

# *Carmen* i Ultima Thule: fyra nordiska tolkningar av en spansk zigenerska under sent 1800-tal

Ulla-Britta Broman-Kananen



*Carmen* (Bizet) hade nordisk premiär i Stockholm, på Kungliga Teatern redan 22.3.1878, det vill säga endast tre år efter urpremiären i Paris på Opéra-Comique (1875). *Carmens* roll sjöngs av sångerskan Olefine Moe-Torssell (1850–1933).<sup>1</sup> Kungliga Teaterns orkester och sångare erövrade också som de första både Köpenhamns och Kristianias<sup>2</sup> operascener med *Carmen* i början av 1880-talet. De båda ländernas egen tideräkning för operan inleddes dock inte förrän den uppfördes med inhemska krafter, det vill säga då sångerskorna Elisabeth Dons (1864–1942) i Köpenhamn år 1887 och Gina Oselio (Ingeborg Aas, 1858–1937) i Kristiania år 1891 sjöng titelrollen på danska/norska. I Helsingfors hade *Carmen* Finlandspremiär på ryska i april 1888, men varken den samtida kritiken eller senare tiders operahistoria har uppmärksammat den ryska *Carmen* i Finland. Emma Engdahl (1852–1930), Inhemska operasällskapets primadonna var den första *finländska* *Carmen*, eftersom hon sjöng rollen på det autonoma ryska storfurstendömet officiella språk, svenska. Det är signifikant för de dåtida operaförhållandena i Finland att det var ett ambulerande operasällskap som uppförde operan, först i Viborg i januari 1889 och därefter i Åbo, Helsingfors och Vasa under loppet av drygt ett års tid. Jag utforskar specifikt *Carmens* första föreställningar i de fyra nordiska länderna, Sverige, Danmark, Norge och Finland på respektive språk.

I artikeln söker jag svar på följande frågor: hur iscensattes den spanska, heterlevrade zigenerskan av sina nordiska systrar, hurdant kvinnopolitiskt klimat kom hon till samt hur definierades hon av den samtida operakritiken?

*Carmen* är en kontroversiell kvinnokaraktär och en exceptionell operaroll med potential att radikaliseras i flera olika riktningar, en egenskap som gör henne intressant ännu idag. *Carmen* skapades aldrig som någon förebild för det slags borgerliga och nationella kvinnoideal som aktivt konstruerades samtidigt i de nordiska länderna under sent 1800-tal, också med teaterns, operans och konstens hjälp. (Moi 2006, 7–147; Blom 2000 3–26; Broman-Kananen 2015, 71–78.) Däremot kan man nog se att den frihetslängtande och självmedvetna *Carmen* närmar sig bilden av den moderna kvinna som också var på kraftig

<sup>1</sup> Olefine Moe hade dubbelnamn (Moe-Torssell) en kort tid under äktenskapet med Oscar Torssell men efter att ha blivit änka 1880 återtog hon sitt flicknamn. För enkelhetens skull använder jag hädanefter hennes flicknamn Moe.

<sup>2</sup> Nuvarande Oslo.

frammarsch både i samhället och på teaterscenerna. Samtidigt med *Carmen* gjorde Henrik Ibsens *Et Dukkehjem* en snabb karriär på teaterscenerna runtom i Europa, med början i Det Kongelige Teater i Köpenhamn där skådespelet hade sin urpremiär (1879). Även andra nordiska författare som Minna Canth i Finland, Bjørnstjerne Bjørnson i Norge och Strindberg i Sverige tog upp liknande teman som i *Carmen*.

Motsatsförhållandet mellan dessa två konstnärliga stilarterna, å ena sidan den traditionellt nationalistiska estetiska idealismen och å andra sidan nyare och modernare konstinriktningar som realismen och naturalismen gav upphov till en ihållande polemik i offentligheten som var speciellt intensiv under 1880-talet. Moi definierar den traditionella estetiska idealismen på följande sätt: "/--/the belief that the task of art (poetry, writing, literature, music) is to uplift us, to point the way to the Ideal. Idealists thought that beauty, truth, and goodness were one. /--/ Idealism thus seamlessly merged aesthetics and ethics, and usually religion too." (Moi 2006, 4).<sup>3</sup>

Idealismens syn på konstens budskap var moralistisk, och det var ofta konstens representationer av kvinnan som befann sig i fokus. Kvinnan skulle representera det högsta inom den i sig redan upphöjda konsten. Och om hon inte var sådan, skulle hon demoniseras: "The result was a long line of literary women who sacrifice their life for love, opposed to an equally long line of demonic temptress-figures" (Moi 2006, 4).<sup>4</sup> Realismen och naturalismen däremot såg som sin uppgift att lyfta fram samhällets skuggsidor, ta itu med det moderna samhällets problem och i naturalismens fall även söka vetenskapliga förklaringar för dem.<sup>5</sup> (Gademan 1996, 10.)

Artikels metodologiska huvudfråga är hur den rådande estetiska idealismen styr tolkningarna av *Carmen* oberoende av om det är fråga om librettoöversättningarna, iscensättningarna, sångerskornas rolltolkningar eller recensenternas definitioner av hurdan *Carmen* är. Den estetiska idealismen utgjorde den dåtida konstnärliga tolkningshorisonten som det realistiska samtidsverket *Carmen* kom att ifrågasätta, och utmana självklarheten i. Carmens krock mot en rådande konst- och samhällsuppfattning är ett tecken på 1880-talets paradigmskifte, men också på modernitetens genombrott i samhället.

I ett paradigmskifte genomkorsar gammalt och nytt varandra på ett komplicerat sätt, och *histoire croisée* (Werner & Zimmermann 2006; Marjanen 2009) ger i den här artikeln metodologiska verktyg för att utforska själva brytpunkten. *Histoire croisée* kan betraktas som ett komplement eller ett förtydligande av

<sup>3</sup> /--/ tron på att konstens (poesins, litteraturens, musikens) uppgift är att upplyfta oss, och peka mot det Ideala. Idealisterna trodde att det sköna, det sanna och det goda bildade en helhet. /--/ I idealismen smälte således estetik och etik sömlöst samman, och vanligen även religionen." Alla översättningar i artikeln är gjorda av författaren.

<sup>4</sup> Resultatet var en lång rad av litterära kvinnor som uppoffrade sina liv för kärleken, i motsats till en lika lång rad av demoniska förförelsefigurer" (Moi 2006, 4).

<sup>5</sup> Om realismens förhållande till naturalismen och naturalismens utveckling, se Rossi 2009.

transferforskningen (Espagne 1999; 2013; Fauser och Everist 2009), men skiljer sig från den på en avgörande punkt, det vill säga genom att frångå transferforskningens linjära processer – från det musikaliska verket till uppförande och mottagande – och istället fokusera på hur dessa processer genomkorsar varandra och får nya betydelser i sin egen skärningspunkt.

Den kvinnopolitiska aspekten är central här speciellt för att det var operans kvinnliga huvudkaraktär *Carmen* som framprovocerade de oupphörliga gränsdragningarna mellan gammalt och nytt i offentlighetens debatt.<sup>6</sup> En mikrohistorisk närläsning av källorna kompletterar *histoire croisée* -perspektivet med sin uppmaning till att tolka källor såväl textuellt som kontextuellt. Konkret innebär detta en särskild uppmärksamhet på detaljer, ordval och metaforer, men också sensitivitet för källornas specifika historiska, kulturella, konst- och kvinnopolitiska och textuella sammanhang.

Fråga om de nordiska premiärerna på *Carmen* är dagstidningarnas recensioner de enda tillgängliga källorna som existerar jämlikt i alla fyra länderna, librettoöversättningarna kommer på andra plats, med undantag för den finländska uppsättningen där endast *Carmens* parti finns som handskreven översättning i Engdahls partitur. Recensenterna innehade en nyckelroll i den intensiva klassificering av *Carmen* "som någon" eller "som något" som genast efter de inhemska premiärerna inleddes i offentligheten, men de fyra sångerskorna som skapade rollen bidrog även aktivt till att medvetet tolka rollen i en eller annan riktning.

## *Carmen* i översättning – omvandlingar och nytolkningar

Bizets *Carmen* uruppfördes i Paris på Opéra-Comique våren 1875. Operalibrettot som skrevs av Henri Meilhac och Ludovic Halévy bygger på en kortroman författad av Prosper Mérimée.<sup>7</sup> Redan före urpremiären på Opéra-Comique fördes häftiga diskussioner av alla inblandade med början från Bizet, librettisterna Henri Meilhac och Ludovic Halévy, teaterdirektören de Leuven och den första *Carmen* Marie-Célestine-Laurence Galli-Marié (1837–1905) om hur rollen skulle tolkas.

Framförallt var det *Carmens* utmanande karaktär och mordet i slutet som väckte oro bland de ansvariga på Opéra-Comique. Bizet ville, som han själv uttryckte det, förnya hela Opéra Comique genren, men ändå inte uppföra operan på någon annan scen. Teaterdirektören de Leuven bekymrade sig speciellt för publikens reaktioner på mordet på *Carmen* och försökte övertala Bizet och librettisterna till att gå med på ett lyckligt slut, vilket de inte gjorde. (Dean 1948,

<sup>6</sup> Om sena 1800-talets 'nya kvinna' som fiktion och verklighet, se Rutherford 1992; Davis 1992; Moi 2006; Richardson och Willis 2002. Se även Abbate 1993; McClary 1992; Clément 1988. Om närläsning, se Elomaa 2001; Pikkanen 2012, 21–22.

<sup>7</sup> Kortromanen publicerades på franska 1845, på danska 1887, på svenska först 1902 och på finska 1907.

