

”Det bästa svenska lustspel i fosterländsk anda.”
*Hedvig von Numers pjäs På Gröna Lund och det
kulturella minnet av den gustavianska epoken*

Johannes Heuman, Södertörns högskola
Hedvig Mårdh, Karlstads universitet
Alfred Sjödin, Karlstads universitet

Abstract: The article constitutes an interdisciplinary study of the comic play *På Gröna Lund* (1856) by Hedvig von Numers, viewed as a significant contribution to the cultural memory of Sweden’s Gustavian era (1772–1809). Building on recent theoretical perspectives, the workings of cultural memory are investigated in several dimensions. To begin with, by studying the conditions of its staging and its reception by an audience, we investigate how an experience of historical authenticity was created. In the next step, the historical content of the play is interpreted and contextualised by relating it to popular and scholarly historiography of the period, and by studying its use of comic conventions in the service of historical representation. Taken together, these approaches show the complexity of nineteenth century memory culture when confronted with the recent Gustavian past.

Keywords: Gustavian era; Cultural Memory; Historical fiction; Performing arts.

Recommended citation: Heuman, Johannes; Mårdh, Hedvig & Sjödin, Alfred, ”Det bästa svenska lustspel i fosterländsk anda.” Hedvig von Numers pjäs *På Gröna Lund* och det kulturella minnet av den gustavianska epoken’, *1700-tal: Nordic Journal for Eighteenth-Century Studies*, 21 (2024). 129–156. <https://doi.org/10.7557/4.7384>

Copyright: © 2024 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Inledning

År 1856 kontaktade Humlegårdsteaterns direktör Oscar Andersson stockholms-tidningarna och landsortspressen för att utlysa en tävling för nyskriven svensk dramatik. Han bjöd in alla författare ”som nitälska för den inhemska dramatiska litteraturens upplifvande”. Andersson sökte efter ”det bästa ’svenska lustspel i fosterländsk anda’”.¹ Första pris var 30 dukater.² Bidragen skulle skickas in anonymt, genom att förses med ett ”valspråk” istället för namn, allt för att undvika partiskhet. Pjäserna skulle leva upp till kravet att vara minst tre akter eller utgöra ett så kallat, ”fullt spektakel”.³ I maj 1856 hade åtta eller nio pjäser lämnats in till första tävlingen.⁴ Det vinnande bidraget, *På Gröna Lund: scenisk framställning under tal och sång i 2 akter: svenskt original*, tillkännagavs den 10 juli 1856. En sommarkväll i början av augusti var det dags för uruppförandet. Stycket gavs för en ”öfveruppfylld salong” och rönte stor uppskattning hos publiken.⁵ Föreställningen avslutades spektakulärt med bengaliska eldar.⁶

Pjäsen omnämndes omväxlande som sångpjäs, sångspel, vådevill, lustspel, bellmannisk farce,⁷ dramatisk småsak och bellmanstycke i dagspressen. Dess handling utspelas på värdshuset Gröna Lund, en första maj någon gång under den senare delen av Gustaf III:s tid vid makten. Vi serveras två kärlekshistorier med förhinder: värdinnan på Gröna Lund vill hindra sin dotter Majken från att träffa oboisten Olof Flöjtén. Dennes far, Korpral Svärd, uppvaktar nämligen värdinnan. Parallellt med detta och på en högre samhällsnivå utspelas en annan historia, om löjtnant Henrik Gyllenstorm, som är i färd med att gå i landsflykt, offer för illasinnad ryktesspridning från sin fästmö Eva Ridderkors’ familj. Genom dessa miljöer rör sig de två diktarkollegerna Bellman och Lidner, ivrigt deltagande i de ungas hjärtesorger. Bellman ska framträda och kommer att åhöras av självaste Gustaf III, som i sällskap med Elis Schröderheim avlägger ett inkognitobesök på värdshuset. Upplösningen på intrigen åstadkoms också genom Gustafs ingripande, som förutom att undanröja hindren för de älskande paren ser till att belöna den fattige Bellman.

Det nationella anslaget och den lyckade tidsdräkten uppmärksammades av teaterkritikerna och uppskattades av publiken. Författaren valde emellertid att fortsätta vara anonym och var enbart känd under pseudonymen H.C.F. Trots på-

¹ *Aftonbladet*, 1856-05-03.

² *Svenska Tidningen*, 1856-08-05.

³ ”Inrikes Underrättelser”, *Skånska Posten*, 1856-10-04.

⁴ ”Inrikes”, *Upsalabiet*, 1856-07-12.

⁵ ”Vid åtskilliga ställen applauserades.” B-n., *Post- och inrikes tidningar*, 1856-08-11.

⁶ B-n., *Post- och inrikes tidningar*, 1856-08-11.

⁷ ”Bref till en vän i landsorten.”, *Svenska Tidningen*, 1856-09-10.

tryckningar avslöjade teaterdirektören Oscar Andersson inte namnet vid premiären men sträckte sig så långt att han berättade för publiken att det var ett ”fruntimmer” och att det rörde sig om ett ”förstlingsarbete”.⁸ Några månader senare, i september 1856, hade trots allt ordet spridit sig att pjäsen författats av fröken Hedvig Ehrenstam, dotter till sjöministern och stadsrådet Ehrenstam.⁹

På Gröna Lund svarade uppenbarligen väl mot önskemål hos såväl teaterdirektion som publik. Det intressanta är att denna lättsamma pjäs ansågs präglas av ”fosterländsk anda”. Det rör sig i så fall om en fosterländskhet av en annan art än hos de kungadramer vilka börjat författas vid denna tid och som uppehöll sig vid avgörande händelser i nationens historia, typiskt sett hämtade ur medeltiden eller 1500- och 1600-talen.¹⁰ Pjäsen är komisk snarare än patosfylld, den diskuterar knappast tidevarvets politik och den enda historiskt betydelsefulla händelse som skildras är Gustafs upptäckt av Bellman. Att 1800-talets bild av den sistnämnde ofta varit ett sätt att komma till rätta med arvet från den gustavianska tiden som helhet, har övertygande demonstrerats av Johan Stenström i *Bellman levde på 1800-talet*.¹¹ I denna artikel ligger emellertid inte tonvikten på pjäsens bild av Bellman, eller för den delen av Lidner, utan på minnet av den gustavianska epoken generellt.¹² Detta minne studeras i gengäld på ett mer mångdimensionellt sätt än vad som hittills skett. Genom att arbeta interdisciplinärt riktar vi vår undersökning mot flera nivåer: pjäsens produktion och mottagande, dess relation till den litterära traditionen, liksom till bilden av den gustavianska tiden i 1800-talets historieskrivning. Angreppssättet ger perspektiv på det komplicerade samspel mellan aktörer och medier som skapar och vidmakthåller det kulturella minnet, genom att det tillåter en rörelse mellan mer avgränsade kontexter (teaterpubliken, verket) och mer allmänna inslag i ett samhälles självförståelse (historieskrivningen).

⁸ ”Teater”, *Aftonbladet*, 1856-08-11.

⁹ ”Barlast”, *Norrköpings Tidningar*, 1856-09-24.

¹⁰ Gerda Rydell, *Adertonhundratalets historiska skådespel före Strindberg* (Stockholm: P.A. Norstedt och söner, 1928); Ulla-Britta Lagerroth, ”Tillbaka till den svenska historien”, i *Ny svensk teaterhistoria*, red. av Ulla-Britta Lagerroth & Ingeborg Nordin Hennel (Hedemora: Gidlunds, 2007), s. 193–205.

¹¹ Johan Stenström, *Bellman levde på 1800-talet* (Stockholm: Atlantis, 2009). Om Bellmanbildens förvandlingar under 18- och 1900-tal, se vidare Arvid Stålhane, ”Bellman som scenfigur”, i dens. *En Bellmansbok* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1947), s. 153–187; Carl Fehrman, ”Diktare och kritiker tolkar Bellman” och ”Så blev Bellman nationalmonument” i hans *Vinglas och tinglas i Bellmans värld* (Lund: Absalon, 1995), s. 137–175 resp. 195–203; Carina Burman, *Bellman. Biografen* (Stockholm: Bonniers, 2019), s. 611–629. Av dessa ligger Stenströms studie närmast vår på det teoretiska planet, genom sin anknytning till forskningen om det kulturella minnet.

¹² Om senare tidens Lidnerbild, se Anna Cullhed, *Hör mänsklighetens röst. Bengt Lidner och känslans språk* (Lund: Ellerströms, 2011), s. 309–342.

På så vis hoppas vi ringa in ett viktigt moment vad gäller den gustavianska tidens inlemmande i det nationella historiemedvetandet.

På Gröna Lund var populär, i meningen välbesökt och uppskattad, men också i den meningen att den i egenskap av lustspel hörde till en mer folklig genre. På så vis är pjäsen och dess mottagande väl ägnad att ge en inblick i hur minnet av den gustavianska perioden börjar få fastare former. Genom en närstudie av pjäsen *På Gröna Lund* får vi syn på en process där pjäsförfattare, regissörer och dekoratörer aktivt förhöll sig till en förväntan och förförståelse hos publiken. Krav på historisk autenticitet vägdes mot de inslag som kommit att ingå i den allmänna och populariserade bilden av det gustavianska förflutna. Vidare är tiden för pjäsens tillkomst av betydelse. Dess avstånd till den tid som skildras var inte större än att det fortfarande kunde finnas människor med personliga minnen av perioden, eller som åtminstone fått höra talas om den genom muntliga berättelser från en äldre generation. Som exempel kan nämnas Lovisa Grönlund, Carl Michael Bellmans hustru, som levde ända fram till 1847, nio år innan pjäsen skrevs. Under andra hälften av 1800-talet kommer minnet av den gustavianska perioden i allt högre grad att understödjas och formas av en lång rad nya minnesinstitutioner, vilka tillsammans med en alltmer professionaliserad historieforskning och konstnärliga representationer bidrar till att hålla minnet levande hos en bredare allmänhet. I fallet *På Gröna Lund* befinner vi oss på ett tidigt stadium av denna process. Minnet av den gustavianska tiden är vid denna tidpunkt ännu delvis folkligt och muntligt förmedlat, även om det i ständigt ökande grad blir beroende av det slags medieringar som pjäsen utgör ett relativt tidigt exempel på.

Det kulturella minnet

Det har ofta framhållits att den europeiska moderniseringsprocessen under 1800-talet bidrog till ett nytt intresse för det förflutna. Detta tillbakablickande skapade mening, sammanhang och gemenskap i ett alltmer individualistiskt och framtidsinriktat samhälle.¹³ Samtidigt var det förflutna inte enbart en resurs för att stärka den nationella gemenskapen; dåtiden användes också för andra politiska och estetiska uppfattningar som aktualiserade tidens spänningar.¹⁴ Detta gällde i hög grad även i fallet Sverige och förhållningssättet till den gustavianska perioden som kunde tjäna som projektyta för kosmopolitiska, nationella, progressiva och konservativa ideal. För att använda von Numers pjäs som ett fönster in till

¹³ Se t. ex. Pierre Nora, "Entre Mémoire et Histoire: La problématique des lieux", *Les Lieux de mémoire. 1, La République*, red. av Pierre Nora (Paris: Gallimard, 1984), s. xvii-xlii.

