

LINKÖPINGS UNIVERSITET  
Institutionen för kultur och kommunikation (IKK)  
Konstvetenskap och visuell kommunikation  
C-uppsats

## **Moi et Desprez:**

Om Louis Jean Desprez' teaterdekorationer och Gustaf III:s nationella projekt

HT 08

Författare: Lillemor Erlander

Handledare: Bengt Lärkner

### *Moi et Desprez*

#### *On the Stage Painting of Louis Jean Desprez and the National Project of Gustaf III*

After the reign of king Karl XII, the great Swedish European territory broke down and also the economy of the country. The social identity of the people was damaged by the strong noble class and the French cultural and economic influence. The rule of the country was in the hands of political parties, the hats-the nobles or the caps-the bourgeois. The king, Fredrik I (1720-1751) and Adolf Fredrik (1751-1771) had no power. Encouraged by his wife Lovisa Ulrika, sister of Fredrik the Great of Preussia, Adolf Fredrik attempted more power but did not succeed. Successful in his coup d'état of 1772, Gustaf III (1771-1792), had the vision of saving his country, uniting the people, creating a national Swedish identity. Gustaf III wanted to be as a father, leading a free prosperous people, regaining its position in Europe. This vision, the king's national project, was to be acquired by, among other things, using the means of theatre to strengthen the Swedish language and inspire the national spirit. In 1773 Kongl. Operan (the Royal Opera) was inaugurated. In 1784 Europe's leading theatre painter, Louis Jean Desprez, famous French dessinateur, theatre artist and architect, was appointed artistic leader and responsible of theatre painting. Desprez renewed theatre painting and decorating. This paper looks into the importance of Louis Jean Desprez in the national project of king Gustaf III of Sweden.

Innehållsförteckning.

1. Syfte och frågeställning.....	2
2. Disposition och metod.....	2
2. 1. Begrepp och definitioner.....	2
3. Teoretiska utgångspunkter.....	3
4. Forskningsöversikt och material.....	4
5. Gustaf III.....	7
5. 1. Gustaf III som person.....	7
5. 1. 1. Gustaf III och teatern.....	9
5. 1. 2. Gustaf III, teatern och Erik Lönnroth.....	10
5. 2. Gustaf III:s nationella projekt.....	12
5. 3. Startandet av Operan.....	14
6. Louis Jean Desprez.....	16
6. 1. Louis Jean Desprez som person.....	16
6. 1. 1. Barndom och utbildning.....	17
6. 1. 2. Resor och Rom.....	18
6. 1. 3. Anställd av Gustaf III.....	19
6. 1. 4. Kollegor och konkurrens.....	20
6. 2. Desprez' verk.....	23
6. 2. 1. Desprez och teatern.....	23
6. 2. 2. Desprez' olika uppgifter.....	25
7. Dekor i tre operor.....	27
7. 1. Drottning Christina.....	28
7. 1. 1. Drottning Christina, akt 1 scen 1, beskrivning.....	29
7. 1. 2. Drottning Christina, akt 1 scen 1, komposition och tolkning.....	31
7. 2. Gustaf Wasa.....	34
7. 2. 1. <i>Gustaf Wasa</i> , akt 3 scen 8, beskrivning.....	36
7. 2. 2. <i>Gustaf Wasa</i> , akt 3 scen 8, komposition och tolkning.....	38
7. 3. Gustaf Adolf och Ebba Brahe.....	40
7. 3. 1. <i>Gustaf Adolf och Ebba Brahe</i> , akt 2, beskrivning.....	40
7. 3. 2. <i>Gustaf Adolf och Ebba Brahe</i> , akt 2, komposition och tolkning.....	41
8. Desprez och det nationella projektet.....	43
8. 1. Sammanfattning.....	44
8. 2. Slutsats.....	45
9. Litteratur och källor.....	45

## 1. Syfte och frågeställning

Gustaf III: nationella projekt var att bygga en svensk nationell identitet och ett starkt svenskt språk med hjälp bl.a. av de sköna konsterna. Ett medel var att starta en svensk operateater. Gustaf III uppfattade inte detta som högkulturellt utan som ett projekt för och med hela folket under kungens ledning. Gustaf III ville vara som en fader för hela folket. Kungen valde skickligt medarbetare för att genomföra projektet. Louis Jean Desprez, tecknare, teaterkonstnär och arkitekt, var en av dessa. Gustaf III använde teater som ett medel men också som ett mål i sig. Teater omfattade för kungen lokal, musik, sång, dans, tal, dekor. Teaterdekorationer var därför en del i genomförandet av det nationella projektet. Uppsatsens intresse är att undersöka en del av konstens roll i Gustav III:s nationella projekt. Utgångspunkten är den övergripande frågan om konstens roll i samhället. Vilken betydelse hade Louis Jean Desprez' teaterdekorationer i Gustaf III:s nationella projekt? Hur fungerade Desprez' verksamhet i detta sammanhang?

## 2. Disposition och metod

Efter syfte och frågeställning, disposition och metod, presenteras forskningsöversikt och material. Uppsatsen redogör så för teoretiska utgångspunkter. Gustaf III som person, kungens nationella projekt och genomförandet av detta med startandet av Kongl. Operan lyfts fram. Detta är grund för analysen av Louis Jean Desprez som person, konstnär och den som förnyar teaterdekoren i Sverige och Europa. Desprez' samarbete med Gustaf III och konstnärens insats i det nationella projektet analyseras med hjälp av dekoren i tre verk, *Drottning Christina*, *Gustaf Wasa* samt *Gustaf Adolf och Ebba Brahe*. Uppsatsen lägger biografiska, deskriptiva, ikonografiska, socialhistoriska och sociologiska aspekter på analysen och bygger också på teatervetenskap.