192; McClary 1992, 20.) Librettisten Halévy skyndade sig att medla mellan parterna och lovade att Carmen skulle tämjäs, zigenarna vara "gipsy comedians", och Carmens död överskylas med en "holiday atmosphere, with a parade, with a ballet, a joyful atmosphere" (cit. i McClary 1992, 20)<sup>8</sup>. Halévy lade dessutom till ytterligare en kvinnokarakter i operan som inte förekom i Merimées kortroman: den trofasta och hemvävda unga flickan från landsorten, Micaëla, främst för att balansera upp den radikala och hänsynslösa Carmen. Resultatet av diskussionerna blev en kompromiss mellan operadirektörens krav på en "tämjad" Carmen och Bizets och Galli-Mariés konstnärligt motiverade krav på en färgstark och självsäker rollfigur. (McClary 1992, 20–24.) Även i Norden är det uppenbart att alla fyra sångerskorna som först uppförde rollen tog tillfället i akt och tolkade den enligt sin egen uppfattning.

Publikens svala reaktioner på *Carmens* världspremiär har ofta citerats, och Bizet själv dog efter bara några månader utan att få veta vilken succé operan skulle bli senare. Genast efter uruppförandet var det återigen dags för nya förändringar i partituret, och nu var det främst de talade partierna som skulle göras om till recitativ. Bizet kom aldrig att ge sitt slutgiltiga godkännande till ändringen, som gjordes på Ernest Girauds initiativ. Sjungna recitativ istället för talad dialog förkortade operan betydligt, och ändrade även på själva karaktären på operan.<sup>9</sup> Giraud lade dessutom till ett balettavsnitt i fjärde akten med musik från Bizets *L'Arlésienne*, något som slutgiltigt transformerade operan från en *opéra comique* till en *grand opéra*.<sup>10</sup> I den här omarbetade formen med sjungna recitativ och balettinslag reste den något tamare *Carmen* vidare från Paris, först till Wien där operan blev en succé samma år som urpremiären, därefter till Bryssel, Budapest och S:t Petersburg för att därefter komma till Stockholm och till övriga Norden. Inom loppet av tretton år (1878–1891) hade *Carmen* slutgiltigt introducerats i fyra nordiska länders huvudstäder, men på olika sätt och på olika språk.<sup>11</sup>

Då en opera reser från ett land till ett annat är det knappast fråga om någon enkel omplacering av ett musikaliskt verk som sådant, och alldeles speciellt inte då operan hette *Carmen*. Trots att alla de ifrågavarande nordiska teatrarna, inklusive det ambuleringssällskapet i Finland, skaffade sig den parisiska förläggaren Chaudens partitur, gjorde sina översättningar av librettoerna med Girauds recitativversion som utgångspunkt och följde de parisiska förlagorna för iscensättningen, så var det ändå mycket som ändrades på vägen. En första kreativ anpassning av operan till lokala förhållanden gjordes då respektive direktörer och regissörer beslöt sig för att iscensätta en "inhemsk" *Carmen*, ett märkligt företag med tanke på rollkaraktärens andalusiska härkomst och på att de flesta

<sup>8</sup> "en semesterstämning, med en parad, en balett, en munter atmosfär".

<sup>9</sup> De sjungna recitativerna utelämnade en hel del viktig information som fanns i den talade dialogen, och resultatet var att handlingen stympades och blev osammanhängande. (Dean 1948, 187; Oeser 1964; McClary 1992, 18.)

<sup>10</sup> Giraud skrev också in alternativa högre noter på vissa låga ställen i Carmens roll för sopraner som ville sjunga rollen (Dean 1990, 284).

<sup>11</sup> *Carmen*. Performance History: <http://opera.stanford.edu/Bizet/Carmen/history.html> Hämtad 13.6.2018.

solisterna kom från olika delar av Norden. I praktiken innebar det inhemska att man producerade operan med en inhemsk sångerska i huvudrollen, och översatte librettot till respektive nordiska språk. Andra kreativa anpassningar stod de enskilda sångerskornas rolltolkningar för, de lokala iscensättningarna och de tillgängliga musikaliska resurserna.

Franz Hedberg, direktör och regissör för Kungliga Teatern i Stockholm under hela 1870-talet, reagerade snabbt på *Carmens* urpremiär. Tillsammans med teaterns chef af Edholm, som sett operan i Bryssel (1876), började han arbeta för att sätta upp operan i Stockholm: han skaffade material från Paris, partitur, libretto, *mise-en-scène* och tog sig för att själv översätta librettot till svenska.<sup>12</sup> Gademan drar den slutsatsen att Kungliga Teaterns uppsättning relativt troget följde iscensättningen av *Carmens* recitativversion så som den uppfördes i Paris, på vissa undantag när, som främst berodde på den lokala rollbesättningen och Hedbergs librettoöversättning. (Gademan 1996, 266–282.)

Endast två översättningar vars ursprung har kunnat fastställas med säkerhet har sparats för eftervärlden: den svenska som Kungliga Teaterns direktör Frans Hedberg gjorde och den danska som Hans Peter Holst (1811–1893) skrev år 1881, möjligen med en förhoppning om att operan skulle kunna uppföras i Köpenhamn redan då. Det Kongelige Teaters sceninstruktör, Pietro Krohn, bearbetade översättningen ytterligare inför premiären 1887 (Neiiendam 1930, 55).<sup>13</sup> Det är högst troligt att den danska översättningen användes som sådan även i Norge, eftersom danskan ännu var det officiella skriftspråket i Norge på den här tiden, även om en förnorskning var under utveckling (Sørensen 1997, 121–137).<sup>14</sup> Däremot är det tveksamt i hur hög grad den svenska översättningen användes som modell för den översättning som Inhemska operasällskapet själv gjorde. Det enda spår av den finländska översättningen finns i Emma Engdahls rollpartitur där hon (med blyerts) skrivit in texten för sin egen roll mellan raderna, inklusive några kommentarer om rollens utförande och de olika akternas kostymer.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Detta trots att af Edholm enligt sina dagboksanteckningar somnat i tredje akten och avlägsnat sig från Théâtre de la Monnaie utan att se den fjärde (af Edholm 1948, 73).

<sup>13</sup> Meilhac och Halévy 1878; Meilhac och Halévy 1887.

<sup>14</sup> Norges språkförhållanden var minst lika komplicerade som Finlands på den här tiden. Danskan hette först i all enkelhet norska i Norge. En förnorskning av danskan som skriftspråk var visserligen under utveckling i Norge, men bland andra Ibsen och Bjørnstjerne Bjørnson skrev sina verk på danska. Det enda libretto till *Carmen* som finns bevarat i Christiania Theaters arkiv är tryckt i Köpenhamn 1899, och är en nyutgåva av Holsts översättning (Meilhac och Halévy 1899).

<sup>15</sup> Emma Engdahls rollpartitur har donerats till Sibeliusmuséet av Engdahls dotter, Ann-Mari Jägersköld (Sibeliusmuseums arkiv, Utländska notsamlingen). Engdahls tryckta pianopartitur är en utgåva av förlaget Choudens Père & fils, Editeurs., med en tysk översättning parallellt med den franska ursprungliga texten. Enligt en stämpel som syns endast till hälften på titelbladet har partituret utgivits på det tyska förlaget Adolph Fürstners förlag. Den tyska översättningen av librettot följer den som gjordes för föreställningarna i Wien år 1875.

Gademan påpekar att Frans Hedberg gjorde en del avgörande förändringar i den svenska översättningen som förtar något av realismen i operan. Dels översatte han librettot med rimmad vers alltigenom, det vill säga utan de prosapartier som förekommer i den franska förlagan. Dels tog Hedberg också tillfället i akt och städade bort vissa stötande ord och uttryck ur librettot och ersatte dem med mildare ordalydelser. (Gademan 1996, 266.) Det danska librettot följer Hedbergs exempel i båda avseenden, det vill säga både gällande den rimmade versen och censuren, även om det förekommer vissa andra avgörande skillnader mellan dem. Det enklaste för det finländska sällskapet hade varit att överta Hedbergs översättning som sådan. Så skedde ändå inte, för även om Hedbergs översättning kan ha funnits tillhanda för översättaren, så är översättningen inte alltigenom rimmad vers. Ifråga om recitativet verkar det dessutom som om de skulle ha talats fram och inte sjungits, vilket kan betraktas som en egendomlig lösning som möjligen gjorts för att återskapa något av den realistiska stämningen i en talad dialog, men med de sjungna recitativets text.<sup>16</sup>

De största skillnaderna mellan den franska förlagan och de nordiska översättningarna (också sinsemellan) finns i första akten där Carmen gör entré med habaneran, och i fjärde akten där hon gör sorti och mördas av Don José. Habaneran kan betraktas som Carmens programförklaring där hon explicit utmanar den borgerliga och patriarkala synen på den romantiska kärleken. Hon gör detta genom att upprepade gånger i refrängen återkomma till den eviga osäkerheten i en relation: "Si tu ne m'aimes pas, je t'aime/ si je t'aime, prends garde à toi !".<sup>17</sup> Hur enkelt citatet än kan tänkas vara att översätta så har både den danska och den svenska översättningen kommit fram till olika och till och med besynnerliga lösningar.

På danska definieras relationen först och främst som en olöslig kamp, där det effektiva vapnet är kärleken eller frånvaron av kärlek: "Om du ej älskar mig, *Du vinner*; Men älskar jag – så akta Dig!" (min övers. och kurs.). I den svenska översättningen är det däremot inte alls fråga om "att älska", utan om att vara fri eller bunden: "Om du är fri, så är jag bunden/ Om jag är bunden – akta dig!"<sup>18</sup> I båda fallen ändras frasens ursprungliga innebörd betydligt, men på svenska reduceras kärleken till ett band, eller en boja som Carmen aldrig skulle låta sig fjättras vid. Carmens hotfulla "akta dig!" kan i detta sammanhang tolkas som ett radikalt uppror mot traditionella könsroller, ett uppror mot att mannen förutsätts vara fri i relationen, medan trohet och trofasthet utan vidare krävs av kvinnan, något som mannen skulle akta sig för i Carmens fall.