¹⁴ Robert Gildea, *The Past in French History* (New Haven: Yale University Press, 1994).

dessa spänningar kommer studien att ta sin utgångspunkt i teorier om kulturellt minne.

Pjäsen kommer att kontextualiseras utifrån andra samtida representationer av den gustavianska perioden och därmed även ge perspektiv på vad som kan kallas den gustavianska periodens historisering,¹⁵ det vill säga hur perioden infogas i ett meningsskapande historiskt sammanhang. Jan Assmann har beskrivit en sådan process i termer av en övergång från *kommunikativt minne* till *kulturellt minne*. Medan det kommunikativa minnet är mer ostrukturerat och förknippas med hur det förflutna används i daglig interaktion, är det kulturella minnet förankrat i en stabil tradition med längre tidshorisont. Det kommunikativa minnet är också huvudsakligen muntligt, medan det kulturella minnet är i behov av mediering: i första hand genom skrift, men också genom andra medier som bildkonst, scenkonst och i nutiden de elektroniska medierna. Det kommunikativa minnet kan i regel inte sträcka sig mycket längre än tre generationer, 80–100 år, innan det måste ersättas av någon form av mediering.¹⁶

Vår utgångspunkt är emellertid inte 1800-talets institutionaliserade minnestraditioner, utan en folklig teaterpjäs som satts upp på en oberoende teater-scen. Det kräver ett analytiskt ramverk som tydligare tar fasta på de kulturella och kommunikativa sammanhangen som pjäsen ingår i. Vi kommer att rikta uppmärksamhet mot hur von Numers pjäs står i relation till tidens minneskultur och de spänningar som präglar den gustavianska tidens eftermäle under 1800-talets modernisering och nationsbyggande. Inspirationen är hämtad från de minneskulturforskare som vidareutvecklat forskningsfältet genom att inkludera populär och kommersiell kultur och lagt en större tonvikt på vad som kan kallas minnets medialisering. Medie- och kulturforskarna Astrid Erll, Ann Rigney och Berber Hagedoorn har på olika sätt visat hur det kulturella minnet kan utforskas som en dynamisk och performativ minnesprocess där olika mediala plattformar samverkar och förstärker varandra i en interaktiv minneskultur.¹⁷ Perspektivet inspireras av den samtida medieutvecklingen men passar även in på 1800-talets minneskultur, där den historiska fiktionen växte fram som en ny hybridgenre mellan roman-

¹⁵ Jörn Rüsen, *Berättande och förnuft: historieteoretiska texter*, övers. Joachim Retzlaff (Göteborg: Daidalos 2004).

¹⁶ Jan Assmann, "Communicative and cultural memory", i *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, red. av Astrid Erll & Ansgar Nünning (Berlin, New York: De Gruyter, 2008), s. 109–118. [Crossref](#).

¹⁷ Astrid Erll, *Memory in Culture* (Houndmills/Basingstoke/Hampshire: Palgrave Macmillan, 2011). [Crossref](#); Ann Rigney, *The Afterlives of Walter Scott: Memory on the Move* (Oxford: Oxford University Press, 2017). [Crossref](#); Berber Hagedoorn, "Cultural memory and screen culture: How television and cross-media productions contribute to cultural memory", i *Information Storage: A Multidisciplinary Perspective*, red. av Cornelia S. Große & Rolf Drechsler (Cham: Springer, 2020), s. 179–197. [Crossref](#).

konst, dramatik och dikt å ena sidan och den allt mer professionaliserade akademiska historieskrivningen å andra sidan. Rigney har med utgångspunkt i Walter Scott visat hur 1800-talets populärkultur i hög grad präglades av reproduktion av berättelser och motiv som vandrade mellan genrer och media, samt visat fördelen med att studera populära minnesmanifestationer i ett vidare kommunikativt sammanhang.¹⁸ I jämförelse med akademisk historieskrivning utgör historisk fiktion en mer levande gestaltning av det förflutna genom engagerande och formmässigt friare berättelser som tar sig an historiska teman.¹⁹

Astrid Erll har specificerat tre dimensioner av kulturellt minne som är användbara för att placera in minnesrepresentationer i ett bredare kulturellt och politiskt sammanhang. Den första omfattar hur det förflutna gestaltas i själva pjäsen, vilket kan beskrivas som den *intramediala dimensionen*. Valet av medium – i detta fall en teaterpjäs – är en central aspekt för att förstå hur det förflutna gestaltas och kommuniceras i *På Gröna Lund*. På ett mer övergripande plan tenderar historisk fiktion att överskrida och ibland till och med utmana dominerande berättelser om det förflutna genom att inkludera aktörer och skeenden som vanligtvis inte ryms i läroböcker och akademisk historieskrivning. Genom att fokusera på innehållet i teaterpjäsen, hur genren samspelar med gestaltningen av det förflutna, går det att belysa det kulturella minnets intramediala logik. Men för att förstå hur en fiktiv pjäs omvandlas till kulturellt minne är den *intermediala dimensionen* också av betydelse. Då riktas uppmärksamheten i stället på teaterpjäsens samspel med andra berättelser om den gustavianska perioden. Alla representationer av det förflutna bygger vidare på redan existerande berättelser och konstnärliga konventioner,²⁰ vilket också gäller *På Gröna Lund*. Dessa intermediala relationer kan förstås i termer av ”remediering” och ”premediering”. Remediering avser det faktum att betydelsefulla historiska händelser, processer eller aktörer gestaltas gång på gång i olika medier – sånger, romaner, filmer, fotografier, historieskrivning et cetera – och skapar en kanon eller tradition av berättelser som cirkulerar och formar vår bild av det förflutna. I den bemärkelsen kan historiska händelser och processer med ett betydande eftermäle kallas transmediala fenomen eftersom de representeras om och om igen utan att vara knutna till ett specifikt medium.²¹

¹⁸ Rigney (2017).

¹⁹ Stefan Johansson, *En omskriven historia: svensk historisk roman och novell före 1867* (Uppsala: Uppsala universitet, 2000), kap. 4.

²⁰ “Introduction: cultural memory and its dynamics”, i *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*, red. av Astrid Erll & Ann Rigney (Berlin: De Gruyter, 2009), s. 1–14. [Crossref](#).

²¹ Astrid Erll, “Literature, film, and the mediality of cultural memory”, i *A Companion to Cultural Memory Studies*, red. av Astrid Erll & Ansgar Nünning (Berlin: De Gruyter, 2010), s. 392. [Crossref](#).

Premediering handlar däremot om att berättelser om en specifik historisk erfarenhet skapar genremässiga förutsättningar för hur historiska erfarenheter skildras. I denna studie kommer vi att rikta fokus på pjäsens relation till dominerande berättelser i populära framställningar av tiden, med fokus på samtida översikter av svensk historia, läroböcker samt vilken relation von Numers pjäs har till annan samtida dramatik. På detta sätt kommer vi att behandla både politiska och estetiska dimensioner av det kulturella minnet.

Slutligen är det nödvändigt att teaterpjäsen också når en publik för att den ska bidra till det kulturella minnet. För att förstå hur minnesskapande representationers inflytande på sin samtid är den *pluri-mediala dimensionen* relevant. En teaterpjäs är långt ifrån bara en textuell representation, den är en helhet som innefattar återkommande scenframträdanden med regi, skådespeleri, scenografi och i detta fall också musik som samspelar med handlingen – dessa gestaltningsnivåer levan degör tillsammans det förflutna.²²

Men ännu viktigare för det kulturella minnet är hur den tas emot av publiken. Fokus riktas då mot hur pjäsen skapar diskussioner på andra mediala plattformar. Under 1800-talet utgjorde pressen en av de alternativa arenor där pjäsens innehåll cirkulerade och diskuterades. Det är här vårt analytiska fokus kommer att ligga för att diskutera pjäsens reception. Denna form av reception är kollektiv i bemärkelsen att tidningarna utgör nya mediala plattformar som når flera människor och samtidigt kan tillföra gestaltningen av det förflutna ny mening.²³

I det följande kommer vi på ett övergripande plan att följa denna indelning i det kulturella minnets dimensioner. Den första delen (I) uppehåller sig huvudsakligen vid den plurimediala dimensionen genom att undersöka hur pjäsförfattare, regissör och dekoratör använde sig av olika strategier för att skapa historisk trovärdighet och hur denna uppfattades av publiken och kritikerna. Nästföljande delar (II och III) har en mer tolkande inriktning och uppehåller sig vid de intermediala respektive intramediala dimensionerna, i det att pjäsens bild av den gustavianska epoken relateras till historieskrivningens skiftningar respektive hur själva genren inverkar på dess gestaltning.

I. Historisk trovärdighet på scenen

Att låta den gustavianska tidsåldern utöva sin tjusning var ett av målen med teaterpjäsen *På Gröna Lund*, och för detta syfte förfogade teatern över många medel

²² Marvin Carlson, *The haunted stage: The theatre as memory machine* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001); Lidija Kapushevska Drakulevska, "Theatre as a Figure and a Place of Cultural Memory", *Культура/Culture* 4 (2014): 31–40.

²³ Ibid.

med olika verkningssätt. Historisk teater kan i sig betraktas som en pluri-medial historietraktik där text, scenografi, koreografi, skådespel, kostym, musik och sång samverkar för att skapa en helhet som överensstämmer med och effektivt kommunicerar pjäsens historiska innehåll. Som ovan återgivits understryker Erll vikten av att uppmärksamma hur vårt historiemedvetande baseras på kommunikation via olika media som skapar gemensamma bilder av det förflutna.²⁴ Det var flera medier som utövade ett stort inflytande på den historiska teatern. I dagstidningarnas beskrivningar av de historiska pjäserna refererade man ofta till måleriet, och benämningar som *tidsbild*, *genrebild*, *tidsmålning* eller *levande taflor* var vanligt förekommande.²⁵ Historiemåleriet var uppskattat under 1800-talet och spreds i sin tur till en stor publik då målningarna reproducerades flitigt och användes som illustrationer läroböcker i historia. Det var också vanligt att bildkonstnärer fick i uppdrag att skapa tablåer och historiska scenografier till parader och utställningar. Redan i slutet av 1700-talet anpassades kostym och scenografi alltmer efter den tid och plats pjäsen skildrar och en kompetens kring stil- och kostymhistoria växte fram.²⁶ Kompetensen att skapa historiska iscensättningar fanns emellertid inte bara inom teatern utan man lånade idéer och personal även från andra visuella medier, som vaxkabinett, kulturhistoriska utställningar och konstmuseer.²⁷ Även om ambitionsnivån var hög behövde inte allt vara strikt historiskt korrekt på scen. Till exempel behövde inte material eller färgsättningar vara autentiska, i betydelsen äkta. Recensioner och scenanvisningar visar snarare på att målet var att skapa en iscensättning där summan av de olika delarna var tillräckligt övertygande.