### 2. 1. Begrepp och definitioner

I 1700-talets Sverige användes begreppet dekor eller dekoration. Scenografi betecknade då sättet att måla. I Fredrik Boyes *Målare-Lexikon* från 1833 stod att ”Dekorations-målning är sättet at genom skådeplatsens inrättning gifva åt åskådaren den största möjliga synvilla. Konstnären måste härvid beräkna theaterföremålens afstånd från åskådarnes blick, jemte den verkan som ljusskenet gör på framställningen. Hos oss lär D e s p r e z kunna anses för den

som mest tilfredsställt dessa fordringar.”<sup>1</sup> Uppsatsen kommer att använda flera begrepp parallellt. När det gäller verksamheten på 1700-talet kommer begreppen dekor och dekoration att användas. För hela scenbilden används just detta uttryck, scenbild. Begreppet scenografi brukas i uppsatsen antingen för att beteckna nutida förhållanden eller principiellt utan tidsanknytning.

Operan har under olika tider haft olika officiella namn: 1773-1782 var namnet Kongl. Svenska Operan, 1782-1806, Kongl. Operan.<sup>2</sup> Det officiella namnet nu är Kungliga Operan. I uppsatsen används Kongl. Operan för Gustaf III:s tid och Kungliga Operan för nutid. När huvudsakligen verksamheten avses används även Operan eller operan. Operan omfattade på Gustaf III:s tid även baletten. Balettens nutida namn är Kungliga Baletten Operan.

Stavningen av namn följer *Svenska skrivregler*, såsom De la Gardie, eller annan stavning vid citat från skrift som använt annan stavning. Uppsatsen skriver Gustaf III då det är den vanliga stavningen i källorna. Vid annan stavning i källa följs dennas stavning. Stavning och interpunktion i citaten följer originalet. Numren på museiböckerna skrivs på olika sätt, nr, nr., no, NO etc. Skrivningen följer bokens skrivning.

### 3. Teoretiska utgångspunkter

Gustaf III:s nationella projekt är uppsatsens uttryck för kungens vision att skapa en nationell identitet genom ett starkt svenskt språk med hjälp av teater och så ena landet som var splittrat politiskt, socialt, ekonomiskt och kulturellt. Målet var att åter göra Sverige kulturellt kraftfullt. Gustaf III önskade åstadkomma social förändring, stärka makten för de svagare under sin ledning och minska adelns makt. För uppsatsen användbara grundläggande tankar om social förändring och relationer, cultural studies, har beskrivits av Raymond Williams i *Culture and Society*.<sup>3</sup> Den teori som är grunden för analysen i denna uppsats är populärkultur inom ramen för cultural studies, speciellt makt, klass och genus.<sup>4</sup> Williams ger tre definitioner på kultur. En innebär en allmän process av intellektuell, andlig och estetisk utveckling. En annan är att hänvisa till en särskild livsstil för ett folk. En ytterligare definition är teckenfyllda

---

<sup>1</sup> Fredrik Boye, *Målarlexikon til begagnande såsom Handbok för konstidkare och taflesamlare*, (Stockholm, 1833), s. 89, citerad av Hans Öjmyr i *Kungliga teaterns scenografi under 1800-talet*, Eidos nr. 5 Skrifter från Konstvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet (diss. Stockholm: Stockholms universitet, 2002), s. 25.

<sup>2</sup> *Nationalencyklopedin*, Elfte bandet (Höganäs: Bra Böcker, 1993), s. 527.

<sup>3</sup> Raymond Williams, *Culture and Society 1780-1950* (Harmondsworth: Penguin Books, 1968).  
Raymond Williams, *Culture and Society: Coleridge to Orwell* (London: The Hogarth Press, 1987).

<sup>4</sup> John Storey, *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction* (Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 2006).

praktiker. Uppsatsen använder begreppet kultur främst i den första betydelsen men också i de två andra. Ideologi och kultur ligger nära varandra. Williams definierar ideologi som en systematisk samling föreställningar som formulerats av en speciell grupp människor. Detta är också uppsatsens definition. Det av Williams formulerade begreppet *cultural studies* är inte ett tydligt enhetligt begrepp, men är det paraplybegrepp som uppsatsen behöver. Med John Fiske använder uppsatsen det till att täcka ”the major social category systems /.../ as centers of meaning rather than as social categories.”<sup>5</sup> Uppsatsen använder teorierna om popular culture grundad på cultural studies för att tydliggöra med vilket innehåll och i vems intresse kulturella företeelser bringas att ske. Fiske betonar att popular culture alltid är politiskt och handlar om makt och motstånd.<sup>6</sup> Begreppen kultur och populärkultur använder uppsatsen med John Fiske som politiska begrepp. Elizabeth Burns’ undersökning av konventioner och koder i dagligt liv och på teatern samt Howard S. Becker’s *Art Worlds* ger intressanta aspekter för analysen av Gustaf III:s nationella projekt.<sup>7</sup>

#### 4. Forskningsöversikt och material

Någon litteratur som direkt behandlar Louis Jean Desprez som dekoratör och hans betydelse för Gustaf III:s nationella projekt har inte gått att finna. Hans Öjmyr visar i sin avhandling *Kungliga teaterns scenografi under 1800-talet* Desprez’ betydelse som förnyare av svensk teaterdekoration.<sup>8</sup> Per Bjurström behandlar i *Teaterdekoration i Sverige* teaterdekoration under olika epoker.<sup>9</sup> I *Louis Jean Desprez: tecknare, teaterkonstnär, arkitekt* publicerade Magnus Olausson, Barbro Stribolt, Ulf Cederlöf m.fl. väsentligt material.<sup>10</sup> Nils Wollin har 1936 skrivit en gedigen monografi om Louis Jean Desprez<sup>11</sup>. Marie-Christine Skunke och Anna Ivarsdotter, har analyserat *Svenska operans födelse*.<sup>12</sup> *Gustavian Opera: Swedish Opera, Dance and Theatre 1771-1809* ger en analys från olika betraktelsesätt.<sup>13</sup> Professorn i

<sup>5</sup> John Fiske, *Understanding Popular Culture* (Boston: Unwin Hyman, 1989)b, s. 1.