Slutet där Carmen visar sin underkastelse inför mannens styrka genom att springa undan och ge upp ett skrik var tillrättalagt redan för urpremiärens publik i Paris, och kritikernas sympatier fanns utan undantag på Don José's sida, också

<sup>16</sup> I Engdahls parti står det regelbundet antecknat med blyerts ovanför recitativet att de skall "talas".

<sup>17</sup> Fritt översatt: Om ej du älskar mig, så älskar jag dig; om jag älskar dig, så akta dig!

<sup>18</sup> Översättningen i Engdahls partitur är här densamma som i det svenska librettot.

i Norden. Carmen fick vad hon förtjänade och Don Josés slutreplik där han äntligen inordnar sig i rättsväsendet ("Ni kan gripa mig") visar på att han nu, utan Carmen, åter är beredd att inordna sig i samhället. Slutet på operan kan därför betraktas som en hyllning till en samhällsordning som kärleken och passionen endast momentant har satt ur spel. Don José tar sitt straff och hotet (Carmen) är undanröjt (se även McClary 1992, 60). För den estetiska idealismen fanns lärdomen i dramats slut, det onda måste få sitt straff och det goda segra, i Carmens fall var det därför viktigt att hon får sitt straff i slutet och att hon visar rädsla.

Det danska librettots slutscen kan sägas ytterligare förstärka denna tolkning. Samtidigt som Don José hinner fatt Carmen och dödar henne jublar folket inne på Circus över Escamillos seger, ett jubel som både Don José och publiken hör men inte ser. Den svenska översättningen följer originalet så gott som ordagrant: "Toreador! Ej ge dig/ Ty minns i stridens larm,/ Att svarta ögon se dig/ Med blick så kärleksvarm!" Den danska översättaren har här gjort ett annat val, ett val som inte kan vara slumpmässigt, utan snarare en speciell dansk tolkning av operans lärdom. Folket på Circus sjunger i dansk översättning: "Toreador, Du ädle/--/Låt kvinnorna bäva/Men visa dig som en man!" Orden "visa dig som en man!" upprepas flera gånger medan Don José blir allt mer förtvivlad och springer efter Carmen med kniven i hand. Folket/mobben tycks hetsa honom till att äntligen visa sig som den starkare. Genom hela operan har mannen, korpralen och adelsmannen Don José varit svag och undfallen men nu verkar det vara dags att återställa de normala styrkeförhållandena mellan könen.

Som Gademan påpekar censurerade Hedberg librettot främst för att ta udden av realismen i operan (Gademan 1996, 265–266). Samma tendens kan man också se i den danska översättningen, som ju utgick från Hedbergs översättning. De partier som "städats" och neutraliserats kan visserligen förklaras med Gademans argument om censur, däremot kan man knappast kalla de partier där översättningarna spetsat till Carmens vissa sidor ytterligare en grad i jämförelse med originalet för censur. Då Carmen ter sig överdrivet cynisk eller hotfull (som i habaneran i båda översättningarna) eller övertydligt skall kuvas av Don José (som i det danska slutet) kan detta knappast förklaras med annat än att översättarna velat konstruera en Carmen som inte är den fria kvinna hon själv tror sig vara. I översättningarna är det då inte längre fråga om att enbart ta udden av realismen i operan, utan snarare om att inte ge realismen någon som helst plats i operan. Därmed förde översättningarna operan ytterligare ett steg i riktning mot den estetiska idealismens huvudkrav: om en kvinnofigur inte kunde idealiseras, skulle hon demoniseras.

## *Carmen* i Norden: iscensättningar och definitioner

Som ovan nämnts skall Carmens utförare vara mångsidigt begåvad, rösten ha både höjd och djup, hon borde vara en god skådespelare och dessutom kunna dansa. De fyra nordiska sångerskornas tolkningar av Carmen var sinsemellan

olika främst för att de till röst, temperament och erfarenhet var så olika varandra. Engdahl och Oselio var de enda som tidigare sjungit rollen på andra scener än de nordiska, och speciellt Oselio hade en klar uppfattning om hur rollen skulle utföras.

Utan tvekan prövade *Carmen* allas gränser för vad som kunde anses vara acceptabelt, och i de fall operan inte gjort det infinner sig misstanken om att de konkreta iscensättningarna dragits mot det socialt mera acceptabla, och i några fall finns även tydliga tecken på att så skett. Man kan utan vidare utgå från att processen med att "tämja" *Carmen* knappast tagit slut i och med de kompromisser som gjordes redan inför urpremiären. Även inför de nordiska premiärerna togs nya beslut i samma riktning om hur *Carmen* skulle iscensättas. Utanför scenen pågick samtidigt i alla länder en häftig debatt om hur kvinnans skulle framställas i konsten, som en moralisk förebild eller symbol för medborgarna i den föreställda nationen, som en kvinna där skönheten och godheten sammanföll. Man ryggade tillbaka inför den moderna konstens kvinnofigurer, som i likhet med Nora tänkte mera på sin egen utveckling än på att uppoffra sig för andra.

Det är knappast troligt att musikrecensenterna förblev opåverkade av denna debatt, även om de inte direkt hänvisar till den. Kritikernas tendens att definiera operan inom ramen för en estetisk idealism är tydlig och kommer speciellt fram i deras performativa definitioner av *Carmen*, men också i deras förståelse av styrkeförhållandena mellan *Carmen* och Don José.

I det följande utforskar jag landsvis sångerskornas iscensättningar och recensenternas definitioner av kvinnokaraktern *Carmen*, men beaktar även slutsenen i slutet där relationen mellan *Carmen* och Don José tillspetsas.

En intelligent och smakfull *Carmen*: Olefine Moe

Som ovan nämnts gjorde *Carmen* sin nordiska premiär i Stockholm på Kungliga Teatern med sångerskan Olefine Moe i huvudrollen. Enligt Gademan gjorde Hedberg stora ansträngningar för att iscensätta operan så noggrant som möjligt enligt den parisiska förlagan. (Gademan 1996, 267.) Den sångerska han valde till *Carmens* roll var däremot inte någon direkt kopia av Galli-Marié, varken röstmässigt eller till temperamentet. En av Olefine Moes debutroller några år tidigare hade varit Susannas roll i *Figaros bröllop* (Mozart) och kritikerna upprepar liknande omdömen om henne i *Carmens* roll: hennes styrka var utseendet och hennes skådespelartalang, medan rösten som var liten och mera lämpad för subrettroller kom till korta i *Carmens* låga och dramatiska roll. (Grut 2004, 35; Qvamme 2004, 149, 162–166; Eckhoff Kindem 1941, 50–52.) I kulisserna fanns den erfarna operasångerskan Signe Hebbe (1837–1925) som hade instuderat rollen och varit redo att sjunga den, men av någon anledning valde Hedberg den relativt oerfarna Moe framom Hebbe.<sup>19</sup>

Dagen efter *Carmens* premiär på Kungliga Teatern publicerade de tre största svenska tidningarna sina recensioner. *Aftonbladets* kritiker Adolf Lindberg hade förberett sig noga inför föreställningen och bland annat läst Merimées kortro-



man på franska. Lindberg sammanfattar Carmens komplexa natur redan i första meningen så som han uppfattar den:

Carmen är en ung zigenerska, hälften vildinna, hälften hetär, som med sin demoniska skönhet och förförelsekonst bringar en hederlig yngling på fall och slutligen genom sin otrohet ådrager sig döden från hans hand. Den unge mannen heter Don José och tjänstgör som korpral vid högvakten i Sevilla, då han, intet ondt anande och likgiltig för alla qvinliga behag, utom ungdomsvänninnans Micaelas, plötsligen träffas midt i ansigtet af en akasia-bukett, kastad av demonen Carmen, som skrattande springer sin väg. (*Aftonbladet* 28.3.1878.)

Lindbergs tre definitioner av Carmen placerar henne på långt avstånd från publiken i salongen, som "demon" och "hetär" och som en hänsynslös kvinna som man varken kan eller ska relatera till. Adelsmannen, korpralen Don José är däremot en genomhederlig och oskyldig yngling som faller offer för Carmens intriger. Carmen "ådrager sig" döden i slutet och bär själv skulden för sin död. Men även om Lindberg gör sitt yttersta för att återupprätta Don José's heder och ära, är han ibland själv också uppenbart frustrerad över hans svaghet.

Han [Don José] är en svag stackare: han hängifver sig ohäjdadt åt sin lidelse, oakadt moder och brud ropar honom till sig och Carmen själf stöter honom ifrån sig, och denna lidelse får ej ens tillfälle (utom på sistone) att urladda sig i någon kraftig handling; med de två gångerna vrider man vapnet ur händerna på honom, och åskådaren blir nästan förvånad öfver att man icke gör det den tredje gången också innan han hunnit döda Carmen. (*Aftonbladet* 28.3.1878.)

Trots att recensenten beskriver rollkaraktären Carmen i dessa fördömande och upprörda ordalag, hejdar han sig då han går över till att bedöma rollinnehavarens prestationer. Orsaken till hans byte av register är troligen att han knappast ville demonisera *sångerskan* Moe på samma sätt som han demoniserar *rollkaraktären* Carmen. Lindgren anstränger sig för att göra en avgörande skillnad mellan artist och rollfigur: Moe är aktören som med "intelligens och smak" tagit sig an rollen, och därmed får han också sagt att *sångerskan* Moe hör till en helt annan kvinno- och samhällskategori än den ociviliserade "vildinnan" Carmen. Moe hade varit en trovärdig Carmen för att hon tekniskt sett var en så bra skådespelerska, och inte för att hon som kvinna hade något gemensamt med rollkaraktären (Bild 1.).