Autenticitet i förhållande till det förflutna bygger vanligen på att man har tillgång till det äkta *materialet*, *platsen*, *personen* och *historien*. När man iscensätter historia på scen, i utställningar eller i historiska re-enactments är det emellertid vanligt att någon eller flera av dessa källor till autenticitet saknas. Känslan hos publiken av att något är autentiskt beror förvisso inte bara på tillgång till det äkta, utan skapas även av andra, mer svårfångade och upplevelsebaserade aspekter. Idén om en upplevelsebaserad och *performativ* autenticitet har sedan länge ut-

²⁴ Ibid., s. 389.

²⁵ Benämningar återfinns bland annat i följande texter: "Teater", *Åbo Tidningar*, 1857-05-15, nr 37 (tidsbild), "Theatern", *Finlands Allmänna Tidning*, 1857-01-16, nr 12 (genrebild), F-E. Literatur, *Upsalaposten* 1878-11-20 (tidsmålningen), "TEATER", *Aftonbladet* 1856-08-11 (levande taflor).

²⁶ Kenneth Macgowan & William Melnitz, *The Living Stage: a History of the World Theater* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1965), s. 337, 339.

²⁷ För en utförligare beskrivning av dessa medier, se Mark Sandberg, *Living Pictures, Missing Persons: Mannequins, Museums and Modernity* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2003), och för deras användning i en svensk kontext se: Anna-Maria Hällgren, *Skåda all världens uselhet: visuell pedagogik och reformism i det sena 1800-talets populärkultur* (Möklinta: Gidlund, 2013).

forskas inom scenkonsten men från och med slutet av 1800-talet ser vi det även inom områden som stilrestaureringar och den upplevelsebaserade kulturturismen.²⁸ Det performativa elementet bygger på tanken att autenticitet kan uppfattas som föränderlig, kulturellt och historiskt betingad, snarare än essentiell.²⁹ Performativ autenticitet innebär även att man kan arbeta med olika källor som tillsammans bidrar till autenticitet, exempelvis materialitet, användning, känsla och design. Dessa källor utgör en verktygslåda som kan användas strategiskt och anpassas efter situationen, i det här fallet 1800-talspublikens förståelse och förväntningar. Att performativ autenticitet är processuell innebär att autenticitet inte nödvändigtvis behöver kopplas till ”det äkta föremålet”, en materiell autenticitet. Samtidigt strävar performativ autenticitet hela tiden efter att efterlikna en *indexikal* autenticitet, det äkta föremålet eller personen – eller vår idé om den.³⁰ Den indexikala autenticiteten är nämligen intimt kopplat till publikens förståelse eller rent av stereotyper. Exempelvis ”vet” vi hur Bellman såg ut eller hur Gustaf III rörde sig. Men analyserar vi dagens bild av Bellman och Gustaf III blir det uppenbart hur tydligt den bilden präglats av 1800-talets iscensättningar, teaterpjäser som *På Gröna Lund*, liksom av en rad andra medier, inte minst litteratur och måleri. Den bild som skapas kan betraktas som ett transmedialt fenomen och fortfarande pågår en remediering som tenderar att förstärka och stabilisera det kulturella minnet av Bellman.

Hur arbetade pjäsförfattaren, regissören, dekoratören och skådespelarna för att skapa en upplevelse av historisk trovärdighet i uppsättningen av *På Gröna Lund*? En genomgång av svenska dagstidningar från 1856–1857 visar hur man använde sig av flera autenticitetsförstärkande grepp i marknadsföringen och i själva uppsättningen. Några av de mest framträdande var skådespelarnas porträttlikhet och förmåga att återge kända historiska personer, tidstypiska dikter, sånger och danser, tidsenlig rekvisita, och en för publiken välkänd historisk plats med tydlig koppling till Bellman. Därtill kan läggas von Numers personliga koppling till den gustavianska tiden. Tillsammans bidrog alla dessa grepp till att uppnå den tidsbild som eftersträvades, och som var nödvändig för att övertyga publiken. Vi skall nu

²⁸ För en analys av hur det gustavianska medierades genom historiska parader, stumfilm, historiska sällskap och inom kulturturism under perioden 1890–2000, se Hedvig Mårdh, *A Century of Swedish Gustavian Style. Art History, Cultural Heritage and Neoclassical Revivals from the 1890s to the 1990s.*, Ars Suetica : skrifter 24 (Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2017), kap. 5.

²⁹ Helen Silverman, ”Heritage and Authenticity”, i *The Palgrave Handbook of Contemporary Heritage Research*, red. av Emma Waterton & Steve Watson (Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan 2015) s. 69. [Crossref](#).

³⁰ Britta Timm Knudsen & Anne Marit Waade (red.), *Re-investing Authenticity: Tourism, Place and Emotions* (Bristol: Channel View, 2010), s. 3.

titta närmare på några av de "autenticitetsförstärkande" aspekterna av pjäsen: den personliga kopplingen, porträttligheten, kostymen, de välkända melodierna och platsen.

Hedvig von Numers relation till det förflutna

På Gröna Lund blev genombrottet för författaren Hedvig von Numers (1830–1863), född Ehrenstam) och skulle följas av flera populära teaterpjäser där hon skildrar historiska karaktärer och händelser ur Sveriges historia. Hedvig Ehrenstam växte upp i Karlskrona i en litterärt intresserad familj. Hennes mor, Constance af Trolle (1798–1881), hade som ung varit anställd som sekreterare och lektris hos författaren och poeten Carl Gustaf af Leopold (1756–1829). Författaren och ämbetsmannen Magnus Jacob Crusenstolpe menade att Constance af Trolle i dagligt umgänge med Leopold "inandats doften av det gustavianska tidevarvets litterära bildning".³¹ Hedvig Ehrenstam flyttade från Karlskrona till Stockholm där hon blev del av kulturlivet kring August Blanches och Crusenstolpes sällskapskrets.³² Den sistnämndes historiska roman *Morianen eller Holstein-Gottorpiska huset i Sverige* (1840–1844) gav viktig inspiration till *På Gröna Lund*. Hedvig von Ehrenstam flyttade till Finland och gifte sig 1858 med protokollsekreteraren i finska senaten Carl Johan Oscar von Numers (1814–1881). Hon fortsatte att skriva såväl pjäser som noveller, romaner och poesi. Efter en tids ohälsa, troligen tuberkulos, påbörjade hon 1863 en resa till Italien för att försöka återvinna sin hälsa men en storm och dåligt väder i början av resan gjorde att hennes krafter veknade.³³ När hon kom till resans första anhalt, Stockholm, avled hon.

von Numers personliga förhållande till det förflutna och hennes strävan att som författare på ett troget sätt återge den kan vi ana i flera av hennes andra verk. En sådan kommentar hittar vi i hennes pjäs *Ett äfventyr i Humlegården under Carl Israel Hallmans tid* (1859).³⁴ Pjäsen avslutas med en förklaring av vad teatern "bör och skall vara", vi får tänka oss att det är författarens åsikt som framförs: "ett bildande nöje, en skola för språket och sederna, en trogen bild af det förflutna,

³¹ Detta enligt Magnus Jacob Crusenstolpe. refererad i "Johan Fredrik Ehrenstam", se <https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/16708>, *Svenskt biografiskt lexikon* (artikel av Ludvig Hammar-skiöld. Med bidrag av Bengt Hildebrand), hämtad 2022-06-09.

³² "Lea, Ett minnesblad från Blanches malmgård", *Nya Dagligt Allehanda* 1887-05-21; "Ur en gammal publicist anteckningar", *Skånska Aftonbladet*, 1882-12-09.

³³ "Dödsfall", *Helsingfors Tidningar*, 1863-09-30, nr 226.

³⁴ Under perioden 1773–1780 låg Svenska Theatern i Humlegården. En av de populäraste pjäsförfattarna var Carl Israel Hallman som skrev ett flertal parodier på mer kända pjäser. Att von Numers pjäs om Hallman sattes upp i just Humlegården bör ses som autenticitetsförstärkande.

som del (sic) närvarande lifvet, der man genom exempel lär sig att afsky lasten och älska dygden; ett ställe, der tanken höjes till det godas, skönas och sannas urbild..."³⁵ När von Numers lyfter fram föredömliga exempel ur det förflutna, handlar det inte i första hand om hjältar och kungar, utan om den vanliga människan. Romanen *Agatringen* (1864) är ett exempel på hur hon låter de undanskymda i historieskrivningen berätta sin historia. I romanen beskriver berättaren hur hon i sin ungdom lyssnat till berättelser från tant Catharina som levt "under Gustaf III:s lysande dagar". I sitt dunkla förmak med slitna möbler och prydnadsföremål sitter den åldriga kvinnan, Catharina, och agerar fiktivt "ögonvittne", möjligen med en verklig person som förebild.³⁶ Catharinas anteckningar från ungdomen övertas i romanen av berättaren som nu väljer att publicera dem. von Numers använder romanen för att reflektera över skillnaden mellan den gamla och nya tiden, där aristokratins tidevarv var på väg att försvinna och för att bytas mot "jämlikhetens tid". Den gustavianska tiden beskriver hon som orolig men glansrik: "[m]an ogillar mycket, ömkar sig öfver mycket, men man tjusas dock".³⁷ I och med att von Numers identitet blev känd kunde hennes personliga koppling till, och kunskap om, den gustavianska tiden bidra till pjäsernas historiska trovärdighet. För att själva iscensättningen skulle förmedla samma trovärdighet krävdes emellertid också porträttlikhet.

Porträttlikhet

Under 1800-talet och början av 1900-talet fyllde det historiska porträttmåleriet en viktig funktion som historiska dokument.³⁸ På samma sätt som vi idag kan tala om fotografier beskrevs porträtt som historiska vittnesbörd eller autentiska spår från det förflutna. Dessa historiska porträtt förväntades skådespelaren finna inspiration i och söka efterlikna.

Vi kan läsa hur skribenten i *Post- och inrikes tidningar* efter tillkännagivandet av 1856 års vinnarpjäsa hade höga förväntningar inför uppsättningen. Kostymerna tros bli "fullt trogna och tidsenliga", inte minst tack vare Herr Samuelssons dräkter och dekorationerna som skulle återge det inre av världshuset Gröna Lund.³⁹ Efter att pjäsen väl haft premiär den 9 augusti konstaterade emellertid recensenten "B-n" i samma tidning att om man "på stycket för större fodringar

³⁵ von Numers, *Ett äfventyr i Humlegården under Carl Israel Hallmans tid* (1859) s. 46–47.