<sup>6</sup> John Fiske, 1989b, s. 159.

John Fiske, *Reading the Popular* (Boston, London, etc.: Unwin Hyman, 1989)a, s. 1-12.

<sup>7</sup> Elizabeth Burns, *Theatricality: A study of convention in the theatre and in social life* (London: Longman Group Limited, 1972).

Howard S. Becker, *Art Worlds* (Berkeley, Los Angeles etc.: University of California Press, 1984).

<sup>8</sup> Hans Öjmyr, 2002.

<sup>9</sup> Per Bjurström, *Teaterdekoration i Sverige* (Stockholm: Natur och kultur, 1964).

<sup>10</sup> *Louis Jean Desprez: Tecknare, teaterkonstnär, arkitekt*, Nationalmusei utställningskatalog nr 550 (Stockholm: Nationalmuseum, 1992).

<sup>11</sup> Nils G. Wollin, *Desprez i Sverige: Louis Jean Desprez’ verksamhet 1784-1804*, Sveriges Allmänna konstförenings publikation XLV (Stockholm: P.A. Norstedt & Söner, 1936).

<sup>12</sup> Marie-Christine Skunke, Anna Ivarsdotter, *Svenska operans födelse: Studier i gustaviansk musikdramatik* (Stockholm: Atlantis, 1998).

<sup>13</sup> *Gustavian Opera: An Interdisciplinary Reader in Swedish Opera, Dance and Theatre 1771-1809*, Publication Issued by the Royal Swedish Academy of Music NO 66 (Stockholm: Royal Swedish Academy of Music, 1991).

teatervetenskap vid Stockholms universitet, Willmar Sauter har identifierat och analyserat teater som begrepp och struktur i *Theatrical Events: Borders Dynamics Frames* och i *Eventness: A Concept of the Theatrical Event*.<sup>14</sup> Jeanette Wetterström har i sin avhandling *Stor opera små pengar. Ett operativt företag och dess ledningshistoria* behandlat Operan.<sup>15</sup> K.G. Strömbeck och Sune Hofsten har skrivit om *Kungliga Teatern Repertoar 1773-1973: Opera, operett, sångspel. Balett*.<sup>16</sup> Michael Harvey, har i *The History of the Gripsholm Castle Theatre During the Reign of Gustav III of Sweden* analyserat en av de kungliga teatrarna.<sup>17</sup>

I litteratur om Gustaf III och hans tid och speciellt dennes verksamhet med teater ingår material om Louis Jean Desprez. Äldre litteratur med glorifierande eller moraliserande syn på kungen har uppsatsen i liten utsträckning använt. En vändpunkt i Gustaf III forskningen kom vid Svenska Akademiens 200-årsjubileum i och med professors och akademiledamoten Erik Lönnroths *Den stora rollen: Kung Gustaf III spelad av honom själv*.<sup>18</sup> Lönnroth har avstått från att bruka memoarer och dagböcker för att inte påverkas av dessas verklighetstolkningar. Leif Landen nyanserar Lönnroths synsätt i *Gustaf III. En biografi*. genom att bland annat använda både memoarer och brev.<sup>19</sup> Den historiska synen på Gustaf III hos olika författare diskuteras i Lönnroth 1986.<sup>20</sup> Den nya historiesynen tydliggörs i Keith Jenkins 2003, Alun Munslow 1997 och 2003 samt David E. Nye 1983.<sup>21</sup> I brev, dagböcker, memoarer och biografier finns material både direkt om Louis Jean Desprez och om Gustaf III

---

<sup>14</sup> Willmar Sauter, *Eventness: A Concept of the Theatrical Event* (Stockholm: Stiftelsen för utgivning av teatervetenskapiga studier, 2006).

Willmar Sauter, "Introducing the Theatrical Event", *Theatrical Events: Borders Dynamics Frames*, editorial committee Vicky Ann Cremona, Peter Eversman etc. (Amsterdam, New York: Rodopi, 2004).

<sup>15</sup> Jeanette Wetterström, *Stor opera små pengar. Ett operativt företag och dess ledningshistoria* (diss. Stockholm: Carlssons, 2001).

<sup>16</sup> K.G. Strömbeck och Sune Hofsten, *Kungliga Teatern Repertoar 1773-1973: Opera, operett, sångspel. Balett*, Skrifter från Operan nr 1, redaktion Klas Ralf (Stockholm: Kungliga Teatern, 1974). Skriften om personhistorik under denna tid som ställts i utsikt till att utkomma 1975, har ej gått att finna. Enligt Sveriges Teatermuseum är den förmodligen inte utgiven.

<sup>17</sup> Michael Harvey, *The History of the Gripsholm Castle Theatre During the Reign of Gustav III of Sweden* (diss. University of Minnesota 1969, Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International, 1976).

De fyra kungliga teatrarna var Kongl. Operan, Drottningholms slottsteater, Gripsholms slottsteater och Ulriksdals slottsteater.

<sup>18</sup> Erik Lönnroth, *Den stora rollen: Kung Gustaf III spelad av honom själv*, Svenska Akademien 200 år (Stockholm: Norstedts, 1986).

<sup>19</sup> Leif Landen, *Gustaf III: En biografi* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2004).

<sup>20</sup> Erik Lönnroth, 1986, s. 1f.

<sup>21</sup> Keith Jenkins, *Refiguring History: New thoughts on an old discipline* (London and New York: Routledge, 2003).

Alun Munslow, *Deconstructing History* (London and New York: Routledge, 1997).

Alun Munslow, *The New History* (Harlow, England, London etc.: Pearson Longman, 2003).