Samtidigt som Lindberg framhäver Moes förtjänster, är det som om han inte gärna skulle ha accepterat att den färgstarka Carmen gjordes om till en blekare och mindre fränstötande kvinnofigur än han tänkt sig henne, ett slags dubbelhet som han delar med andra länders recensenter. Lindbergs "hemställanden" om

<sup>19</sup> Hebbe erbjöd sig också komma och sjunga Carmen vid Finska Operan 1877 och Nya Teatern i Helsingfors år 1879 (brev från Hebbe till Bergbom, Södertelge 23 April 1877, Suomen Kirjallisuuden Seura/Kirjallisuusarkisto; brev från Hebbe till Kiseleff, Stockholm 17 Oktober 1879, Svenska litteratursällskapet i Finland, Svenska Teaterns arkiv 1270A). Då var båda teaternas opera-avdelningar redan i upplösningstillstånd och Hebbes gästspel blev aldrig av. (Lewenhaupt 1988, 119–120, 126; se även Broman-Kananen 2012, 155–194).



Bild 1. Olefine Moe i Carmens andra akt. Hennes kostym bestod av "gul sidenkjol, blå sidentunika liv med hängärmar och rött sidenskärp med guldfransar. Zekinband på håret. Halsband med röda zekiner." (Kostymistor, Kungliga Teatrarnas arkiv/F3CC Carmen). Foto: Augusta Zetterling, Stockholm. Musik och teaterbiblioteket.

Moes utförande siktar därför in sig på sådant som gjorde Carmen till en blekare karaktär än hon borde vara: Moes små röstresurser, och att hon inte dansade själv. Orsaken till att hon inte dansade är troligen att hon var gravid då hon uppträdde i Carmens roll, och som en annan tidning påpekar "mera voluminös än vanligt" (*Söndagsnisse* 31.3.1878).

Lindbergs omdömen upprepas delvis i två andra tidningar: *Stockholms Dagblad* och *Dagens Nyheter* men med några signifikativa skillnader. Båda recensenterna uppfattar Carmen mer som ett bortskämt och ombytligt "naturbarn" än som en farlig *femme fatale*, en något annorlunda definition av rollen än Lindbergs, men inte desto mindre avfärdande. *Stockholms Dagblads* kritiker (30.3.1878) känner förtrytelse å Don Josés vägnar då Carmen vägrar fly med honom och börja ett nytt liv: "Hon finner José tråkig /-/-". En uttråkad Carmen som ständigt söker nya äventyr är oförutsägbar och inbilsk, men inte speciellt farlig.

*Dagens Nyheter*s kritiker (27.3.1878) uppskattar Bizets musik vars harmonier är både "djerfva och pikanta". I motsats till många andra tycker han att ingen av "de handlande personernas karaktär är så att säga speciellt dramatiskt tecknade i musiken". Han upptäcker inte heller någon speciell spansk lokalfärg i musiken, möjligen då i habaneran och seguidillan. Recensenten tycks betrakta operan förundrat på avstånd, och kommenterar händelserna som om det inte skulle finnas några speciellt stora lidelser bakom dem. Hans strategi var att banalisera handlingen: "Omkring denna obetydliga handling äro grupperade några scener ur folk- och zigenarlivet i Spanien, hvilka gifvit kompositören anledning till några präktiga ensemblestycken /-/-". (*Dagens Nyheter* 27.3.1878.)

Det är också en möjlighet att *Dagens Nyheter*s kritiker (som antagligen inte läst Merimées kortroman) uppriktigt berättar vad han verkligen såg och upplevde på scenen: inga stora emotioner, en nummeropera med sprittande musik och medioker intrig, en levande folklivsskildring, och inte alls någon radikal omvärdering av den romantiska kärleken. Med en Carmen som är "uttråkad" (*Aftonbladet*) eller operettligt "yr och lekfull" (*Dagens Nyheter*), är det knappast heller trovärdigt att Don José tar allt på så blodigt allvar att han begår ett mord i slutet. Han tycks istället ha befunnit sig i helt fel modus och på samma sätt som i Lindbergs tolkning är han en svag stackare, naiv och tafatt, som nästan i misstag lyckas begå ett mord i slutet.

En lång och mager Carmen: Elisabeth Dons

Den danska publiken hade som ovan nämnts sett den svenska uppsättningen av *Carmen* med Dina Niehoff i titelrollen redan år 1883, men bara två gånger. Föreställningarna hade gett mersmak, för publiken tycktes länge ha väntat på ett nytt tillfälle att få se och höra operan, men nu helst på danska. Elisabeth Dons var 23 år då hon sjöng Carmens roll och således alldeles i början av sin karriär. Då hon debuterade två år tidigare i Azucenas roll (i *Trubaduren*, år 1885, Neiiendam 1927, 145) ansågs hon vara mezzosopran. Efter debuten gjorde hennes lärare i Paris Mathilde Marchesi om henne till en hög sopran, och det verkar



Bild 2. Dons enda existerande rollporträtt som Carmen är troligen från första akten eftersom hon har den blombukett som hon skulle förhäxa Don José med fästad i urringningen frampå bröstet. Hon står lätt framåtlutad på fotografiet, och som en av recensenterna påpekar verkar hon vara hårt snörd i midjan. Dons ler inte heller på porträttet, utan hon har ett spänt drag kring munnen som får henne att se lite skrämmd eller besvärad ut. Foto: Hansen & Weller, Kjøbenhavn. Teatermuséet i Hofteatret.

som om det nu två år senare mot förmodan var Carmens låga toner som var hennes problem. *Avisens* recensent tar upp frågan om det var möjligt eller ens rätt att "ostraffat bolla med sin stämman" på det sätt som Dons gjort (*Avisen* 26.4.1887, se även *Sosialdemokraten* 2.6.1887).

Det var ändå inte enbart hennes röst som pressen kritiserade. Kritikerna uttryckte i färgstarka ordalag sin frustration över att sångerskan Elisabeth Dons hade misslyckats med allt det som de uppfattade som det väsentligaste med rollen: att dansa och på ett övertygande sätt förföra Don José. Mycket annat hade också varit fel: hennes utseende, utstrålning, agerande och kostym (Bild 2.).

Det var Frk. Dons, som spatserade runt med korslagda armar och var en spanjorska med mycket stram, modern korsett; om det icke varit för dräktens skull kunde hon lika gott ha varit Margareta i "Faust". Hela Carmens känslolag, sinnliga koketteri, som flammor som ett strålande fyrverkeri och kastar brännmaterial i huvudet på varje man, reduceras till en nykter torveld. (*Avisen* 26.4.1887.)

*Avisens* jämförelse med Margareta i *Faust* är överraskande, och gjord för att ytterligare understryka Dons misslyckande. Samma kritiker påpekar vidare att Dons aldrig tycks veta på vilken fot hon skulle börja gå, något som resulterade i att hon "högst ograciöst" stod och vickade på stället innan hon kom igång. Recensentens bild av den "högst ograciöst" vickande Dons framhäver hennes osäkerhet och obekvämheter i rollen: hon tycktes stå och väga mellan olika alternativ utan att kunna välja och kom därför bara att förmedla osäkerhet. Carmen som vankelmodig och osäker hade därför fått recensenten att tänka mera på den villrådiga och ångestfyllda Margareta i *Faust*, än på den självsäkra Carmen.

De danska recensenterna verkar på samma sätt som Lindberg ha förväntat sig en tydligt tecknad Carmen på scenen, en kvinnlig huvudfigur som var självsäker, frigjord (utan åtstramande korsett) och förförisk. Dons hade däremot inte förmått leva upp till deras förväntningar. Slutet med den danska speciella översättningen där folket på Circus verkar hetsa på Don José att "visa sig som en man" måste ha verkat malplacerat. På samma sätt som i de svenska kritikernas folkslivsskildring där Carmen betraktades som ett ofarligt naturbarn, hade troligen Don José svartsjuka och desperata våldsdåd tett sig som en grovt överdriven reaktion på den närmast bortkomna danska Carmens agerande. Don José kunde knappast då heller framstå som den hjälte som befriar det manliga släktet från en demon.

Även om några kritiker bemödar sig om att skriva något uppmuntrande om att Frk Dons nog skulle lära sig behärska rollen med tiden, så kvarstår att rollen knappast hörde till hennes bästa. Troligen åtog hon sig uppgiften motvilligt, som en ynnest mot teatern och publiken, väl medveten om att man knappast kunde ha satt upp operan annars. Det var viktigt att operan sjöngs på danska, vilket också Oselio ett år senare fick erfa. Oselio hade då erbjudit sig att gästspela i några operaroller på operan, och föreslog bl.a. Carmens roll som hon senast sjungit i Berlin och Turin på italienska. Teaterns direktör, kammarherren Fallestsen som Oselio förhandlade med om sina roller, var ytterst bestämd på den här punkten: *Carmen* skulle sjungas på danska/norska och inte italienska.<sup>20</sup>

Operaförhållandena i 1880-talets Finland skiljde sig radikalt från de övriga nordiska ländernas förhållanden. Efter 1870-talets operaboom med täta operaföreställningar på två teatrar i Helsingfors, upphörde föreställningarna lika plötsligt som de börjat. (Broman-Kananen 2015, 71–78; 2016, 1–33; Byckling 2009, 111–114; Paavolainen 2016.) Inhemska operasällskapet som grundades som ett ambulerande sällskap år 1888 av teaterdirektören August Arppe tillsammans med operasångerskan Emma Engdahl, fyllde därför ett kulturellt tomrum med opera var det än uppträdde.

Inhemska sällskapet turnerade i Viborg, Helsingfors, Åbo, Vasa och senare också i Tammerfors, alltså i städer där det kunde räkna med tillgång till orkester och kör. Kärntruppen bestod av några få sångare, som även de byttes ut med jämna mellanrum.<sup>21</sup> Engdahl var en av de få i sällskapet som sjungit *Carmen* tidigare, i Dortmund år 1885, medan de övriga övade in sina roller med kort varsel samtidigt med repertoarens andra operor. *Carmen* hade premiär i Viborg på svenska i januari 1889, med Emma Engdahl i Carmens roll, Gustaf Holmström som Don Josè medan Abraham Ojanperä (1856–1916) sjöng Escamillos roll.