³⁶ von Numers, *Agatringen* (Stockholm: Flodin, 1864), s. 1.

³⁷ *Ibid.*, s. 7.

³⁸ Charlotta Krispinsson, *Historiska porträtt som kunskapskälla: samlingar, arkiv och konsthistorie-skrivning* (diss. Stockholm: Stockholms universitet, 2016).

³⁹ "Humlegårdsteatern", *Post- och inrikes tidningar*, 1856–07–10.

af komposition samt tids- och karaktersmålning, tillfredsställer det icke”. Möjligen infinner sig känslan av att ”se någon verklighet, gripen på bar gerning” i porträtteringen av Lidner. Men i herr Schwartz tolkning av Bellman saknades ”hvad som utgör hufvudvillkoret: frändskapen med den person som skulle framställas”. Tolkningen av Bellman saknade enligt B-n humor, illusion och natursanning i porträtten.⁴⁰ Även i *Aftonbladets* recension den 11 augusti, två dagar efter premiären, låg fokus för berömmet på den lyckade fysiska avporträtteringen, snarare än den ”inre” personligheten. Skribenten menar att av utifrån de porträtt och beskrivningar som finns av Bellman verkar det vara svårt att skapa en trognare framställning än den som Herr Schwartz gav.⁴¹ När pjäsen sattes upp på *Nya Teatern* (namnet på *Svenska teatern* 1875–1890) i Helsingfors skall publiken främst ha intresserat sig för ”bekanta personligheter ur svenska historien och literaturhistorien – Bellman och Lidner”, men kritikern menar att det tyvärr lämnades övrigt att önska i fråga om ”återgifvandet af tvänne så originella skaldeindividualiteter, som dessa äro. Hr Klingstedts organ hade ofta den vulgärt komiska skiftningen, som i Lidners roll var mindre på sin plats.”⁴² Dessa kommentarer speglar förväntningarna på att skådespelarna skulle fånga de historiska personligheternas inre karaktär som man tycker sig ha en ganska bestämd uppfattning om. Skådespelaren behövde inte bara se ut som en Bellman, han skulle även låta och röra sig som en Bellman.

Välkända melodier och sånger

När pjäsen återigen sattes upp 1857 kunde läsarna av *Åbo Underrättelser* läsa om en uppskattad pjäs med många musikaliska inslag.

Lifligt anslogs enhvar af det rent nationella i hela uppsättningen, folkdrägterna, folkmelodierna och sångerna af Bellman, den gamla karakteristiska menuetten och polskan m. m. Hr Ahlströms tonsättning har en icke så liten del i styckets framgång. Förträfflig effekt gjorde slutscenens gruppering: Bellman i skjortärmar med sin luta i handen, omgifwen af en beundrande folkhop, som wid hans improvisation nyss slutat en polska på «Gröna Lund», 1:sta maj på aftonen, — hela gruppen belyst af bengaliska eldar. Samtliga spelande ha framropats hwarje gång stycket här gifwits.⁴³

⁴⁰ B-n., *Post-och inrikes tidningar* 1856–08–11.

⁴¹ ”Teater”, *Aftonbladet*, 1856-08-11.

⁴² ”Nya Teatern”, *Helsingfors*, 1879-10-30, nr 252.

⁴³ ”Theater”, *Åbo Underrättelser*, 1857-05-22, nr 39.

Det ingick en stor mängd sånger i uppsättningen av *På Gröna Lund*, både nyskrivna sånger och välkända bellmanstycken som *Fredmans epistlar* no. 9 och 62.⁴⁴ Melodierna skulle bidra till tidsbilden då de var gamla och kända. Publiken hade dem enligt skribenten i *Post- och inrikes tidningar* dessutom i "friskt minne".⁴⁵ Musiken arrangerades av pianisten, organisten och kompositören J. N. Ahlström. Sångerna fick samtidigt en dramaturgisk funktion då de kommenterade handlingen och drev den framåt. Utöver sånger ingick rop, instrumentspel och andra ljud som bidrog till ett tänkt krogliv på Djurgården, fullt med folk som vill fira och lyssna på Bellman. Skalden själv sjöng och spelade luta, han trummade mot bordskanten och ackompanjerades av musiker. Rollkaraktären Olof Flöjtén spelade oboe. Bengt Lidner reciterade dikt, med stadig röst trots att han beskrivs som djupt onykter. Skådespelarna dansade till musiken, bland annat menuett och polka. Dansen tillsammans med den kroppshållning som tidstypiska kläder skapade en koreografi som bidrog till den historiska trovärdigheten.

Dräkter, dekorationer och världshuset Gröna Lund

Handlingen i pjäsen utspelar sig på Gröna Lunds världshus på Djurgården 1 maj, inget bestämt år. Djurgården besöktes flitigt av Bellman och skildras i flera av hans sånger. Platsen var dessutom tidigt intimt förknippat med bellmankulten som växte sig allt starkare under 1800-talet. Den 26 juli 1829 invigde man i närvaro av Bellmans hustru och son med körsång bellmansbysten vid Bellmansro på Djurgården.

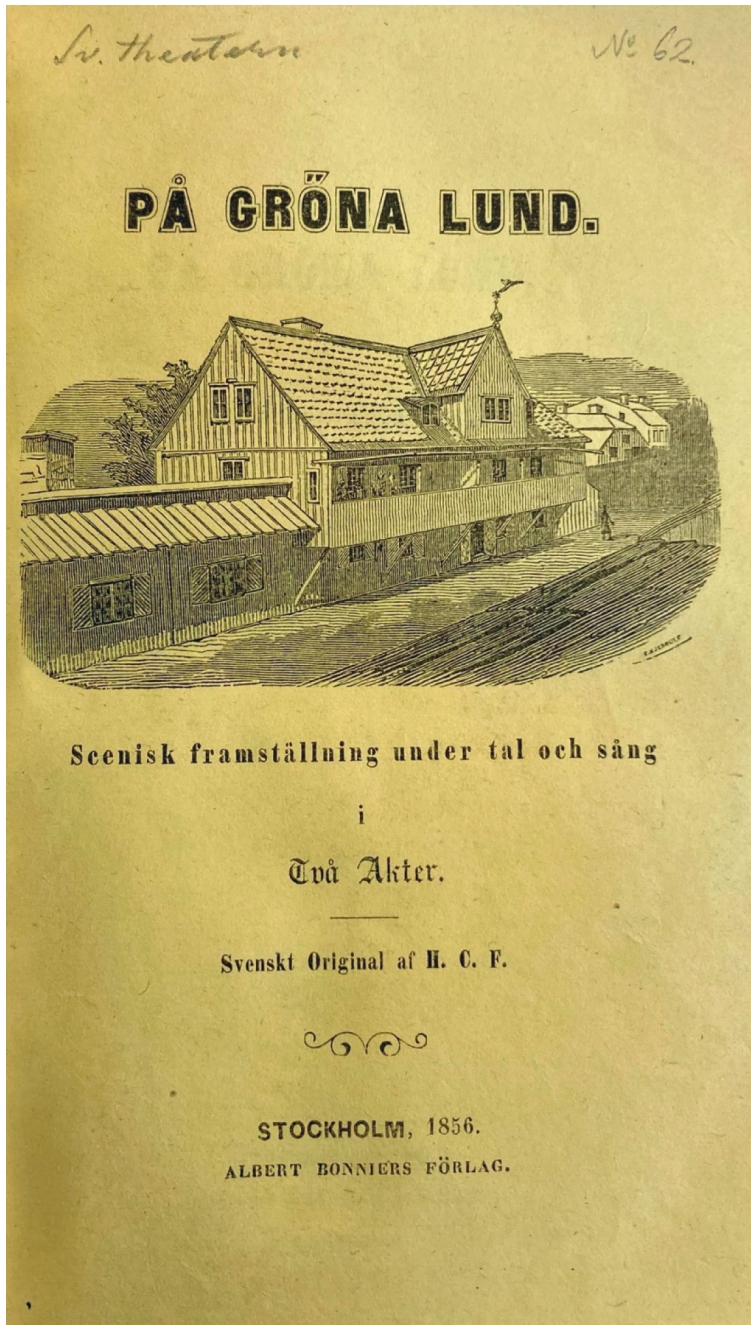
På omslaget till pjäsen ser vi "Bellmanhuset" som idag är del av nöjesparken Gröna Lund. Krogen uppfördes runt 1755 men om det är exakt samma byggnad som Bellman omnämner i *Fredmans epistlar* no. 62 *Angående sista Balen på Gröna Lund* är oklart. Episteln var emellertid styrande för scenografin när pjäsen sattes upp 1856. I recensionen i *Aftonbladet* kan vi läsa, "Både kammaren och salen framställas såsom slutna rum med målningar på tak och väggar i Hoffbrosstil, påminnande om Bellmans egen skildring af balsalen på Gröna Lund."⁴⁶

Troligen bedrevs själva världshusverksamheten i Mjölnergården i huset bredvid men under 1800-talet tilltog mytbildningen om att världshuset legat i just Bell-

⁴⁴ Fredmans epistel 9: "Käraste Bröder, Systrar och Vänner, och epistel 62: "Angående sista Balen på Gröna Lund"

⁴⁵ "Humlegårdsteatern", *Post- och Inrikes Tidningar*, 1856–07–10.

⁴⁶ Teater, *Aftonbladet*, 1856–08–11. Peter Lorens Hoffbro (1710–1759) var tapetmålare och kopparstickare i Stockholm och omnämns i Bellmans epistel. Målningarna kan ha gjorts av Hoffbro men troligare är att hans namn refererade till en viss stil, färgglada naiva bilder, vilka var populära i folklig grafik.



Kopplingen till värdshuset förstärks av illustrationen på omslaget till På Gröna Lund (1856). Foto: Hedvig Mårdh.

manhuset.⁴⁷ Byggnaden slutade användas som värdshus runt tidpunkten då pjäsen skrevs, men år 1897 under Stockholmsutställningen användes den igen som krog på initiativ av Jacob Schulteiz, som 1883 grundade nöjesparken Gröna lund. Byggnaden har fortsatt spela en viktig roll i historiebruket kopplat till Bellman och den gustavianska tiden. Här spelades det år 1908 in scener till en av de första svenska stumfilmerna, *Gustaf III och Bellman*.⁴⁸

Ambitionsnivån vad gäller kostym och rekvisita var hög på Humlegårdsteatern. Som tidigare nämnts var ”B-n” i *Post- och inrikes tidningar* kritisk till porträttering av Bellman men hade mer till övers för den omsorg och kostnad Andersson lagt ned på dräkter och dekorationer – de utgjorde ”fyllnaden i tidsbilden”. Att det fanns en verklig historisk plats för både publiken och teatern att förhålla sig till, kan också ha ökat kraven.