David E. Nye, *The Invented Self: An Anti-biography, from documents of Thomas A. Edison* (Odense: Odense University Press, 1983).

och dennes tid.<sup>22</sup> Material av denna typ använder uppsatsen med det nya historietänkandets syn på material och tolkningen av detta. Delar av Gustaf III:s brevväxling finns utgivet, såsom *Bref rörande teatern*, von Proschwitz' samling av Gustaf III:s brev samt brevväxlingen mellan Gustaf III och hans kusin ryska kejsarinnan Katarina II.<sup>23</sup> Andra av kungens brev finns i handskrift bland annat i Riksarkivet och i Operans arkiv, Sveriges Teatermuseum. Dagböcker har skrivits av hertiginnan Hedvig Elisabet Charlotta, Gustaf Johan Ehrensvärd, Johan Fischerström och Fredrik Axel von Fersen. Nationalmuseums omfångsrika vetenskapligt intressanta utställningar och utställningskataloger ger referenser och kontext.<sup>24</sup> Flera avhandlingar finns som tydliggör kontexten i vilken Gustaf III verkade.<sup>25</sup>

- 
- <sup>22</sup> *Hedvig Elisabeth Charlottas Dagbok I 1775-1782*, översatt och utgiven af Carl Carlson Bonde (Stockholm: P.A. Norstedt & Söner, 1908).  
*Hedvig Elisabeth Charlottas Dagbok II 1783-1788*, översatt och utgiven af Carl Carlson Bonde (Stockholm: P.A. Norstedt & Söner, 1911).  
 Gustaf Johan Ehrensvärd, *Dagboksanteckningar förda vid Gustaf III:s hof*: Första delen. Journal för åren 1776 och 1779 samt berättelse om svenska teaterns uppkomst, utgifna af D:r E.V. Montan (Stockholm: P.A. Norstedt & Söners Förlag, 1877).  
 Gustaf Johan Ehrensvärd, *Dagboksanteckningar förda vid Gustaf III:s hof*: Andra delen. Journal för år 1780, brev och minnen 1770-79 samt ministerdepescher 1780-83, utgifna af D:r E.V. Montan (Stockholm: P.A. Norstedt & Söners Förlag, 1878).  
 Fredrik Axel von Fersens, *Historiska skrifter*, Tredje delen, utgivna av R.M. Klinkowström (Stockholm: P.A. Norstedt & Söner, 1869).  
 Fredrik Axel von Fersens, *Historiska skrifter*, Femte och Sjätte delen, utgivna av R.M. Klinkowström (Stockholm: P.A. Norstedt & Söner, 1870).  
*En gustaviansk dagbok: Johan Fischerströms anteckningar för året 1773*, utgivna och kommenterade av Gustaf Näsström (Stockholm: Bröderna Lagerström, 1951).
- <sup>23</sup> *Bref rörande teatern under Gustaf III. 1788-1792*, utgifna af Eugène Lewenhaupt (Uppsala: Akademiska boktryckeriet Edv. Berling, 1894).  
*Gustaf III par ses lettres*, édition par Gunnar von Proschwitz (Stockholm: Norstedts, Paris: Jean Touzot, 1986).  
*Catherine II et Gustave III: Une correspondance retrouvée*, texte établi et commenté par Gunnar von Proschwitz, Nationalmuseums skrifserie NS 15 (Stockholm: Nationalmuseum, 1998).
- <sup>24</sup> *Solen och Nordstjärnan: Frankrike och Sverige på 1700-talet*, Nationalmusei utställningskatalog no 568 (Stockholm: Nationalmuseum, Höganäs: Bra Böcker, 1993).  
*Katarina den stora & Gustaf III*, Nationalmusei utställningskatalog NO 610 (Stockholm: Nationalmuseum, 1998).  
*Alexander Roslin*, Nationalmusei utställningskatalog nr 652 (Stockholm: Nationalmuseum, 2008).  
*1700-tal: Tanke och form i rokokon*, Nationalmusei utställningskatalog 423 (Stockholm: Nationalmuseum, 1980).  
*Carl August Ehrensvärd: 1745-1800 Tecknaren och arkitekten*, Nationalmusei utställningskatalog nr 603 (Stockholm: Nationalmuseum, 1997).  
*Chambers & Adelcrantz*, Nationalmusei utställningskatalog nr. 596 (Stockholm: Nationalmuseum, 1997).  
*Klädd och oklädd*, Nationalmusei utställningskatalog nr 589 (Stockholm: Nationalmuseum, 1996).  
*Främlingen dröm eller hot*, Nationalmusei utställningskatalog nr 594 (Stockholm: Nationalmuseum, 1996).  
*Den Gustavianska Baletten*, Dansmusei skrifter nr 27 (Stockholm: Dansmuseet, 1992).  
 Lena Rangström m.fl., *Modelejon Manligt Mode 1500-tal, 1600-tal, 1700-tal* (Stockholm: Livrustkammaren, Bokförlaget Atlantis, 2002).
- <sup>25</sup> Folke Almén, *Gustaf III och hans rådgivare 1772-1789: Arbetsätt och meningsbrytningar i rådkammare och konseljer* (diss. Uppsala: Uppsala Universitet, 1940).  
 Stig Boberg, *Gustaf III och tryckfriheten 1774-1787* (diss. Stockholm: Natur och kultur, 1951).  
 Kenneth Awebro, *Gustaf III:s räfst med ämbetsmännen 1772-1779 - aktionerna mot landshövdingarna och Göta hovrätt* (diss. Uppsala: Almqvist & Wiksell International, 1977).  
 Sten Carlsson, *Ståndssamhälle och ståndspersoner 1700-1865: Studier rörande det svenska ståndssamhällets upplösning* (diss. Lund: CWK Gleerup Bokförlag, 1973).