De finländska kritikerna utgick uppenbarligen från att de flesta i publiken redan kände till operan, för de berör nästan inte alls själva handlingen på samma sätt som kritikerkollegorna i övriga Norden. I stället bedömer de uppförandena nästan enbart som artistiska prestationer, det vill säga skriver så gott som utslutande om hur de uppträdande lyckats i sina roller eller om de olika städernas orkestrar klarat av Bizets svåra musik. En möjlig förklaring till kritikernas enhälliga val av fokus på operan som musik och inte alls som drama, kan vara att den musikaliska ribban svajade betänkligt i flera fall. I Helsingfors (14.3.1889) hade premiären varit närapå katastrofal, och kritikern Karl Flodin som tidigare varit så hoppfull ifråga om sällskapets framtid, uttalade sig betydligt mera pessimistiskt efter att ha sett och hört *Carmen*. (*Nya Pressen* 15.3.1889.)

Det utan tvekan mest upplysande inlägget i tidningarna i relation till denna artikels frågeställning är ett kåseriaktigt inlägg i *Åbo Tidning* (25.4.1889) där signaturen Naema Svenson skriver ett brev till sin make, lantbruksrådet Theodor Svenson. Skribenten ger sig ut för att vara en enkel kvinna från landsbygden som för första gången i sitt liv sett en opera.

Engdahl/Carmen hade varit alldeles förtjusande, speciellt i början där rollfiguren Carmen var mera lik sångerskan Engdahl än den opålitliga kvinna hon förvandlades till mot slutet av operan. Hon hade dansat bra, sjungit fint, och överhuvudtaget varit sprittande "glad som en mört" och haft vackra kläder på sig. Carmen/Engdahl påminner nästan om Micaëla; hon var varken speciellt sydländsk eller exotisk och det enda tecknet på att hon är zigenerska är att hon

<sup>20</sup> Brev från Fallesen till Oselio, Paris [--] Juli 1888, Rigsarkivet, 220 Det Kongelige Teater og Kapel, 1794–1912. Indkomne breve [Inkommande brev].

<sup>21</sup> Alma Fohström (1856–1936) och Olefine Moe gästspelade också i Carmens roll.



*Bild 3. Carmen (Engdahl) i andra akten. Då ridån går upp för andra akten sitter Carmen med tamburinen på ett bord i Lillas Pastias restaurang i en kostym med vit skjorta, rött förkläde, vit atlaskjol med sidenlappar och paljetter som skall blixtra i olika brokiga färger och ett grant skärp, enligt Engdahls egna anteckningar i partituret. Foto: Fredrik Diehl, Wiborg. Svenska litteratursällskapet i Finland.*

”slängde med höfterna”. (Bild 4.) Jösse (Don José) däremot hade varit en lite löjlig figur, sjungit dåligt och inte kunnat föra sig.

[D]å kom *primadonnan* Carmen fram, som också var cigarrflicka, och stämde upp med sin granna röst en sprittande liflig sång, en s. k. Havanna [sic], som var riktigt uppriskande att höra. Carmen var pigg som en mört, nätt klädd, hade flere korkskrufvar i pannan och gick fram och tillbaka på scen och slängde med höfterna, som alla zigenerskor pläga göra. (*Åbo Tidning* 25.4.1889, min kurs.)

I citatet kallar Naema Carmen för ”primadonnan”, vilket visserligen kan tolkas som en hänvisning till Carmens position som underhållare i operan, men som framförallt signalerar att Naema här först och främst bedömer Engdahls prestation (”granna röst”, ”uppriskande”, ”pigg som en mört”) och inte rollkaraktären.

Naemas och Carmens moral kolliderar första gången med varandra då Escamillo kommer in på scenen.

Han [Escamillo] väckte stort uppseende och Carmen, som måste hafva varit fasligt kärlåten af sig, såg äfven helt förtjust på honom. Jag kan ej begripa mig på fruntimmer, som byta om tycke lika lätt som ett par strumpor. Jag skulle skämmas ögonen ur mig om jag, min älskade Theodor, ej skulle blifva dig trogen till mitt sista andedrag. (*Åbo Tidning* 25.4.1889.)

Naema låter sig inte lockas in i operans upprepade försök att definiera Carmen som ”den andra” i relation till det civiliserade ”vi:et” i salongen. Det är möjligt att (den manliga) skribenten därmed ville att läsaren skulle grubbla på det uppenbara: att Carmen genom att ges tillträde till operascenen redan blivit en av ”oss”. Naema börjar ändå betrakta Carmen som ett hot mot familjeinstitutionens helgd, och det är inte utan betydelse att kåsören skriver under en kvinnlig signatur. I debatten mellan förespråkarna av traditionella värderingar och dem som försvarade kvinnornas rättigheter ställdes männen och kvinnorna allt oftare mot varandra, och signaturen Naema tog tillfället i akt för att få fram att även kvinnorna kunde ställa sig bakom en traditionell samhällsordning där hemmet och härden var kvinnans plats.<sup>22</sup>

Mot slutet av kåseriet kommer hon till det som är kärnan i den estetiska idealismen: att konsten skall vara moraliskt upplyftande, ha en tydlig lärdom och man skall gå stärkt ut från teatern. Ett slut där de medverkande hemfaller åt svek, mord och överlag moraliskt förfall omintetgjorde hela värdet av operan. Naema gick hem fysiskt illamående som om hon fått i sig en alldeles för starkt kryddad mat.

Länge låg jag och tänkte på deras sorgliga öde, förorsakadt af lättsinne, svartsjuka och andra svåra inre fel. (*Åbo Tidning* 25.4.1889.)

Det är arvet från 1870-talets heta teaterdiskussioner i Finland som gör sig påmint i Naemas kåseri, ungdomarna från landsorten sökte sig till städerna för att studera och var lätta offer för stadens dekadenta kultur. Speciellt de statsunderstödda scenerna skulle därför ta sitt nationella ansvar och ge endast en upp-

<sup>22</sup> Om hur speciellt Ibsens produktion initierade en livlig debatt om äktenskapet och familjen i den finländska pressen på 1880-talet, se Riikonen 2006, 34.



bygglig repertoar. Teater eller musikteater som lättsinnigt nöje var förkastligt, och därför bildar hon och maken lantbruksrådet gemensam front mot lättsinnet. (Broman-Kananen 2017, 169–214; 2018, 114–131.) Om skribenten faktiskt är en man, kan kåseriet läsas som ett slags varning åt kvinnorna i salongen att de inte borde identifiera sig med Carmens frihetslängtan, även om Engdahl som operans primadonna kunde få väcka publikens sympatier och beundran.

Naema verkar ändå inte ha gett upp ifråga om opera trots misräkningarna med *Carmen*. Hon återkommer senare (*Åbo Tidning* 15.2.1890) och blandar återigen lika glatt ihop verklighet och fiktion i *Faust* där sångerskan Alma Fohström sjöng Margaretas roll. Hon ställer nämligen återigen en lite liknande fråga som i sitt brev om *Carmen*, nämligen om vad Fohströms make kapten Rohde som fanns i publiken, egentligen tänkte då han såg sin hustru omfamna Faust.

En lång och blond Carmen: Gina Oselio

Gina Oselios gästspel i Köpenhamn i september 1888, blev för hennes del nordisk premiär med *Carmen* och hennes tolkning omtalades vida omkring. Oselio tycks ha varit allt det som Elisabeth Dons inte varit: expressiv, dramatisk, dansant och till och med överdrivet förförisk. Hennes Carmen var inte bara kokett utan en kokott, vilket odiskutabelt placerade in henne i de prostituerades fack.

Oselio besökte Kungliga Operan i Stockholm i Carmens roll både 1890 samt 1891, det senare gästspelet i april endast en månad före premiären i Kristiania. Oselio själv uttalade sig om rollen inför gästspelet i Stockholm i en intervju i *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning* (5.10. 1889): "Men man är ju van att Carmen skall vara söt och graciös, riktigt så där i operettstil. Det är inte sant, är inte rätt! Carmen skall skrämja. Publiken skall få förakt och avsky för henne – hjärtlös, liderlig och falsk som hon är." I samma intervju berättar hon att hon arbetat länge på Carmens roll, och hittat det rätta uttrycket i Milano, på La Scala: "så som jag sett och instinktligt fattat denna grymma, trolösa, djäfvul-ska kvinna". Oselios kommentar om en operettlik söt och graciös Carmen kan hänvisa till Oselios föregångare i rollen på de svenska scenerna, Moe och Niehoff. Speciellt Niehoff omtalades exempelvis i Finland som "en stundom nästan sentimental figur, som man i vissa ögonblick måste draga på munnen åt" (*Åbo Tidning* 19.6.1889).

Oselios uttalande om att hon ville göra en Carmen som publiken skulle känna förakt och avsky inför är klart i linje med den estetiska idealismen. Oselio ville göra en Carmen som var ett varnande exempel för alla i publiken, hon skulle inte locka någon i publiken att identifiera sig med henne, snarare skulle hon fungera som ett avskräckande exempel. Samtidigt riktades publikens sympatier mot Don José istället, det oskyldiga offret för en sadistisk kvinnas beteende.

Oselio formulerade de två ytterligheterna för hur Carmen kunde iscensättas, som söt och graciös eller som en *femme fatale*, men något tredje alternativ kunde hon inte föreställa sig. Den svenska sångerskan Signe Hebbe förhöll sig däremot ytterst kritiskt mot hennes tolkning: hon hade gjort henne till en "lättsinnig slyna, färdig att sälja sin ynnest till den förste bäste". Hebbe poängterar



*Bild 4. Oselios kostym i andra akten. Den ser ut att vara orientaliskt inspirerad med något som liknar astronomiska symboler, guld- och rödfärgade trianglar, kors och stjärnor på den blå himlen/kjolen. Färgerna finns återgivna på ett koloretrat fotografi och kan tänkas följa den ursprungliga färgskalan på kostymen. Foto: Gösta Florman. Nasjonalbiblioteket i Norge.*

vidare att Oselio inte "gifvit den Carmen som Bizet skrivit den härligaste och mest karakteristiska musik för, och därmed punkt". (*Aftonbladet* 21.1.1892, cit. ur Lewenhaupt 1988, 308.)