Uti de med berömvärd omsorg och mycken kostnad anordnade drägterna, dekorationerna och attributerna erbjödes åskådaren lockande ögonfägnad och häruti har vi fyllnaden i tidsbilden. Det hela gör hr Andersson verklig heder och vi önska honom all framgång af detta företag, hvarmed han gjort sig alla förbundna, hvilka nitälska för inhemsk dramatik och gerna se dyrbara fosterländska minnen återuppkallade.⁴⁹

I pjäsen ger von Numers korta scenangivelser. För den första scenen i *På Gröna Lund* anges att rummet skall möbleras enligt följande ”Rummets möblering enligt tidens sed, gammalmodiga stolar och skänkar med bjertmåladt porslin.”⁵⁰ För dekorationerna, det vi idag ofta refererar till som scenografin, ansvarade den uppskattade dekorationsmålaren C. Cadovius, verksam vid Mindre Teatern. Tidningen *Friskytten* menade att teaterdirektör Oscar Andersson mycket medvetet hade annonserat på synlig plats i tidningarna efter ”att få köpa en tidsenlig ’luta’ och ’brännvinsflaskor med Gustaf d. tredjes namnschiffer.”⁵¹ Allt, menade man, med syftet att fräckt puffa för sin pjäs och att ”dagligen inplugga i publikens sinnen den stundande märkvärdiga tilldragelsen, att ett *prisbelönt* svenskt originalstycke med *verkliga* brännvinsflaskor från Gustafs dagar, – inga efterapade, – skulle komma

⁴⁷ Riksantikvarieämbetet, Bebyggelseregistret ”Bellmanhuset”, <https://bebyggelseregistret.raa.se/>, hämtad: 2023-12-19. Huset är byggnadsminne sedan 1935. Det ägs av Statens fastighetsverk sedan 1991 och hyrs ut till nöjesparken Gröna lund.

⁴⁸ Det finns många likheter mellan *På Gröna Lund* och *Gustaf III och Bellman* (1908). För en fördjupad diskussion av stumfilmen med gustavianskt tema se Hedvig Mårdh, ”Authenticity on the silver screen. The making of three Gustavian silent films”, *Sjuttonhundratals* 16 (2019): 18–43.

⁴⁹ B-n., *Post- och Inrikes Tidningar* 1856–08–11.

⁵⁰ von Numers 1858, u.n.

⁵¹ ”Vattenhaltiga bref till lilla Wicke Wire i Vattlösa. Från Brodern *Tumme Tott.*”, *Friskytten*, 1856–08–20.

att gå öfver Humlegårdstheaterns svigtande tiljor.”⁵² Att Andersson var duktig på att marknadsföra sina pjäser råder det inget tvivel om och skulle hans strategier varit så avancerade som det framhålls i *Friskyttan* är det intressant att just äktheten i scenografin skulle vara ett av sätten att ”puffa” för pjäsen.

Att knyta an till en specifik plats, känd av stockholmspubliken, var säkerligen ett effektivt sätt att förankra pjäsen i en historisk kontext. Samtidigt kunde det vara ett riskabelt tilltag då en stor del av publiken mycket väl kunde jämföra den miljö som visades på scenen med originalet. Den tydliga kopplingen till en historisk plats använder von Numers i *Ett äfventyr i Humlegården under Carl Israel Hallmans tid* (1859) samt i romanen *Andeskådaren* (1863). I romanen beskriver hon Kina slott på Drottningholm. Hon beskriver hur konungaparet vistas på ”China, Lovisa Ulrikas helgjutna danelse, som ännu i dag väcker ett rättvist intresse hos den besökande.”⁵³ von Numers bryter här tillfälligt med den historiska berättelsen och beskriver istället sin egen samtid och besökarna till Drottningholm och deras upplevelse av utflykten till Kina slott. ”Öde och öfvergifven ligger numera den snillrika drottningen skapelse, hvars portar då och då öppnas för de resande.”⁵⁴ Detta tillfälligt illusionsbrytande grepp var vanligt och ger en inblick i 1800-talsmänniskans förhållande till och förförståelse av en historisk plats.

II. Det kulturella minnet och den politiska historien

Även om von Numers humoristiska pjäs inte direkt behandlar den politiska utvecklingen i Sverige hade verket tydliga politiska undertoner. I det här avsnittet placeras verket i ett intermedialt sammanhang genom att visa hur pjäsen förhåller sig till andra samtida historiska framställningar. Det gäller i första hand läroböcker och översikter av den gustavianska perioden, men också ett par relevanta samtida teaterpjäser.⁵⁵ Verkets politiska dimension framträder tydligare när det studeras vid sidan av andra dominerande berättelser om perioden. En bidragande orsak till detta kan vara den alltmer intensiva diskussionen om den svenska ståndsrepresentationen, som slutligen avskaffades 1866. Detta aktualiserade politiska reformer

⁵² Ibid.

⁵³ Hedvig von Numers, *Andeskådaren*, (Flodin. Stockholm. 1863), s. 26. <https://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:lb-lb3400046-faksimil>

⁵⁴ Ibid., s. 27.

⁵⁵ Sammanlagt har ett tiotal inflytelserika historiska framställningar granskats mellan 1830–1870. Dessa har valts ut med hjälp av Ulf Sundberg, *Utkast till svenska historieverk: Ericus Olai – 2008* (Kristinehamn: Ancile design, 2014); *Kommissionen för behandling af åtskilliga till undervisningen i historia och geografi inom elementarläroverken hörande frågor; Underdånigt betänkande* (Stockholm Norstedt, 1968); Gustaf Edvard Klemming, *Sveriges dramatiska litteratur till och med 1875: bibliografi* (Stockholm: Norstedt, 1863–1879).

från den gustavianska perioden.⁵⁶ De svenska teaterscenerna hade vid denna tid betydande inslag av historiska teman på repertoarerna.⁵⁷ Teatern tillskrevs didaktiska och ideologiska syften, även bland historiskt orienterade författare som inte ägnade sig åt dramatik. Läromedelsförfattaren Karl Eduard Kindblom menade till exempel att teaterscenen skulle göra konst tillgänglig för massorna, och på så vis bidra till bättre smak, böjelser och tankesätt, samt ”förherrliga nationens minnen och elda dess nationalkänslor.”⁵⁸ Teaterns didaktiska funktion gör det relevant att studera den i ett vidare intermedialt sammanhang med andra läroböcker och översikter av den gustavianska perioden.

Historiker under 1800-talets första hälft hade en i huvudsak positiv syn på Gustaf III:s politiska gärningar, särskilt statskuppen 1772. Till viss del svarar detta mot en konservativ tendens bland historiker; tolkningarna innehöll ofta en negativ syn på frihetstidens svaga kungamakt.⁵⁹ Detta har beskrivits i termer av en dominerande statsnationalistisk och statsidealisk berättelse som hämtade inspiration hos Erik Gustaf Geijer och kom att sätta en stark prägel på såväl forskning som läroböcker i historia.⁶⁰ Den hade också ett starkt fotfäste inom kulturlivet, inte minst inom Svenska Akademien, genom bland andra Esaias Tegnér som i olika sammanhang hyllar både Gustaf III som statsman och det estetiskt tilldragande i perioden.⁶¹ Det mest kända uttrycket för denna Tegnér's hållning kommer fram i minnesdikten ”Sång den 5 april 1836“, med den ofta citerade strofen ”Där låg ett skimmer över Gustafs dagar ...“. Enligt detta synsätt hade Gustaf III räddat nationen från frihetstidens politiska förfall. Denna berättelse hade en stark förankring i 1800-talets minneskultur och traderades i såväl läroböcker som allmänna översikter över svensk historia både decennierna före och efter von Numers pjäs.⁶² Särskilt läseböckerna betonade hjältedåd och en mer levande gestaltning då berättelserna enligt rådande pedagogis-

⁵⁶ Georg Landberg, *Gustaf III inför eftervärlden* (Stockholm: Proprius, 1968), s. 43.

⁵⁷ Förteckningar över den dramatiska litteraturen under 1850-talet i Sverige att det fanns ett stort intresse för historiska teman och personligheter, särskilt stormaktstidens kungar. Se Klemming (1863–1879).

⁵⁸ Karl Eduard Kindblad, *Teater-frågan. Skall Sverige fortfarande ega en kunglig teater, en national-teater?* (Stockholm: N. Marcus, 1856), s. 5.

⁵⁹ Erik Bodensten, ”Korruption, utländsk påverkan och frihetstidens styrelseskick: En politisk historia”, *Statsvetenskaplig tidskrift* 123:2 (2021): 335–364.

⁶⁰ Daniel Andersson, *Berättelser om 1700-talet: frihetstiden och Gustaf III:s regeringstid i svensk historiekultur från 1870-tal till 1990-tal* (Umeå: Umeå universitet, 2023).

⁶¹ Landberg (1968), s. 31.

⁶² Se till exempel, Karl Eduard Kindblad, *Fäderneslandets häfder skildrade i enkla berättelser: en läsebok för medborgare af alla stånd. Med porträtter af alla svenska regenter från och med Gustaf I* (Stockholm, 1860); Henrik Leopold Melander, *Lärobok i nyare tidens historie* (Helsingfors, 1868); Clas Theodor Odhner, *Lärobok i Sveriges, Norges och Danmarks historia: för skolans högre klasser* (Stockholm: Norstedts, 1869).

ka synsätt tänktes väcka ungdomars känslomässiga engagemang.⁶³ I ovannämnde Kindbloms läsebok hyllades till exempel Gustaf III för att ha efterlämnat ett ordnat, lyckligt rike i ett blomstrande tillstånd med återvunnet politiskt anseende.⁶⁴ När den starka kungamakten lyftes fram som ett slags föredöme får de historiska framställningarna en tydlig politisk laddning i 1800-talets samhällsutveckling mot ökad parlamentarism och liberala reformer som i grunden försvagade just kungamakten. Den bild av Gustaf III som fredligt försonar ett splittrat rike är också användbar för von Numers när kungen ingriper förklädd som en försonande välgörare i pjäsens intriger. Under mitten av 1800-talet överensstämmer denna roll väl med hur populära översiktsverk lyfte fram kungen.