## 5. Gustaf III

### 5. 1. Gustaf III som person

Gustaf III föddes 1746. Hans första år tillbringades i Wrangelska palatset på Riddarholmen. Slottet som brann 1697 kunde kungafamiljen inte åter flytta in i förrän 1755. Gustafs far var Adolf Fredrik av Holstein Gottorp som efterträtt Fredrik I av Hessen. Fredrik I hade gift sig med Karl XII:s syster Ulrika Eleonora, regerande drottning efter Karl XII:s död. Drottning Ulrika Eleonora abdikerade till förmån för sin man, Fredrik. Fredrik I och Ulrika Eleonora hade inga barn. Fredrik I:s efterträdare Adolf Fredrik av Holstein Gottorp var en tysk småfurste, en högt bildad, musikalisk, stillsam man som passade som regent under frihetstiden. Adolf Fredrik och hans hustru drottning Lovisa Ulrika, syster till Fredrik den store av Preussen hade fyra barn, Gustaf III, Karl sedermera Karl XIII, Fredrik Adolf och Sofia Albertina. Syskonen var viktiga för Gustaf. Modern Lovisa Ulrika var en högt bildad, kulturintresserad, handlingskraftig och bestämd kvinna, som önskade ta aktiv del i rikets skötsel, vilket ju inte var möjligt under frihetstiden. Lovisa Ulrika ville också utöva inflytande över sin familj. Hon hade en god personlig relation till sin man kungen och de yngsta barnen. Karl var självständig och följde inte sin mors vilja. Gustaf skapade ett avstånd till henne.

Lovisa Ulrika hade efter kung Adolf Fredriks död föreställningen att hon skulle kunna regera Sverige tillsammans med kung Gustaf III, något som inte stämde med sonens kung Gustaf III:s önskan. Lovisa Ulrika såg från sin tyska utgångspunkt brodern Fredrik den stores envælde som det bästa styrelseskicket. Hon försökte påverka sin man kungen att ta ett fastare grepp om Sveriges styrelse, något som inte var möjligt. Denna bakgrund till kungadömet situation vid början av Gustaf III:s regeringstid är viktig som bakgrund till Gustaf III:s nationella projekt. Det nationella projektet var väsentligt därför att den kungliga ätten i Sverige inte var gammal och stabil. Gustaf III tillhörde den fjärde dynastin sedan Gustav Vasa valts till kung 1521, Vasa, Pfalz, och Hessen, kom före Holstein Gottorp till vilken ätt Gustaf III hörde. Kungadömet i Sverige var inte orubbligt. Detta var en tid av social förändring. Det var viktigt för kungadömet fortbestånd att Gustaf III var en god kung i en stabil nation och att han skulle få en tronarvinge.<sup>26</sup>

---

Carl Arvid Hessler, *Stat och religion i upplysningstidens Sverige*, Skrifter utgivna av Statsvetenskapliga föreningen i Uppsala: XXXVI, (Uppsala och Stockholm: Almqvist och Wiksells Boktryckeri AB, 1956).

<sup>26</sup> Avsnitt 5. 1. Gustaf III som person och 5. 2. Gustaf III:s nationella projekt bygger bl.a. på

Erik Lönnroth 1986, Leif Landen 2004,

Sten Lindroth, *Svensk lärdomshistoria: Gustavianska tiden*, utgiven av Gunnar Eriksson (Stockholm: P.A. Norstedt & Söners förlag, 1981),

Marie-Christine Skunke, Anna Ivarsdotter, *Den svenska operans födelse: Studier i gustaviansk musikdramatik* (Stockholm: Atlantis, 1998),



Gustaf III:s första lärare, guvernör var greven Carl Gustaf Tessin, ledande i det regerande hattpartiet, en betydande man, högt bildad. Regeringsformen gav ständerna makt över kronprinsens uppfostran. Tessin bejakade att det var viktigt för en lärare att ta hänsyn till barnets särart och göra kunskapsinhämtandet lustbetonat. Principerna för kronprinsens uppfostran var konfliktfyllda.<sup>27</sup> Modern Lovisa Ulrika utövade inflytande över sonen från sin uppfattning om nyttan av en enväldig regent. Ständernas riktlinjer för kronprinsens uppfostran var att han skulle uppfostras till att bli konung över ett fritt folk och hos honom skulle bekämpas varje tendens till envælde.<sup>28</sup> Tessin använde det nya pedagogiska tänkandet för inläring. Tessin använde t.ex. teater. På samma gång var Tessin angelägen om att disciplinera Gustaf till att bli ett väluppfostrat barn som anpassade sig till det uppträdande som krävdes av normer och konventioner vid hovet. Denna uppfostran hade tre sidor, den yttre, hur man förde sig, den intellektuella bildningen, särskilt svenska språket. För att bli en *svensk* kung, ansåg Tessin, måste Gustaf vara säker på svenska språket i skrift och tal. Den tredje delen var den emotionella uppfostran. Här fanns problem. Tessin bedömde att Gustaf måste uppfostras till att uppföra sig som en vuxen så fort som möjligt, tränas in i att fungera som kung och genom detta manifesteras kungadömet maktanspråk. Som barn deltog Gustaf tidigt i ceremoniella situationer. Ständerna bytte ut kronprinsens lärare, eftersom det hade varit ett maktskifte mellan hattar och mössor. Föräldrarna var emot den nya guvernören Ulrik Scheffer. Scheffer, intelligent, bildad och mycket intresserad av upplysningstidens nya tänkande arbetade med stort allvar på kronprinsens uppfostran.<sup>29</sup> Scheffer presenterade för Gustaf, Locke, Montesquieu och svenska författningstexter. Lovisa Ulrika satte sig emot denna undervisning. Gustaf upplevde under sin barndom och ungdom att landet var söndrat mellan ständer och kung samt mellan hattar och mössor. Detta var bakgrunden till Gustaf III:s önskan att ena folket genom sin statsvälvning och uppföljningen av detta, det nationella projektet.

