Katalog över äldre musikalier i Per Brahegymnasiet i Jönköping. 1971. (gratis)
3. Helmer, Axel, Svensk solosång 1850-1890. En genrehistorisk studie. 1972. Sångförteckning. 1972. (Mit einer deutschen Zusammenfassung). Pris: 127:-
4. Leux-Henschen, Irmgard, Joseph Martin Kraus in seinen Briefen. 1978. Utg. av Svenska samfundet för musikforskning/Ed. Reimers. (slutsåld)
5. Rudén, Jan Olof, Music in tablature. 1981. Pris: 165:-
6. Henrysson, Harald, A Jussi Björling Phonography. 2nd Edition, 1993. (Reviderad och utökad upplaga). Pris: 300:-
7. Holm, Anna Lena, Tematisk förteckning över J. H. Romans vokalmusik. Stockholm 1994. Pris: 350:-, utg. av Musikaliska akademiens bibliotek.
8. Gasparini, Francesco, En uti Harmoni öfvad på Clav-Cymbal (översatt av J.H. Roman, vetenskapligt bearbetat av Kathleen K. Hansell, Martin Tegen och Eva Nordenfeldt). 1994. Pris: 265:-
9. Lomnäs, Bonnie & Erling, Stiftelsen Musikkulturens främjande. Catalogue of music manuscripts. 1995. Pris: 212:-
10. Jonsson, Leif, Offentlig musik i Uppsala 1747 – 1854. Från representativ till borgerlig konsert. 1998. OBS! Denna utgåva prissänkt p.g.a. sämre tryckning och limning! Pris: 240:-
11. Lomnäs, Bonnie, Stiftelsen Musikkulturens främjande. Catalogue of letters and other documents. 1999. Pris: 212:- Paketpris nr 9 + 11 350:-
12. Bengtsson, Britta, 1751 års män. Anteckningar om amatörer och hovkapellister vid "Kongl. Begravnings och Kongl. Krönings Musiquerne år 1751". 2001. Pris: 212:-
13. Barth Magnus, Ingebjørg, Här är spel och dans. Musikmotiv i svenskt folkligt måleri på bonad och vägg. 2009. (slutsåld)

Erbjudande! Volym 9 och 11 till paketpris 350:-. Samtliga priser ovan inkl. 6% moms. Vid försändelse tillkommer porto.