Samtidigt fanns det även bland konservativa historiker under 1800-talets första hälft exempel på populära framställningar där motsättningar och nyanser fick utrymme i berättelser om den gustavianska tiden. Till viss del kan detta tillskrivas en generationsväxling bland historiskt orienterade författare. Generationsväxlingar tenderar att underlätta historisering och en mer mångfacetterad förståelse av händelser i förflutna.⁶⁵ Under denna tid var det inte ovanligt att positivt skildra kungen som gjorde statskupp för att ena landet och samtidigt kritiskt bedöma den våghalsiga utrikespolitiken under 1780-talet och framåt. En viktig historisk framställning med betydande inflytande på det kulturella minnet var den populära och produktive prästen och författaren Gustaf Henrik Mellins översikt *Fäderneslandets historia för fruntimmer* som utkom i fem upplagor mellan 1836 och 1859. Mellin tillhörde de svenska författare som under 1800-talets första hälft tagit intryck av Walter Scott och i patriotisk anda förlagt sina romaner till en förfluten tid vars nationella dygder skulle inspirera samtiden.⁶⁶ Tanken med boken var att presentera det förflutna på ett sätt som särskilt skulle tilltala kvinnor; i praktiken innebar detta att drottningar presenterades mer utförligt än brukligt. I övrigt färgas Mellins lärobok av samma ideologiska hållning och han lyfter också positivt fram hur Gustaf III fredligt enar landet genom statskuppen. Däremot är Mellin mer kritisk till kungens politiska ambitioner under senare delen av regentskapet och skildrar relativt utförligt dessa sidor.⁶⁷ Även författare som bidrog till det nationalistiska

⁶³ För en diskussion om lärobok och läsebok under 1860-talet, se *Kommissionen för behandling af åtskilliga till undervisningen i historia och geografi inom elementarläroverken hörande frågor* (1968).

⁶⁴ Kindblad (1860), s. 393.

⁶⁵ Rösen, kap. 7. Aleida Assmann, & Linda Shortt, L. (red.). *Memory and Political Change* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012). [Crossref](#).

⁶⁶ Hans O Granlid, *Då som nu: historiska romaner i översikt och analys* (Stockholm: Natur och kultur, 1964) s. 46. Se även Erik Lindström, *Walter Scott och den historiska romanen och novellen i Sverige intill 1850* (Göteborg: Göteborgs högskola, 1925).

⁶⁷ Gustaf Henrik Mellin, *Fäderneslandets historia för fruntimmer* (Stockholm: Looström, 1852).

och statsidealistiska perspektivet på 1700-talet kunde alltså förhålla sig kritiska till Gustaf III:s person och maktutövning. Ett annat exempel är den populära läromedelsförfattaren Jacob Ekelund, som diskuterade både styrkor och svagheter hos kungen i den populära översikten *Anteckningar i fäderneslandets häfder för unga och gamla i synnerhet bland allmogen*. Men medan von Numers framhäver en bild av kungen som stod nära folkets intresse, beskriver Ekelund kungens karaktär beskrivs som nöjes- och maktlysten. Ekelund lyfter särskilt fram de tidiga politiska reformerna under 1770-talet i positiva ordalag men anmärker på att karaktärsfel som maktbegär, lättsinnighet och slösaktighet hindrade honom att bli en stor konung.⁶⁸ Andra historiska författare gick ännu längre och diskuterade även statskuppen 1772 på ett kritiskt sätt. Bara två år efter von Numers pjäs skildrades statskuppen 1772 på Kongl. Theatern i pjäsen *Ett år af Gustaf III:s regering*.⁶⁹ Även denna pjäs visar upp en mer mångfacetterad bild av den gustavianska perioden. Bilden av statskuppen avviker från den dominerande statsnationalistiska och rojalistiska perspektivet på händelserna 1772. I dramat framträder en både intelligent och maktlysten kung som inte tvekar att använda mutor för att bekämpa korruptionen i samband med statskuppen, vilket är långt ifrån den rättrådige fadersgestalten i von Numers pjäs som spelar en medlande och försonande roll. Det är särskilt intressant att denna gestaltning av statskuppen presenteras på Kongl. Theatern, med tanke på scenens starka koppling till den gustavianska tiden.

Mot mitten av 1800-talet förlorade de aktörer som var involverade i de politiska fraktionsstriderna under den gustavianska tiden sitt inflytande över periodens eftermäle. Det gav utrymme för fler tolkningar som innehåller mer motsättningar och mer sammansatta omdömen om perioden. I viss utsträckning speglar detta också ett ökat inflytande från liberalismen bland historiskt orienterade författare och början på en vetenskaplig nyorientering av historieämnet som självständig akademisk disciplin.⁷⁰ Sådana politiska nyanser har ingen plats i von Numers humoristiska pjäs vars handling inte förflyttar sig i tid.

Det går att tidsbestämma intrigen till strax efter 1782 då Elis Schröderheim blev utnämnd till statssekreterare. Ändå finns ingen kritik mot kungens mer våghalsiga styre under de sista tio åren, vilket vid denna tid hade artikulerats hos

⁶⁸ Jacob Ekelund, *Anteckningar i fäderneslandets häfder för unga och gamla i synnerhet bland allmogen; af en gammal vän af historien.: Med teckningar af alla Wasa-regenternas bröstbilder. Ett sällskap till almanachan* (Stockholm: Hjerta, 1836).

⁶⁹ Pjäsen byggde på ett havererat samarbete mellan den tyskbördige bokförläggare Philipp Meyer och den liberale journalisten Nils Arfwidsson, den sistnämnde tog åt sig äran av att ha skrivit pjäsen även om den ursprungliga versionen var författat av Meyer. Pjäsen fick ett negativt mottagande i pressen och slutades spela efter sju föreställningar, se förordet i Nils Arfwidsson, *Ett år af Gustaf III:s regering: historiskt skådespel i 5 akter* (Stockholm: Riis, 1862).

⁷⁰ Landberg, s. 42.

bland andra ovannämnda Mellin och Ekelund. Att von Numers låter kungen, tillsammans med sin statssekreterare, träda in i en enkel världshusmiljö och osjälviskt ta sig an enskilda individers dilemman visar snarare hur pjäsen anknyter till den återkommande föreställningen om Gustaf III som folkets och nationens samlade kraft. Schröderheim tillhörde Svenska Akademiens första medlemmar – en institution som spelat en betydande roll för den gustavianska periodens eftermäle – och odlade en livslångs vänskap med Bellman.⁷¹ Detta kan ha motiverat von Numers att introducera honom i denna komedi. Det historiska utsnittet präglas av en harmonisk relation mellan den politiska makten och folket, långt bort från adelsväldets och ståndssamhällets hierarkiska samhälle. När kungen placeras in i en världshusmiljö skapas en motbild till bilden av tjusarkungen som med sin förfinade nimbus står långt från vanligt folk. Följdriktigt framhävs Gustaf III:s stöd till Bellman.⁷² Bellman hade vid denna tid en stark ställning inom borgerligheten, men uppskattades också i det breda folkskiktet där visorna spridits ända sedan skaldens levnad.⁷³ Även om von Numers pjäs anknyter till 1800-talets nostalgi över perioden, nära förknippad med Bellmankulten, får periodens vitterhet en folkligare inramning som passade in i den borgerliga offentlighet där pjäsen gjorde succé.

III. Pjäsen och komeditraditionen

För en undersökning av det kulturella minnet i en konstnärlig produktion måste man ägna särskild uppmärksamhet åt dess *intramediala* aspekter, det vill säga hur det förhåller sig till liknande representationer inom dess eget medium. På ett allmänt plan betonar Astrid Erll och Ann Rigney att skildringen av historiska händelser oundvikligen ges sin gestalt av det rådande medielandskapet. Detta torde vara särskilt tydligt i ett traditionsmedvetet medium som skönlitteraturen, och i synnerhet i dess mer populära former, i vilka nedärvda genredrag och ständigt återbrukade motiv borgar för framgång hos publiken. Den intramediala aspekten berör därför inte enbart eller primärt relationen mellan *På Gröna Lund* och dramatiken i dess omedelbara samtid, utan snarare dess bruk av traderade formler och för diktarten typiska inslag. Här finner vi lättast de ”cognitive schemata and patterns of representation”⁷⁴ som styr historiska händelsers pre- och remediering.⁷⁵

⁷¹ Burman, s. 261.

⁷² von Numers (1856), s. 49.

⁷³ Stenström, s. 14.

⁷⁴ Erll & Rigney (2009), s. 8.

⁷⁵ För ett besläktat litteraturvetenskapligt synsätt, se Ilya Kliger & Boris Maslov (red.), *Persistent Forms. Explorations in Historical Poetics* (New York: Fordham University Press, 2016).

När man diskuterar den historiska dramatiken under svenskt 1800-tal behandlar man vanligen det upphöjda kungadramat. Denna serie av texter, med huvudsaklig inspiration från Shakespeare och Schiller, kom att bli seklets kanske främsta sätt att gestalta svensk historia. Från de första exemplen på 1840-talet kom genren att anta alltmer fasta former och behålla sin vitalitet ända fram till Strindbergs kungapjäser runt sekelskiftet. Hedvig von Numers "lustspel i fosterländsk anda" är en produkt av samma historiska intresse, men ligger avgjort vid sidan av dessa storvulna produktioner. I *På Gröna Lund* har vi inte att göra med en högstämmd behandling av någon avgörande händelse i nationens historia utan med en anspråklös komedi, av den ganska låga och folkliga typen, men kanske just därför med desto djupare litteraturhistoriska rötter. Komedin är en av de mest stabila genrererna. Den omarbetar ständigt gamla typsituationer, dramatiska strukturer och karaktärer. Populära former som Hollywoodkomedier eller folklustspel använder i hög grad byggstenar som skulle känts igen av de grekiska och romerska underhållarna. Samtidigt är komedin i högre grad än dess konventionella motsats, tragedin, beroende av lokala och tidsspecifika sammanhang och allusioner: humor har svårare att röra sig över historiska såväl som kulturella gränser.⁷⁶ Slagkraften hos en komedi kan ur denna synvinkel beskrivas som resultatet av en samverkan mellan två historiska rytmer. Vi har att göra med dels den långsamma evolutionen av konstnärliga grepp, dels den betydligt mer tidsbundna mentala horisonten hos teaterpubliken: vad den kunde förväntas känna igen i termer av anspelningar på samtida eller historiska förhållanden. Till dessa två tidsdimensioner kan vi lägga en tredje, som har att göra med att de händelser som skildras tänks tilldra sig mer än ett halvsekel tidigare. Vi får på så vis en tredelad struktur, där två typer av minne (genrens minne och minnet av den förflutna tid som framställs) kan ställas mot den samtida kontexten.

Medan många av de genremässiga elementen är högst allmänna och utan betydelse, finns det några inslag som blir särskilt intressant för frågan om kulturellt minne. För det första kan man peka på sättet att använda den kungliga makten för att åstadkomma pjäsens upplösning. Arvid Stålhane menar att det kom att höra till de stående ingredienserna i 1800-talets Bellmanpjäser att ta upp dennes "permanent dåliga ekonomi" och att visa hur "skalden, nästan fången i de grymma kanslibetjänarnas klor, räddas av den som Deus ex machina uppträdande kungen-solkonungen".⁷⁷ Som Stålhane ordval antyder har detta grepp inspirerades av det franska 1600-talets dramatik. Mer specifikt utgör upplösningen på Molières *Tartuffe*, där kungen ingriper och återställer ordningen i Orgons hushåll,

⁷⁶ Jfr. Franco Morettis reflektioner över hindren för den globala spridningen av komedifilmer i "Planet Hollywood", i hans *Distant Reading* (London: Verso, 2013), s. 97–106, här s. 98f.