---

*Den gustavianska konsten*, Signums svenska konsthistoria (Lund: Signum, 1998),

Sigun Dafgård, "Uppfostran av kungliga barn", *Katarina den stora & Gustav III*, Nationalmusei utställningskatalog NO 610 (Stockholm: Nationalmuseum, 1998),

Marie-Christine Skunke, "Uppfostringsverket", *Solen och Nordstjärnan: Frankrike och Sverige på 1700-talet*, Nationalmusei utställningskatalog no 568 (Stockholm: Nationalmuseum, Höganäs: Bra Böcker, 1993),

Erik Lönnroth, "Ett gustavianskt Sverige", *Katarina den stora & Gustav III*, Nationalmusei utställningskatalog NO 610 (Stockholm: Nationalmuseum, 1998),

Magnus Olausson, "Monarken och människan Gustav III", *Katarina den stora & Gustav III*, Nationalmusei utställningskatalog NO 610 (Stockholm: Nationalmuseum, 1998),

Gunnar von Proschwitz, "Gustav III och hans tid", *Solen och Nordstjärnan: Frankrike och Sverige på 1700-talet*, Nationalmusei utställningskatalog no 568 (Stockholm: Nationalmuseum, Höganäs: Bra Böcker, 1993).

<sup>27</sup> Erik Lönnroth, 1986, s. 5-10, Sigun Dafgård, 1998, s. 249-259,

Marie-Christine Skunke, 1993, s. 281-283.

<sup>28</sup> Marie-Christine Skunke, 1993, s. 283.

<sup>29</sup> Sten Lindroth 1981, s. 25-31, 170-176, 228-242.

### 5. 1. 1. Gustaf III och teatern

Vid hovet spelades mycket amatörteater. Här fick Gustaf vara med redan som barn. Som vuxen deltog han aktivt ända till och med de fyra första åren som kung. Sedan stod han inte på scenen men skrev berättelser, pjäser, och stöttade verksamheten. Gustaf III var genuint intresserad av teater. Detta intresse var både finalt, ett intresse i sig och medialt, ett medel för att genomföra det nationella projektet. I ett brev till greve de Creutz talade kungen om sitt teaterintresse ” qui a fait ma passion dès mon enfance.”<sup>30</sup> Under det ryska kriget skrev kungen till Abraham Niklas Clewberg som skötte Kongl. Operan, att teater var ” un port tranquille où on ira se reposer après les orages.”<sup>31</sup> Till och med under krigstid gav kungen sig tid att hålla kontakt med och stödja Kongl. Operan, som han kallade för ”mon opéra”.<sup>32</sup> Vid hovet var det inte en tydlig gräns mellan professionellt och amatöruppträdande. Johan Fischerström berättar i sin dagbok. ”I afton var Bal hos Riks R Falkenberg. KONUNGEN och DROTTNINGEN hedrade den med sin närvaro. Dansade äfven. Hs. Majt. dansar utan at särdeles binda sig vid Konstens tvungna regler. DROTTNINGEN dansar admirabelt.”<sup>33</sup> Roempke citerar Fredrik Axel von Fersens negativa syn på hovets amatörpjäser där också operamamseller deltog, och man såg ”konungen, drottningen, prinsarna och prinsessorna och de förnämsta damerna dansa i samma rum som mamseller av tvetydigaste rykte.”<sup>34</sup>

Gustaf III kritiserades från vissa håll för att han ägnade sig så mycket åt teater. Den danske ambassadören förbjöd kronprinsessan Sofia Magdalena när hon kom till Sverige att vara med i Gustafs sällskapsteater. Det var under hennes värdighet ansåg ambassadören.<sup>35</sup> Uppfattningen att det inte var tillräckligt fint för kungen att syssla med teater framfördes. Kungen försvarade sig mot denna pejorativa syn på teater. ”Jag tror att det kan vara lika anständigt och nyttigt att på kvällen läsa upp dikter, som innehåller den skönaste och sublimaste moral, som att hålla spelkort i händerna och löpa risken att på ett ess eller en knekt förlora de pengar man har, ja kanske t.o.m. hela ens årsinkomst”.<sup>36</sup>

<sup>30</sup> *Gustave III par ses Lettres*, 1986, 94, s. 221. ”min stora glädje ända sedan min barndom”. Förf. övers.

<sup>31</sup> *Gustave III par ses Lettres*, 1986, 131bis, s. 301.

”en lugn hamn dit man skall gå för att vila ut efter stormarna” Förf. övers.

<sup>32</sup> *Gustave III par ses Lettres*, 1986, 62, s.143.

”min opera” Förf. övers.

<sup>33</sup> Johan Fischerström, 1951, s. 48.

<sup>34</sup> Roempke, Gunilla, *Vristens makt. Dansös i mätreternas tidevarv* (Stockholm: Bokförlaget T.Fischer & CO, 1994), s.24.

<sup>35</sup> Agne Beijer, *Drottningholms slottsteater på Lovisa Ulrikas och Gustaf III:s tid*, Drottningholms Teatermuseum, Stockholmsmonografier utgivna av Stockholms kommun, Stockholm: Liber förlag, 1981), s.205f.

<sup>36</sup> Gunnar von Proschwitz, 1993, s. 298.

### 5. 1. 2. Gustaf III, teatern och Erik Lönnroth

Erik Lönnroth har i sin banbrytande skrift *Den stora rollen: Kung Gustaf III spelad av honom själv* framlagt en tolkning av Gustaf III:s liv och verk med utgångspunkt från en teori att kungen upplevde verkligheten såsom teater och orkestrerade sitt liv och verk inom denna ram. Kungens uppfostran, teaterns centrala roll för kungens intresse och användningen av teater i det nationella projektet skulle enligt Lönnroth ha med detta att göra.