I Köpenhamn kom Oselios annorlunda och extrema Carmen förmodligen som en total överraskning efter Dons kyliga och avmätta tolkning, och väckte också motstridiga känslor.

Den Carmen, fröken Oselio igår visade oss, var både blond och hög [lång]. Där var intetsomhelst zigenaraktigt eller särdeles spanskt med den, och dock var det en mycket tydlig och säkert träffad Carmen. Som hon planterade sina ögon hungrigt på varje man, som kom inom hennes räckvidd, som hon lutade sig mot dem, som hon dansade för dem med vaggande höfter och utbredda armar. Det var inte att ta fel på. Man kunde bli helt betänklig, då man kom ihåg att skådeplatsen var de köpenhamnska abonnenternas kungliga scen. (*Politiken* 7.9.1888.)

Oselios rolltolkning befann sig på gränsen till det tillåtna på en ärevördig scen, men som prostituerad ansågs hon ändå ha varit en "tydlig och säkert träffad Carmen". Då var det en mindre brist att det inte fanns något särdeles zigenaraktigt eller spanskt hos henne, utan var nordiskt blond och lång. (Bild 4.)

I Christiania Theater i Norge iscensattes operan 1891 av Oselios fästman och blivande make Bjørn Bjørnson, son till den norska nationalskalden Bjørnstjerne Bjørnson. De norska sångarna Wilhelm Kloed och Bjarne Lund sjöng i Don José's respektive Escamillos roller. De övriga rollerna innehades av skådespelare som hade tillräckligt goda sångröster. Christiania Theater hade köpt rättigheterna till operan från Paris ända fram till oktober 1892, satsat på nya dekorationer, förstärkt orkestern (med engelskt horn) och engagerat balettdansare. (*Aftenposten* 14.5.1891.)

På samma sätt som den danska pressen skissar de norska dagstidningarna upp en motstridig bild av Oselio i titelrollen. Alla verkar vara överens om att Oselio hade en omfångsrik och vacker röst, och att hon hade en stor dramatisk talang, men Carmen hade hon gjort excentrisk och överdrivet tillspetsad. Trots kritikernas fascination inför Oselios djärva tolkning skuldbelägger de alla Carmen på samma sätt som deras kollegor i grannländerna. Samtidigt positioneras Don José som den troskyldige som närapå har rätt att döda henne. Hennes lek hade varit farlig och hon borde förstått att mannens hjärta är lättantändligt och agerat i enlighet med den vetskapen. En kritiker tillägger att Don José på det här viset åtminstone räddat Escamillo från en stor fara:

Ridån faller snabbt, Don José har trots sitt dåd åskådarnas medlidande, Carmen har gjort honom olycklig, vanärat honom, svikit honom. Och med Carmens död har också toreadoren Escamillo undvikit en fara; ty Carmen älskade redan den tappra men knappast vidare trofasta tjurfäktaren, och själv har hon ju sagt: "Men älskar jag, då akta dig." (*Fædrelandsvennen* 3.6.1891.)

Recensenten tycks här anse att Don José uppoffrade sig för hela det manliga släktet genom att döda Carmen, och kritiken urartar sig därmed till rena rama verbala häxförföljelsen av henne. Om man tillåts ta kritikernas reaktioner på

allvar så uppnådde Oselio åtminstone sina egna mål med tolkningen, nämligen att skrämma upp publiken ordentligt, och speciellt de manliga kritikerna.

Recensionerna ger dubbla budskap, dels är de översvallande ifråga om Oselios röst och utförande, men dels skyndar de sig att påpeka det osympatiska i hennes tolkning, underförstått att hon gärna kunde ha gjort Carmen lite mer sympatisk, och mindre frånstötande. *Dagbladet* ville försvara Oselio gentemot den kritik som framställts mot henne i andra länder:

Svenskarna och danskarna har ju klandrat det sätt, varpå hon *spelar* rollen. Hon understryker nämligen det vilda, det brutala i denna halvciviliserade spanska zigenarkokotten, och jag antar, att hon får sina landsmän, i alla fall de flesta, med på denna uppfattning. Ty Carmen är ingen salongsdam, utan i all simpelhet en förslagen, en övermodig med kärleken fräckt lekande kvinnomänniska. Om det rent musikaliska i Frk. Oselios Carmen finns det förmodligen bara *en* uppfattning. För en så intelligent genomarbetning in i detalj, en intonation som aldrig felar, inte på en enda ton, därtill en stämma som tycks vara lika elastisk och lika outtömlig i hela dess omfång – allt detta förenar sig till något utomordentligt, som måste betecknas som stor, som överlägsen konst. (*Dagbladet* 16.5.1891.)

Kritikernas publicistiska strategier för att hantera den oreglerliga Carmen/Oselio kan jämföras med Lindbergs strategi i Sverige, men med en särskild nyans. Oselio hade ställt dem inför ett svårlöst dilemma: hon hade de facto varit obehaglig, frånstötande, erotisk utmanande och skrämmande på scenen, och "svenskar- na och danskarna" tycks därför bara ha förfasat sig och inte riktigt förstått att Oselio faktiskt *spelar* en roll. Kritikern kände sig manad till att extra kraftfullt ställa sig bakom Oselios tolkning med musikaliska argument som för att försvara hennes tilltag med att göra en extremt färgstark Carmen.

Oselios norska tolkning av Carmens roll kom tidsmässigt sist av de fyra nordiska premiärerna, även om hon redan innan presenterat sin Carmentolkning i Danmark och Sverige. Till Finland kom hon på en konsertturné endast någon vecka innan *Carmen* hade premiär i Viborg, och hon sjöng då bland annat habaneran och seguidillan på en konsert i Helsingfors. (*Helsingfors Dagblad* 31.12.1888.)

## Den nordiska Carmen: en kvinna eller en demon?

Artikelns huvudfrågor handlade om hur den spanska, hetlevrade zigenerskan iscensattes av sina nordiska systrar, hur hon definierades av den samtida operakritiken samt hurdan kvinnopolitiskt klimat hon kom till i Norden. Jag har hävdad att *Carmen* som den första realistiska operan med en kvinnofigur som varken uppoffrar sig eller dör för sin kärlek, kom rakt in i ett konstnärligt paradigmskifte i Norden; ett paradigmskifte mellan den konservativa estetiska idealismen och de nyare stilinriktningarna realismen och naturalismen. Då den estetiska idealismens treenighet mellan sanning, skönhet och godhet föll samman, blev realismen en fiende till idealismen. Detta hände explicit med *Carmen*, och

sannolikt därför upplevde Carmens fyra nordiska systrar det som nödvändigt att å ena sidan fortsätta med urpremiärens domesticering av kvinnokaraktern (Moe, Engdahl, Dons) eller å andra sidan göra henne så extrem som möjligt för att få henne att framstå som ett avskräckande exempel (Oselio). Något tredje alternativ förekom inte.

I enlighet med ett *histoire croisée*:s metodologiska perspektiv har jag huvudsakligen fokuserat på tre centrala meningsskapande sammanhang för operan som genomkorsar varandra: a) den estetiska idealismen som en menings- och kulturellt men även kvinnopolitisk kontext för operan; b) sångerskornas rolltolkningar som hör samman med deras personligheter, men också med deras utbildning och röstläge; 3) de musikaliska och kulturella sammanhang som de (manliga) recensenterna konstruerade för operan i dagstidningarna efter föreställningarna. Tillsammans bildade de en komplicerad helhet som här spjälkts upp enbart för tydlighetens skull.

De frågor som ställdes i början av artikeln besvaras på följande sätt:

*Hur iscensattes Carmen av sina nordiska systrar?* Den måttliga Carmen var ideal, och Olefine Moe och Emma Engdahl tycks ha kommit närmast detta ideal. Båda visade att de hade temperament, men samtidigt höll de sig inom konventionalitetens gränser. Moes och Engdahls Rosina- eller Susanna-aktiga tolkningar kan sägas ha neutraliserat Carmen, ofarliggjort henne, och var troligen ett instinktivt försök av sångerskorna att göra rollen socialt mera acceptabel, men kanske också en överlevnadsstrategi för dem själva så att de till röst och temperament klarade av rollen konstnärligt. Om man får tro recensionerna så tog både Moe och Engdahl mera fasta på Carmens roll som underhållare och artist i sina tolkningar, och mindre på hennes istadiga frihetslängtan och hängslösa självcentrering.

Dons saknade dramatisk förmåga för rollen, och uppenbarligen i det skedet också röst. Hennes största kapital var att hon var "inhemsk" och därför kunde bidra till att för första gången uppföra *Carmen* på danska. Frågan om nationalitet och språk var avgörande för teatrarna, även om den nomadiska och exotisk-erotiska Carmen i övrigt knappast var den bästa frontfiguren för nationalismen och framförallt inte för det familjeinriktade kvinnoidealet som nationalismen förespråkade. Gina Oselio var den stora internationella primadonnan som gästspelade i hemlandet. Hon var i det närmaste perfekt för Carmens roll beträffande röst, erfarenhet och dramatisk talang. Ursäkten för hennes "grymma" och enligt vissa kritiker alltför överdrivna tolkning av rollen var att hon utarbetat rollen utomlands för betydligt större operascener, där allt måste överdrivas för att synas och höras. Oselios/Carmens grymhet hindrade sympatierna att hopas på Carmens sida, samtidigt hindrades också alla diskussioner om sista aktens egentliga budskap och det som Carmen själv sammanfattar i sitt euforiska utrop: "Fri är hon född, fri skall hon också dö". Engdahls och Oselios tolkningar var uppenbarligen varandras motpoler i många avseenden, men de var de enda som tycks ha dansat bra.