⁷⁷ Stålhane, s. 157. Utifrån ett än större material slår Johan Stenström fast att den givmilde monarken utgör ett standardinslag i dessa pjäser. Se Stenström (2009), s. 211.

en förebild. I Molières fall handlar det i hög grad om att pjäsens trådar börjat spreta åt så många håll att bara ett ingripande av en makt större än den någon av pjäsens huvudpersoner förfogar över kan lösa härvan. En liknande funktion har greppet i von Numers pjäs.

I *Tartuffe* äger detta rum genom att en polisman verkställer kungens beslut. I *På Gröna Lund* ser vi däremot hur Gustaf III i förklädnad rör sig i pjäsens miljöer och utgör en integrerad del av handlingen. Johan Stenström påpekar att detta inslag var vanligt i Bellmanpjäserna och förklarar det med att Stockholm var en liten stad på 1800-talet. För den publik som såg en pjäs som denna tedde det sig rätt naturligt att kunna skymta kungen ”på stan”.⁷⁸ Så var det säkert. Samtidigt kan detta knappast förklara liknande inslag i Eugène Scribes och Aubers opera *Gustave III, ou le bal masqué* (1833) eller senare i Giuseppe Verdis *Maskeradbalen* (1859). Man kan istället anta att samtliga dessa gör bruk av ett mer fundamentalt motiv – ”den förklädde konungen” – som påträffas i åtskilliga kulturkretsars folklore och finns representerat med många exempel i konstnärlig litteratur.⁷⁹ Detta eminent teatrala motiv ges här en ny energi genom att kombineras med ett sätt att lösa intrighärvan som ärvts från Molière.

Dessa formella drag kan tillåta oss att koppla samman det minne som ligger latent i de litterära föregångarna med det kulturella minne som pjäsen söker att vidmakthålla, och med de mer konjunkturbundna värderingar som läses in i detsamma. De konstnärliga greppen är i sig rika på sociopolitiska implikationer. Kungens roll som återställare av ordningen återspeglar på ett tämligen uppenbart sätt den absoluta statens hierarki. Men då en sådan kungamakt med nödvändighet måste bli distanserad och verka genom ombud, uppstår frågan hur den har möjlighet att göra rätt: att belöna förtjänsten och straffa brottet varhelst de påträffas. I *På Gröna Lund* mildras denna distans med hjälp av förklädnadsmotivet, som tycks utveckla några av de betydelsemöjligheter det haft i äldre, mer folkloristiska varianter. En viktig aspekt av dessa berättelser är nämligen att kungen genom att ”wallraffa” ges en möjlighet att granska undersåtarnas vandel utan att de vet att de är betraktade. Sådana sägner var legio. Om Ivan den förskräcklige berättas

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Elizabeth Walsh, “The King in Disguise”, *Folklore* 86:1 (1975): 3–24. [Crossref](#). Jfr. Stith-Thompson Motif-Index of Folk Literature, K1812 “King in Disguise”. För dess senare variant som inslag i den populärkulturella bilden av den ”undre världen”, se Dominique Kalifa, *Le Bas-fonde. Histoire d'une imaginaire* (Paris: Seuil, 2012), s. 171–202. Kända skriftliga exempel på motivet finns i flera av berättelserna om Harun al-Rashid i Tusen och en natt. För motivets användning i renässansteatern och dess förhistoria, se Victor O. Freeburg, *Disguise Plots in Elizabethan Drama* (New York: Columbia University Press, 1915), särskilt s. 31–60; för en aktuell behandling, se Kevin A. Quarmby, *The Disguised Ruler in Shakespeare and his Contemporaries* (Abingdon: Routledge, 2016). [Crossref](#).

att han under förklädnad sällat sig till ett rövarband som visar sin kungatrohet genom att råna illojala bojarer snarare än statsmakten, och därefter av honom belönats.⁸⁰ Den svenska historieskrivningen var påverkad av sådana föreställningar även i Hedvig von Numers samtid. Legenderna om hur Karl XI i skepnad av "gråkappan" avlagt inkognitobesök på skilda ställen i riket för att bedöma de underlydandes vandel betraktades som historisk sanning.⁸¹

I *På Gröna Lund* figurerar Gustaf III som den räddande makt som löser upp intrigens härva, men också i rollen av en folkets övervakare. Uppmärksamheten riktar sig dock här inte, som i legenderna om Karl XI, mot ämbetsmännens sätt att sköta sitt arbete. Snarare har det på ett betecknande sätt kommit att handla om Gustafs mecenatskap. Vi möter Gustaf III första gången precis då Bellman framför sin vanvördiga sång om "Stormogulen" (Fredmans epistlar 22, "Til the nybyggare på Gröna Lund"):

KONUNGEN (till Schröderheim).

Är det alltid på thronernas bekostnad, han muntrar sin allmänhet?

SCHRÖDERHEIM.

Beware Gud! visst inte. Stycket var mindre väl valt för att ingifva Ers Majestät välvilliga tankar om min mans loyauté.

KONUNGEN.

Nåväl, jag vill då uppskjuta min dom om den saken.

SCHRÖDERHEIM.

Vågar jag fråga hur Ers Majestät annars fann sången och sångaren?

KONUNGEN.

Det är, foi d'gentil homme något att göra af den der...Jag måste göra hans bekantskap.

SCHRÖDERHEIM.

Jag tackar å hans vägnar med lifligaste glädje och djupaste erkänsla!

KONUNGEN.

Det ligger något i hans målningar – huru vidunderliga de än äro – som träffa hjertat. Vi måste tänka på att göra något för honom, någon lämplig uppmuntran...Han är ju fattig?

⁸⁰ Denna sägen återges som historisk sanning i Samuel Collins, *The Present State of Russia, in a Letter to a Friend at London* (London, 1671) (första tryckning 1667), s. 52f.

⁸¹ Se t ex den inflytelserika skildringen i Arvid August Afzelius, *Svenska folkets sago-häfder. X. Karla-Sagan. II: 2* (Stockholm: Zacharias Haeggström, 1866), s. 121ff.

SCHRÖDERHEIM.

Ja, Gud nås! Det är skaldens vanliga lott.

KONUNGEN.

Vi skola tänka på något bröd för honom, något som likväl icke drager honom från hans poesi...Man skall ej spänna Pegasus för plogen...Låt skalden sjunga, och så, endast så, gagnar han bäst sitt fosterland.

SCHRÖDERHEIM.

Hvad Sveriges skalder äro lycklige...De äro lyckligare än Roms, de behöfde en Mæcenas till förespråkare, vår Augustus ser allting sjelf med egna ögon, känner med eget hjerta och beslutar med opåmindt ädelmod.⁸²

Schröderheim tycks visserligen i pjäsen agera som ”förespråkare”, men i så fall genom att föra in den förklädde konungen i den folkliga miljön och där låta honom själv uppleva spektaklet. Det antyds att en sådan glimt av den äkta Bellman hade varit omöjlig att få på annat sätt. Ögonblicket innan sången ska ta sin början hör man några kroggästers ordväxling, och den ene anser att ”han sjunger för hvem som helst här ute på Djurgården, men förnäma – säga de – få be honom mycket, och få ändå inte höra en ton...”.⁸³

I detta har vi en uppenbar analogi till de äldre användningarna av motivet med den förklädde kungen, vilka ofta utvinnet poänger ur den frimodighet som undersåtarna kan visa när de inte vet att de är betraktade (samtidigt som de visar tillbörlig underdånighet när gästen visar sin riktiga identitet). Dessa legender innebär typiskt sett att kungen lämnar sin domän för att stiga in i en annan – han kan exempelvis anlända som gäst och be om husrum hos det enkla folket, överraskas över hur väl han blir bemött och sedan i efterhand rikligt belöna dem.⁸⁴ Övergången mellan två domäner möjliggörs här av krogmiljön, i vilken kungen kan bevittna folkets förmåga att glädjas och sjunga i frihet. Det är också här han kan övertygas om folkets verkliga kärlek. Till en början dömer han strängt karaktären hos den druckne Bengt Lidner, men när denne sedan läser en dikt visar den sig utgöra en oväntad kungahyllning. Utöver den allmänna bilden av Gustaf

⁸² [Hedvig von Numers] *På Gröna Lund. Scenisk framställning under tal och sång i två akter. Svenskt original av H.C.F.* (Stockholm: Bonniers, 1856) s. 48–50. Den sista repliken har ordagrant plockats ur Magnus Jacob Crusenstolpes *Morianen, eller Holstein-Gottorpiska huset i Sverige Tidbilder; tecknade på fästningen. Andra delen* (Stockholm: L.J. Hjerta, 1840), s. 63. Förtydligandet av analogin Gustaf–Augustus kommer även fram i Carl von Friesens *Kellgren och Horatius. Bilder från tvänne augusteiska tidevarf: en föreläsning* (Stockholm: P.A. Norstedts och söner, 1870), s. 15: ”han var ej blott Augustus, utan förenade i samma person äfven Mæcenas [sic]. Han ej blott gynnade skalderna, utan förstod och älskade dem äfven.”

⁸³ von Numers (1856), s. 46.

⁸⁴ Walsh (1975), s. 8–10.

som rikets försonare, vilket återspeglas i hans funktion i intrigen, kan vi här se en lösning på ett mer specifikt problem i 1800-talets värdering av den gustavianska kulturen. Gustaf kan på detta sätt äreräddas som mecenat, och man kan på så vis undgå den kritik som från liberalt håll alltmer började riktas mot den äldre typen av uppifrån kommenderad kultur. I ett inlägg från 1852 skriver kritikern och estetikprofessorn Bernhard Elis Malmström:

Sanningen att säga, ser man rätt väl på den Augustiska vitterheten, på vitterheten af "le siècle de Louis XIV", på den Gustavianska poesien, såvida den är uttryckligen Gustaviansk, liksom all "protegerad" konst – man ser på denna vitterhet, att det icke är friheten, icke är det nationella medvetandet af andelig värdighet och kraft, som uppdrifvit dess praktfulla blomma. Det är med den, som med allt som despotismens hand berör: den aftynar snart och förvissnar.⁸⁵

Malmström sysslar här med att utvärdera villkoren för kulturell blomstring, och han går längre än de flesta i historisk schematisering: den gustavianska tiden blir bara en i raden av ofria kulturer, vars konst blir därefter.⁸⁶ Få liberala litteraturhistoriker var lika radikala. Ofta försökte man modifiera bilden av en uppifrån administrerad litteratur genom att exempelvis peka på Gustafs eget intresse för de sköna konsterna, att han, just som i *På Gröna Lund*, med sin personliga konstnärliga läggning inte är i behov av någon mellanhand.⁸⁷ Bruket av det urgamla motivet kring den förklädda kungen, i kombination med deus ex machina-greppet, kan ur denna synvinkel ses som ett sätt att mildra den potentiella motsägelsen mellan det folkliga och det furstliga i bilden av Gustaf III och hans tidevarv.