Uppsatsen vill här göra några reflektioner angående Lönnroths tolkning. Professor Lönnroth har använt begreppet teater i sin analys. Den innebörd Lönnroth ger detta är oklar. Professorn i teatervetenskap vid Stockholms universitet Willmar Sauter har identifierat teater som att det alltid rör sig om en teaterhändelse, event. ”In general terms, a theatrical event can be described as the interaction between performer(s) and spectator(s), during a given time, in a specific place, and under certain circumstances.”<sup>37</sup> Sauter betonar också:

To mark an event as theatrical, the distinction from other kinds of doings might be more important than its content. The distinction is twofold: on the one hand there is someone who does something in a different way than in regular life; on the other hand, there is also someone who sees and acknowledges this difference. Furthermore, both the doer and the observer have some idea that the possibility of such a distinction indicates that the doings during a theatrical event are different from similar actions outside a theatrical event. Theatre becomes theatre by being an event, in which two partners engage in a playful relationship.<sup>38</sup>

Sauter diskuterar teater med utgångspunkt från begreppet eventness, föreställningshändelse. Sauter anser att en teaterhändelse inte nödvändigtvis enbart äger rum på en scen i en teatersalong. Men grundtanken är ändå att någon gör något som en åskådare betraktar. Det handlar som grundprincip om ett medvetande om att man är deltagande i en teaterhändelse, en överenskommelse mellan två parter. ”Playing is distinguishable from everyday activities and follows specified rules, which all participants need to observe.”<sup>39</sup> Lönnroth använder i sin analys inte begreppet eventness och innebörden i detta utan diskuterar med utgångspunkt från vad han bedömer vara Gustaf III:s attityd och aktiviteter. Någon överenskommelse från kungens och omgivningens sida om att det handlar om teaterhändelser som båda parter är

---

<sup>37</sup> Willmar Sauter, 2006, s. 3.

<sup>38</sup> Willmar Sauter, 2004, s.11.

<sup>39</sup> Willmar Sauter, 2006, s. 8.

överens om, alltså den definition av teater som uppsatsen med Sauter använder finns inte. Det begrepp som Lönnroth använder synes snarare handla om utformningen än om innehållet i kungens aktiviteter.

Lönnroths analys rör kungens beteende. Det som inte är ett beteende som Lönnroth anser vara vanligt förekommande eller förutsägbart betraktar och beskriver Lönnroth som teater. Begreppet flykt förekommer också i samband med Lönnroths syn på kungens intresse för teater. Uppsatsen anser att visserligen skriver kungen i ett brev att teater är som en lugn hamn dit man skall dra sig tillbaka från oväder. Men detta handlar inte om vad man vanligen menar med flykt. Flykt som uttryck handlar vanligen om att fly från något. Det viktiga i det som kungen skriver är att det inte gäller en flykt från något utan tvärtom, en rörelse *till* teatern för att där samla kraft. Teater är för kungen inte flykt *från* utan rörelse *till*. Gustaf III:s intresse för teater och beteende är med uppsatsens tolkning inte flykt. Lönnroth anför att Gustaf som barn flydde in i att spela teater. Att det förhållandet att kronprinsen som barn spelade teater kan tolkas som en flyktmekanism verkar inte troligt. Barn rolleker, leker utklädningslekar, och spelar teater ensamma eller med sina syskon och kamrater för föräldrar eller för sig själva. Detta har inte mer med flykt att göra än andra av barnens lekar. Alla barnens lekar är ett bearbetande av relationen till den omgivande verkligheten och barnets roll och plats i den.<sup>40</sup>

Uppsatsen vill framhålla att det som Lönnroth tolkar som kungens teatrala maner i stället synes vara en integrerad del i de konventioner och koder som fungerade i hovlivet och i samhället i övrigt för den ledande klassen. Elizabeth Burns framhåller i sin analys i *Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*: "theatricality, inherent to varying degrees, in all human action".<sup>41</sup> Det handlar om "a contextual set of coded meaning".<sup>42</sup> Vad som är anmärkningsvärt är inte att Gustaf fungerade inom dessa koder och konventioner som ju var till för att markera den sociala maktstrukturen för enskilda i samhället och för grupper. Det intressanta är tvärtom att kungen gick utanför dessa koder och normsystem och i sitt arbete med Kongl. Operan skapade nya koder och normsystem som kraftigt avvek från dekorum, det som passade sig. Dessa nya normer och koder som kungen skapade i samband med Kongl. Operan och som han själv i stor utsträckning gick in under,

<sup>40</sup> Myndigheten för skolutveckling har framhållit vikten av skapande inlärning. Detta handlar om att genom skapande verksamhet får barn resurser att hantera värdegrundsfrågor, får kommunikativ kompetens och lust att lära hela livet. Fantasins betydelse för förståelse betonas. *Faktisk fantasi – barns språkutveckling genom skapande*, (Stockholm: Myndigheten för skolutveckling, 2004), s. 5, 65.

Den dramatiska formen understödde och utvecklade elevernas verbala förmåga. *Kultur för hälsa*, Statens Folkhälsoinstitut R 2005:23 (Stockholm: Statens folkhälsoinstitut, 2005), s.70.

<sup>41</sup> Elizabeth Burns, 1972, s. 3.

<sup>42</sup> Elizabeth Burns, 1972, s. 100f.

bröt sociala normer och ”art worlds” och skapade nya sådana.<sup>43</sup> Gustaf III:s nya normer höjde artisternas sociala status och plats i samhället och suddade ut klassgränser. Mänskliga relationer har att göra med kommunikation. Budskap sänds på det sätt som är den accepterade normen i kontexten. Budskap insceneras på ett sådant sätt att det skall kunna bli förstått under upprätthållande av det önskade sociala normsystemet. I sitt nationella projekt ifrågasatte Gustaf III det rådande sociala normsystemets sätt att fungera genom att introducera ett nytt övergripande normsystem, Gustaf III:s nationella projekt.

## **5. 2. Gustaf III:s nationella projekt**

Den 19 augusti 1772 genomförde Gustaf III en statsvälvning. Under frihetstiden hade kungamakten varit endast formell. Samhällsekonomin var helt utom kontroll. I Sverige hade jordbruket lidit svårt under krigsåren. Nödår och svält drabbade särskilt de som hade det sämst ställt. Regeringsformen 1720 inskränkte kungens makt och befogenheter. De som hade den verkliga makten i statens styrelse, de två partierna hattar, adelns parti och mössor borgerskapets parti var inte självständiga. Under de tider då hattarna hade makten var Sverige starkt beroende av Frankrike. Den franske ambassadören tillfrågades inför avgörande beslut. Grunden till detta beroende var den katastrofala statsfinansiella situationen. Franska subventioner var nödvändiga för att betala Sveriges försvar. När mössorna hade makten, kom subventioner från Ryssland. Den ryske ambassadören hade stort inflytande och mössorna var ekonomiskt beroende av detta stöd. Hattarna styrde 1739-1765. Gustafs första resa 1771 till Frankrike för att besöka Ludvig XV var en kulturell grand tour. Men han förhandlade också om franska subventioner, något som var svårt eftersom också den franska ekonomin var i kris.