*Hurdant kvinnopolitiskt klimat kom Carmen till i Norden?* På basen av ovanstående kan man sluta sig till att *Carmen* inte alls öppet deltog i någon diskussion om kvinnans samhällsposition, inte ens i Norden som trots allt var ett föregångsland inom kvinnofrågan redan på 1880-talet (Melby et al. 2006). På ett djupare plan kan man ändå hävda att den problematik som operan kretsar kring, med en självmedveten kvinna som tar sig rätten att lämna en man, för operan relativt nära den problematik som Ibsens *Et dukkehjem* tar upp. I likhet med *Et dukkehjem* bedömdes även *Carmen* i grunden som ett relationsdrama och det som tycktes stöta recensenterna allra mest var att *Carmen* exponerar sitt oberoende och går sin egen väg och lämnar en man åt sitt öde på samma sätt som Ibsens *Nora* gör i slutet av dramat.

Det finns dock ett undantag till kritikernas ovilja att se *Carmens* frihetslängtan som något annat än destruktiv och hotfull. *Fædrelandsvennens* (3.6.1891) kritiker jämför *Carmen* med två välkända norska litterära kvinnofigurer, *Petra* i *Bjørnstjerne Bjørnsons* roman *Fiskerjenten*, och fabriksflickan *Silla* i *Jonas Lies Livsslaven*. Båda romanerna kan betecknas som naturalistiska, med huvudkaraktärer ur arbetarklassen. Fiskarflickan *Petra* genomgår en regelrätt klassresa i romanen och kan förverkliga sin dröm om att bli skådespelare, medan *Silla* i *Livsslaven* trots upprepade försök aldrig kommer ut ur sin misär, och dör fattig och ung. Det gemensamma som båda har med *Carmen* var, enligt kritikern att de var stolta, och självmedvetna. *Oselios Carmen* knyckte till exempel på nacken på ett sätt som fick recensenten att tänka på fiskarflickan *Petra*, medan han också *Carmen* som en kombination av både *Silla* och *Petra*. Jämförelsen mellan *Carmen* och en kombinerad *Silla/Petra* utgår troligen å ena sida från att *Silla* är en fabriksflicka (som *Carmen*) och å andra sidan från att fiskarflickan *Petra*, i motsats till *Silla*, är en överlevare, som inte ger upp ifråga om sin dröm (som *Carmen* ända fram till slutet). Denna kritiker var den enda som placerade in operan i en modern litterär genre där en kvinna, även från de lägre samhällsklasserna, har möjligheter att själv påverka sitt eget livsöde.

*Hur definierades Carmen av den samtida operakritiken?* Dagstidningarnas kritiker tycks ha haft en förvånansvärt likartad idealbild av *Carmen* i tankarna som de jämförde den reella *Carmen* på scenen med. I de flesta fall hade scenens *Carmen* knappast levt upp till deras förväntningar, men några sångerskor kom närmare idealet än andra. *Carmen* är en *femme fatale* som förgör *Don José*, som trots sin svaghet är den egentliga hjälten i operan. Enligt kritikerna är *Carmen* därmed inte någon förkämpe för den moderna kvinnan. Däremot förvisas hon kraftigt och envetet av pressen till samhällets utkanter där hon lever ett undantagsliv och där andra lagar gäller än i det övriga samhället. Kritikerna ställer sig mer eller mindre enhälligt bakom tolkningen att *Don José*'s svartsjukemord är rättfärdigat för att det återställer en tillfälligt rubbad ordning (Pels och Crébas 1988, 80).<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Abbate (1993, 237) betraktar också både *Salome* (Strauss) och *Carmen* som de operans "monster" som måste straffas av intrigen eftersom de vänder upp och ner på 1800-talets stereotypa könsroller.

Dagstidningarnas dubbla diskurser, dels om Carmen som rollkaraktär och dels om Carmens rollinnehavare, är påtagliga. Som ovan nämnts är en av orsakerna till bytet av register troligen att man fritt kunde demonisera Carmen som rollkaraktär, utan att de nationella primadonnorna befläckades av samma demonisering. Recensenternas byte av register innebar att de ifråga om sångerskorna för en stund lägger sina moraliska dubier om Carmens karaktär åt sidan och istället fokuserar på rollen som musikalisk och dramatisk-artistisk utmaning. Man beundrade inte Carmen, men däremot beundrade man sångerskornas förmåga att representera rollen i all sin mångsidighet på scenen. Det är således sångerskorna som uppträder, också i recensionerna, som de förebilder för den nya kvinnan som Carmen själv aldrig kunde vara på 1800-talet. Det som var omöjligt för Carmen kunde de fyra primadonnorna däremot vara: nationella symboler för kvinnors utbildning och karriär i offentligheten. Det var också som sådana de beundrades och representerades i pressen. (Se även Rutherford 1992, 95–113.)

Sångerskornas relation till rollen senare i livet varierade. Carmen var Engdahls sista roll (10.2.1890) innan hon gifte sig och drog sig tillbaka från scenen. Moe uppträdde flera gånger i rollen under hela sin karriär, gästspelade med den i olika länder och lyftes fram i pressen som den som skapat rollen i hela Norden. Själv förhöll hon sig något reserverad till rollen: i en födelsedagsintervju på sin 75-årsdag förnekade hon att Carmens roll skulle ha haft någon särställning i hennes repertoar. Hon hade tyckt om alla sina roller, men kanske allra mest om Mariés roll i *Regementets dotter* (Donizetti). (*Svenska Dagbladet* 3.2.1925.) Inte heller för Dons blev rollen särdeles central trots att kritikerna med tiden blev allt försonligare mot hennes rollprestation. En av hennes bästa roller var istället Amneris roll i *Aida* (Verdi). Däremot var Carmen Oselios mest sjungna roll, hon firade till och med sitt 40-årsjubileum som sångare med Carmen, 26 år efter den norska premiären, år 1917. Kritiken var blandad, å ena sidan hyllades hon med stående ovationer på *Nationalteatret*, medan rösten å andra sidan inte längre varit den allra bästa under jubileumsturnén. (*Aftenposten* 31.8.1917.) I Finland skulle det ta mer än 20 år innan *Carmen* uppfördes på nytt efter Inhemskas operasällskapets turnéer, ända till 1907 då Maikki Järnefelt (1871–1929) sjöng Carmens roll på tyska på Finska Nationalteatern, medan hennes make Armas Järnefelt dirigerade orkestern.

## Källor

### Arkiv

Danmark  
 Det Kongelige Bibliotek  
 Rigsarkivet  
 Teatermuséet i Hofteatret

## Finland

Nationalbiblioteket

Svenska litteratursällskapet i Finland, Svenska Teaterns arkiv

Suomalaisen kirjallisuuden seura/Kirjallisuusarkisto

Åbo Akademis bibliotek, handskrift- och bildenheten

Sibeliusmuseums arkiv

## Norge

Nasjonalbiblioteket

## Sverige

Kungliga Biblioteket – Sveriges Nationalbibliotek

Kungliga Teatrarnas Arkiv

Musik och Teaterbiblioteket

## Libretton och partitur

Bizet, George. [sine anno]. *Carmen Opéra en 4 actes*. Tire de nouvelle de Prosper Mérimée, Poème de H. Meilhac et L. Halévy. Paris: Choudens Pere & fils. [Finland: Emma Engdahls partitur. Sibelius-museum].

Bizet, George. [sine anno]. *Carmen Opéra en 4 actes*. Tire de nouvelle de Prosper Mérimée, Poème de H. Meilhac et L. Halévy. Paris: Choudens Pere & fils. Partition Chant et Piano arrangée par L'auteur. [Danmark: *Det Kongelige Bibliotek*].

Bizet, George. [sine anno]. *Carmen Opéra en 4 actes*. Tire de nouvelle de Prosper Mérimée, Poème de H. Meilhac et L. Halévy. Paris: Choudens Pere & fils. Partition Chant et Piano arrangée par L'auteur. [Danmark: Instruktørsparti. *Det Kongelige Bibliotek*].

Meilhac, Henri och Halévy, Ludovic. 1878. *Carmen* (George Bizet), övers. Frans Hedberg. Stockholm: Albert Bonniers Förlag.

Meilhac, Henri och Halévy, Ludovic. 1887. *Carmen* (George Bizet), övers. Pietro Holst. Kjøbenhavn: Kgl. Hof-Musikhandel (Henrik Hennings).

Meilhac, Henri och Halévy, Ludovic. 1899. *Carmen* (George Bizet), Kjøbenhavn: Det Nordiske Førlag. Musikførlaget: Henrik Hennings. [Norge: Nasjonalbiblioteket].