Avslutande diskussion

För att bättre ringa in det ögonblick i det kulturella minnets formering som vi velat undersöka genom *På Gröna Lund*, kan vi lämna den mer omedelbara kontexten och följa pjäsens öde under resten av århundradet. *På Gröna Lund* blev nämligen "genom sin populära musik och välbekanta typer länge [...] ett repertoirstycke på

⁸⁵ Bernhard Elis Malmström, "Är vår tid poetisk?", i *Tidskrift för litteratur* (1852), s. 193–212, här s. 204, omtryckt i *Samlade skrifter* vol. 7 (Örebro: Abr. Bohlin, 1868), s. 353–370

⁸⁶ Jfr. Malmströms bedömning av "Ludvig XIV:s tidevarf" i *Samlade skrifter* vol. 8 (Örebro: Abr. Bohlin, 1869), s. 257–282.

⁸⁷ Jfr. von Friesen (1870), s. 15f: "Hela hemligheten var, att konungen sjelf var skald, ett snille af första ordningen, med en omedelbarhet och en ingifvelse, som troligen endast i detta fall framträd på en tron. Och derföre måste hans tidevarv blifva ett Augustiskt. Omkring honom uppspirade skalder lika naturligt som goda frukter ur en gynnsam jordmån."

svenska teatern”.⁸⁸ Pjäsen spelades på teatrar i både Sverige och Finland otaliga gånger 1856–1903. Nya Teatern i Stockholm satte upp den 1879, i samband med det såldes också pjäsen i tryck. När pjäsen *På Gröna Lund* sattes upp på Malmö Teater 1883 konstaterade skribenten att vid den här tidpunkten var alla utom en av originalskådespelarna döda. Pjäsen berömdes vidare för ”den enkla, men täcka och för sin intressanta tidsfärg mycket anslående, sceniska framställningen af några Bellmans-situationer” alldeles nya dräkter och av Grabow målad dekoration ”som fullt troget återgifver källarsalens på Gröna lund utseende efter taflor från Bellmans tid.”⁸⁹ När *På Gröna Lund* sattes upp på Dramaten till julen 1901 förundrade sig kritikern i *Socialdemokraten* över att teatern valt stycket – ”hvarför det vet endast gud och direktionen!”, men kan samtidigt konstatera att publiken var talrik och ”rik på bifall”.⁹⁰ *Dagens Nyheter* menar att stycket är naivt och föråldrat men att goda skådespelar- och sångarinsatser kan rättfärdiga uppsättningen.⁹¹ Vid denna tidpunkt kunde pjäsen alltså börja uppfattas som något otidsenlig av kritikerna. I någon mån kan man anta att kraven på historiska pjäsers trovärdighet börjat öka; vissa tecken tyder på att den harmoniska relation som varit rådande mellan det historiska vetandet och skönlitteraturen under den tidigare hälften av 1800-talet blev allt mer komplicerad. Enskilda röster från seklets senare del kunde också ge uttryck för en upplevd motsättning mellan historisk sanning och konstnärlig form. I en genomgång av den svenska historiska romanen från 1871 påpekar Carl Silfverstolpe att författandet av sådan fiktion märkbart avtagit och att det till viss del kunde skyllas på

det brinnande begär att söka sanningen, som, man må säga hvad man vill, utgör ett af de mest utmärkande dragen hos vår tid, och som gifvit sig tillkänna ingalunda minst inom den historiska forskningen. Hvad som i århundraden gällt för sanning, hemtas nu upp ur historiens djupaste schakt för att skärskådas i dagsljuset, och det händer stundom då, att ett eller annat historiskt minne i den nya belysningen erbjuder en annan bild, än den man förut älskat att skåda, och att den lätta slöja, som en poetisk fantasi sedan långt tillbaka väft omkring de historiska gestalterna, våldsamt ryckes undan, på det att historien måtte framstå i all sin nakna sanning, från hvars åsyn dikten ryggar tillbaka.⁹²

En dylik konflikt mellan ”sanning” och ”poesi” är naturligtvis mest påtaglig då det gäller äldre tiders historia, i vilken gränsen mellan legend och historia varit

⁸⁸ Stockholms Dagblad. 1881–05–02.

⁸⁹ *Skånska Aftonbladet*, Teater och Musik, 1883–01–08.

⁹⁰ Hj., 1901–12–16.

⁹¹ V.S. Teater, konst, litteratur. *Dagens Nyheter* 1901–12–16.

⁹² Carl Silfverstolpe, ”Svensk historia i svensk roman”, *Framtiden. Tidskrift för fosterländsk odling*, Bd. 5 (Årgång 4. Januari–juni 1871), s. 413.

otydlig, och där den mer professionaliserade historieskrivningens källkritiska förhållningssätt tog kål på många traditionella föreställningar. Men den kunde även drabba den gustavianska tiden, vars kulturhistoriska glans ofta stod i vägen för en opartisk analys av periodens politiska historia.

Historikerna hade sedan mitten av 1800-talet företagit en omprövning av synen på den gustavianska tiden. En orsak till detta var en mer kritisk omvärdering av Gustaf III bland historiker i takt med att historia etableras som en självständig akademisk disciplin.⁹³ Erik Gustaf Geijers förändrade inställning till kungen är symptomatisk. Född 1783 var Geijer i allra högsta grad formad av den gustavianska perioden omedelbara eftermäle. I sina tidiga omdömen hyllade han Gustafs idealism, vitterhet och fosterlandskärlek på ett sätt som passade bra in på de historiska berättelser vilka von Numers byggde vidare på. Men Geijers orientering mot liberalism, tillsammans med ingående efterforskningar om kungen, bidrog till en omprövad syn. I den tredje delen av Geijers samling av gustavianska brev och tal betonades kungens dubbla karaktär vad gäller lojaliteter och inställning till sanning, som bidrog till att sätta både honom och hela riket i fara på grund av det övergripande målet att stärka kungamakten.⁹⁴ Denna karakteristik pekar framåt mot det sena 1800-talets uppgörelse med den romantiska uppfattningen av kungen, framför allt representerad av Anders Fryxell, C. G. Malmström och Clas Theodor Odhner. Ännu på andra sidan sekelskiftet fördes en debatt i vilken ett mer estetiserande synsätt, byggt på inlevelse och vördnad för den gustavianska perioden som en kulturell guldålder, ställdes mot en mer nykter och distanserad historieskrivning.⁹⁵

Trovärdigheten hos en historisk framställning som *På Gröna Lund* kan påverkas av förändringar vad gäller såväl den historiska kunskapen som konstarternas konventioner. Samtidigt är det anmärkningsvärda att den bild av den gustavianska perioden som presenterades i komedin var så slitstark. I det mer begränsade perspektiv som utgörs av seklets dramatiska representationer av Bellman och Gustaf III, utgör den snarast ett av de första exemplen i en lång rad av pjäser med ganska standardiserat innehåll. Och den negativa värdering som gav sig tillkänna hos enstaka kritiker kring sekelskiftet 1900 kunde naturligtvis avvika från uppfattningen hos publiken och hos teaterdirektionen, som uppenbarligen ansåg det meningsfullt att fortsätta att sätta upp pjäsen. Ur denna synvinkel har det sitt värde att noga granska ett historiserande stycke som hör till den populära

⁹³ Landberg, s. 42.

⁹⁴ Erik Gustaf Geijer (red.), *Gustaf III, Konung Gustaf III:s efterlemnade och femtio år efter hans död öppnade papper* D. 3 (Wahlström & Låstbom: Upsala, 1845).

⁹⁵ Se Oscar Levertin "Henrik Schücks Gustaf III" i *Samlade skrifter* vol. 10: Essayer I (Stockholm: Bonniers, 1907), s. 115–132.

underhållningslitteraturen, snarare än de mer påkostade produktioner med höga anspråk som var mer känsliga för elitens synpunkter. Vi kommer här närmare den vaga men ändå någorlunda enhetliga bild av den gustavianska tiden som kunde delas av breda folklager.

von Numers pjäs kan tyckas ideologiskt och konstnärligt okomplicerad, medan minnet av en historisk epok är en komplex och svårgripbar materia. I denna studie har vi utifrån skilda disciplinära utgångspunkter uppmärksammat flera dimensioner av det kulturella minnet. Vi har för det första betraktat det samspel mellan olika konstarter och materiella faktorer kring uppsättningen, liksom dess mottagande av en publik, som kan sägas utgöra dess plurimediala aspekt: pjäsen måste uppfattas som autentisk och emottas av en publik för att bli till en del av det kulturella minnet. Därefter kan den, betraktad ur en intermedial synvinkel, stämmas av mot historieskrivningens bild av den epok som representeras. Denna relation bör inte på något sätt uppfattas som enkel, då det tar tid för historiska rön att få genomslag, samtidigt som även den professionella historievetenskapen aldrig helt står fri från de uppfattningar som ligger latent i den allmänna bilden av en epok och som till stor del förmedlas via kulturella produktioner. Slutligen kan man genom den intramediala ingången få ett perspektiv på hur det kulturella minnet livnär sig på traderade mönster vilka laddar representationen med mening för dess mottagare. Om undersökningen lyckats ådagalägga något av det mångbottnade och komplicerade i skapandet och vidmakthållandet av minnet av den gustavianska tiden, får dess mångfald av ingångar och dess interdisciplinära arbetssätt anses motiverad.

JOHANNES HEUMAN (f. 1980) är docent i historia och lektor vid Södertörns högskola. Han har huvudsakligen specialiserat sig på modern fransk historia med studier som behandlar etniska relationer, sociala rörelser och kulturellt minne. Heuman är även verksam som redaktör på Tidskriften Respons.

HEDVIG MÄRDH (f. 1979) är fil. dr. i konsvetenskap och lektor i kulturstudier vid Karlstads universitet. I sin forskning inriktar hon sig på kulturarvsprocesser och iscensättningar av det förflutna i olika medier, exempelvis museiutställningar, offentlig konst samt teater- och filmproduktioner.

ALFRED SJÖDIN (f. 1982) är docent i litteraturvetenskap och lektor vid Karlstads universitet. Han har publicerat monografier och artiklar om svensk 1700- och 1800-talslitteratur: bland annat om Johan Gabriel Oxenstierna, om Esaias Tegnér, och om den tidiga svenska litteraturforskningens historia.