## Dagstidningar

### Danmark

*Avisen*

*Dagbladet*

*Politiken*

*Socialdemokraten*

### Finland

*Finsk Tidskrift*

*Helsingfors Dagblad*

*Nya Pressen*

*Uusi Suometar*

*Wasa Tidning*

*Åbo Tidning*

*Östra Finland*

### Norge

*Aftenposten*



Dagbladet  
Fædrelandsvennen  
Kristiania Intelligentssedler

Sverige  
Aftonbladet  
Dagens Nyheter  
Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning  
Ny Illustrerad Tidning  
Stockholms Dagblad

#### Litteratur

- Abbate, Carolyn. 1993. "Opera; Or, the Envoicing of Women". I *Musicology and Difference : Gender and Sexuality in Music Scholarship*, red. Ruth A. Solie, 225–257. Berkeley: University of California Press.
- Blom, Ida. 2000. "Gender and Nation in International Comparison". I *Gendered Nations. Nationalisms and Gender Order in the Long Nineteenth Century*, red. Ida Blom, Karen Hagemann, och Catherine Hall, 3–26. Oxford, New York: Berg.
- Broman-Kananen, Ulla-Britta. 2012. "Staging a National Language: Opera in Helsinki and Christiania in 1870s". I *Opera on the Move in the Nordic Countries during the Long 19th Century*, red. Anne Siivuoja, Owe Ander, Ulla-Britta Broman-Kananen & Jens Hesselager, 154–191. Docmus Research Publications 4. Helsinki: Sibelius-Akademin.
- Broman-Kananen, Ulla-Britta. 2015. "Beyond the National Gaze: Opera in late 1870s Helsinki". I *Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions*, red. Vesa Kurkela, och Markus Mantere, 71–78. Farnham, Surrey: Ashgate.
- Broman-Kananen, Ulla-Britta. 2016. "*Carmen* i kalla Norden: Inhemska Operasällskapets föreställningar i Viborg, Helsingfors, Åbo och Vasa 1888–1889". *Etnomusikologian vuosikirja* 28: 1–33.
- Broman-Kananen, Ulla-Britta. 2017. "Grand Opera and Finnish Nationalism in Helsinki, 1876–1877". I *Tracing Operatic Performances in the Long Nineteenth Century: Practices, Performers, Peripheries*, red. Anne Kauppala, Ulla-Britta Broman-Kananen, och Jens Hesselager, 169–214. DocMus Research Publications 9. Helsingfors: Sibelius-Akademin.
- Broman-Kananen, Ulla-Britta. 2018. "Fenella (*La Muette de Portici*) and Valentine (*Les Huguenots*) as symbols of national identity in Helsinki 1877". I *Grand Opera outside Paris: Opera on the Move in Nineteenth-Century Europe*, red. Jens Hesselager, 114–131. London and New York: Routledge.
- Byckling, Liisa. 2009. *Keisarinajan kulisseissa. Helsingin Venäläisen teatterin historia 1868–1918*. Helsinki: SKS.
- Carmen*. Performance History. Nätkälla: <http://opera.stanford.edu/Bizet/Carmen/history.html> [Hämtad 13.6.2018.]
- Clément, Catherine. 1988. *Opera, or the Undoing of Women*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Davis, Jill. 1992. "The New Woman and the New Life". I *The New Woman and Her Sisters: Feminism and Theatre 1850–1914*, red. Viv Gardner & Susan Rutherford, 17–36. London: Harvester Wheatsheaf.
- Dean, Winton. 1948. *Bizet*. London: J. M. Dent and Sons Ltd.
- Dean, Winton. 1990. *Essays on Opera*. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- Eckhoff Kindem, Ingeborg. 1941. *Den norske operas historie*. Oslo: Ernst G. Mortensen–Forlagsavdelningen.
- Edholm, Erik af. 1948. *Mot seklets slut. Svunna dagar. Ur Förste Hovmarskalken Erik af Edholms dagböcker*. Stockholm: P.A. Norstedt & Söners.

- Elomaa, Hanna. 2001. "Mikrohistoria johtolankojen jäljillä". I *Kulttuurihistoria. Johdatus tutkimukseen*, red. Kari Immonen, och Maarit Leskelä-Kärki, 59–74. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Espagne, Michel. 1999. *Les transferts culturels franco-allemands*. Paris: PUF.
- Espagne, Michel. 2013. "Comparison and Transfer". I *Transnational Challenges to National History Writing*, red. Mathias Middell, och Lluís Roura, 36–53. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Fausser, Annegret & Everist, Mark (red.). 2009. *Music Theater, and Cultural Transfer: Paris, 1830–1914*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Gademan, Göran. 1996. *Realismen på operan. Regi, spelstil och iscensättningsprinciper på Kungliga Teatern 1860–62*. Stockholm: Teatervetenskapliga institutionen.
- Ginzburg, Carlo. 2013. "Microhistory: Two or Three Things That I Know about It". I *Theoretical Discussions of Biography. Approaches from History, Microhistory, and Life Writing*, red. Hans Renders & Binne de Haan, 125–154. Lewiston: The Edwin Mellen Press.
- Grut, Johanna. 2004. *Olefine Moe (1850–1933). Sveriges första Carmen – En studie av en operasångerskas yrkesliv*. C-uppsats. Uppsala Universitet: Institutionen för musikkvetenskap.
- Lewenhaupt, Inga. 1988. *Signe Hebbe (1837–1925). Skådespelerska, operasångerska, pedagog*. Stockholm.
- Levi, Giovanni. 2001. "On Microhistory". I *New Perspectives on Historical Writing*, red. Peter Burke, 79–119. Cambridge: Polity Press.
- Marjanen, Jani 2009. "Undermining methodological nationalism: Histoire croisée of concepts as transnational history". I *Transnational Political Spaces: Agents – Structures – Encounters*, red. Mathias Albert, Gesa Bluhm, Jan Helmig, Andreas Leutzsich, och Jochen Walter, 239–263. Frankfurt & New York: Campus Verlag.
- McClary, Susan. 1992. *Georges Bizet Carmen*. Cambridge & New York: Cambridge University Press.
- McClary, Susan 2007. *Reading Music. Selected Essays*. Farnham, Surrey: Ashgate.
- Moi, Toril. 2006. *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism. Art, Theater, Philosophy*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Neiendam, Robert. 1927. *Det Kongelige Teaters Historie IV. 1882–1886*. København: Pios Boghandel, Povel Branner Nørregade.
- Neiendam, Robert. 1930. *Det Kongelige Teaters Historie V*. København: Pios Boghandel Povel Branner Nørregade.
- Oeser, Fritz (red.). 1964. "Vorwort". *Georg Bizet Carmen. Oper in drei Akten von Henri Meilhac und Ludovic Halévy nach der Novelle von Prosper Mérimée*. Kritische Neuausgabe nach den Quellen und deutsche Texteinrichtung der von Ernest Guiraud nachkomponierten Rezitative. Klavierauszug. Kassel: Alkor-Edition.
- Paavolainen, Pentti. 2016. *Arkadian arki. Kaarlo Bergbomin elämä ja työ II 1872–1887*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 51. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
- Pels, Dick & Crébas, Aya. 1988. "Carmen – or the Invention of a New Feminine Myth". *Theory, Culture and Society* 5 (3): 579–610.
- Pikkanen, Ilona. 2012. *Casting the Ideal Past, a Narratological Close Reading of Eliel Aspelin-Haapkylä's History of the Finnish Theatre Company (1906–1910)*, PhD., diss. Tampere: University of Tampere.
- Qvamme, Børre. 2004. *Opera og Operette i Kristiania*. Oslo: Solum Forlag.
- Richardson, Angélique & Willis, Chris. 2002. *The New Woman in Fiction and Fact: Fin-de-Siècle Feminisms*. Basingstoke: Palgrave.
- Riikonen, H.K. 2006. "Politiikkaa, naisasiaa, moraalaa – Ibsen-kritiikin suuntaviivoja". I *Ibsen Suomessa*, red. Hanna Korsberg, 32–67. Helsinki: Like.
- Rossi, Riikka. 2009. *Särkyvä arki. Naturalismin juuret suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Gaudeamus.

- Rutherford, Susan. 1992. "The Voice of Freedom: Images of the Prima Donna". I *The New Woman and Her Sisters: Feminism and Theatre 1850–1914*, red. Viv Gardner, och Susan Rutherford, 95–113. London: Harvester Wheatsheaf.
- Shepelern, Gerhard. 1995. *Operaens historie I Danmark*. København: Munkgaard, Rosinante,
- Sørensen, Øystein. 1997. "What's in a Name? The Name of the Written Language of Norway". I *The Cultural Construction of Norden*, red. Bo Stråth & Øystein Sørensen, 121–137. Oslo, Stockholm, Copenhagen, Oxford & Boston: Scandinavian University Press.
- Werner, Michael and Bénédicte Zimmermann. 2006. "Beyond Comparison: *Histoire Croisée* and the Challenge of Reflexivity". *History and Theory* 45 (1): 30–50.

## *Carmen* in Ultima Thule: Four Nordic Interpretations of a Spanish Gipsy in Late 19<sup>th</sup> Century

*Carmen* (composed by Georges Bizet) had its Nordic première at the Royal Swedish Theatre in Stockholm in 1878, only three years after its first performance at the Opéra-Comique in Paris. Olefine Moe-Torssell (1850–1933), a relatively high soprano, sung the role in Stockholm, thus becoming the first *Carmen* in *Norden*. Thirteen years later the opera had already been staged all over the Nordic countries: in Denmark (1887) with the young female singer Elisabeth Dons (1864–1942) in *Carmen*'s role, in Finland (1889) with Emma Engdahl (1852–1930) in the title role, and in Norway (1891) with the expressive singer Gina Oselio (Ingeborg Aas, 1858–1937) as *Carmen*.

In my article, I argue that *Carmen* arrived in *Norden* in the middle of an artistic paradigm shift, which manifested itself as a public polemic between advocates for a conservative aesthetic idealism, and those defending new and modern art movements, such as realism and naturalism. A main concern among the debaters was how the woman and especially the changed behaviour of the modern woman should be represented in art. As a realistic opera with a female character who neither sacrifices herself nor dies for love, *Carmen* can be construed as one comment on this debate, whether this was the authors' intention or not.

My analysis reveals that since *Carmen* could never be linked to the traditional chain of self-sacrificing female characters, most newspaper critics, as well as the singer Gina Oselio, turned to the reverse formula: if a female character could not be idealised, she should be demonised (Moi 2006). Hence the Nordic critics unanimously defined *Carmen* as a *femme fatale* who destroys the innocent Don José, the actual hero of the opera.

Ulla-Britta Broman-Kananen ([ulla-britta.broman-kananen@uniarts.fi](mailto:ulla-britta.broman-kananen@uniarts.fi)) universitetsforskare, docent vid Konstuniversitetets Sibelius-Akademi.