Adolf Fredrik och Lovisa Ulrika gjorde flera försök att få större makt, vilka misslyckades. 1756 gjordes ett försök som ledde till att kungaparet fick än mindre spelrum. 1768 var kronprins Gustaf inblandad i ett nytt försök. Det byggde på att kung Adolf Fredrik hotade ständerna att han skulle abdikera. Det fanns inte gehör för att ge mer makt till Adolf Fredrik. Vid Gustafs trontillträde 1771 försökte han att få ökade befogenheter genom att ändra regeringsformen. Detta gick inte. Kung Gustaf III fick vid sin kröning avge trohetsförklaringen på grundval av 1720 års regeringsform vars innehåll han egentligen inte accepterade och inte avsåg att regera efter.

Kung Gustaf III planerade att skaffa sig mer omfattande suveränitet och arbetade på och förberedde detta. På kvällen före den 19 augusti var Gustaf III på repetitionen av operan *Thetis och Pelée*. Följande dag genomförde kungen en militärrevolt. Kungen

---

<sup>43</sup> Howard S. Becker, 1982, s. 40-67.

började med att genom sin talekonst elda gardets manskap och underofficerare för sin sak. Så talade han till gardets officerare och underofficerare i högvaktens rapportsal.<sup>44</sup> Kungen uppmanade dem att trogna sin konung följa honom, störta det aristokratiska mångväldet och återupprätta friheten. Kungen fick dem med sig och de avlade med ett enhälligt ja sin trohetsed. Detta avgjorde att statsvälvningen kunde genomföras utan någon blodig strid. Militären fick extra sold. Kungen red runt i Stockholm och mottog folkets hyllning. Riksrådet var instängda i sin sessionssal och sekreta utskottet upplöste sig frivilligt och flydde. Två dagar efter statsvälvningen talade Gustaf III till ständerna, till de som tidigare hade hindrat honom från att få mer makt.

”... har jag ej funnit annan utväg än, näst den Högstes bistånd, gripa till de medel, som hulpit andra frimodiga folkslag, och fordom Sverige själv, under Gustaf Vasas fana, ifrån ett olidligt välde och förtryck. Gud har välsignat mitt verk, och jag har sett på en gång upplivas i mitt folks sinnen det nit för fäderneslandet, som fordom brunnit i Engelbrekts och Gustaf Vasas hjärtan; allt har lupit lyckligen av och jag har frälsat mig och riket, utan en enda medborgares förfång.<sup>45</sup>

Gustaf hade folket med sig i denna statskupp. Statsvälvningen var en viktig grund för hela Gustafs regering. Kungen arbetade fram en ny författning. Statsförvaltningens struktur och organisation byggde på vad kungen uppfattade som Gustaf II Adolfs syn på författningsfrågor. Gustaf III gjorde inte tydligt vad han menade med detta.<sup>46</sup> Genom denna förankring i Gustav Adolfs tänkande blev ändå, trots kungens starka personighet och intresse för teater, kultur och kulturpolitik, den svenska politiken på detta område inte personfixerad på det franska sättet. Men kungen deltog aktivt formellt och informellt.

Gustaf III ansåg att statsvälvningen hade befriat Sverige från ett olidligt välde och förtryck. Kungen framhöll följderna av statskuppen 1772 på så sätt att han hade räddat landet från oordning, envælde och aristokrati. Kungens nationella projekt innebar att följa upp statsvälvningens resultat, att ena folket under kungens ledning, att hos folket utveckla en stark nationell identitet.<sup>47</sup> Under hela sin regeringstid använde kungen scenisk konst som medel i det nationella projektet. I slutet på 1700-talet började idéer om nationalstaten och nationalism att presenteras. Det nationella projektet hade som uppgift också att dämpa betydelsen av sociala och ekonomiska skillnader. Gustaf III ville ena folket till en nationell svensk identitet,

---

<sup>44</sup> Erik Lönnroth, 1986, s. 47.

<sup>45</sup> Erik Lönnroth, 1986, s. 51.

<sup>46</sup> Carl Arvid Hessler, 1956, s. 33.

<sup>47</sup> Sten Lindroth, 1981, s. 25f.

en gemensam framtid i hågkomst av föregående generationers och personligheters exempel, Engelbrekt, Gustaf Vasa, Gustaf II Adolf. Språkfrågan var en viktig del i detta, teater ett medel.

### **5. 3. Startandet av Operan**

Startandet av operan var en viktig del av Gustaf III:s nationella projekt. Operachefen Gustaf Johan Ehrensvärd berömmar kungens teaterintresse. ”Jag kan med trygghet ifrån detta arbetes början till dess slut säga, at utan konung Gustafs smak, insigt och upmuntran hade aldrig svenska theatern blifvit omändrad, omskapad, förbättrad på så kort tid, at detta företag blifvit kärt för allmänheten och förundradt af alla utlänningar.”<sup>48</sup> Gustaf III beslöt att lägga ner Adolf Fredriks och Lovisa Ulrikas franska teatertrupp. Motivet till detta var att truppens verksamhet var kostsam. Det fanns också ett politiskt motiv. Kungen ville inte sätta sig i beroendeställning till ständerna genom ”trängande penningebehof och bristande utvägar”<sup>49</sup>. Men det mest vägande skälet hade att göra med det nationella projektet. Det hade tidigare funnits svensk teater men den hade förfallit och nästan försvunnit. Man hade försökt att ha en italiensk operatrupp men det gick inte heller. Uppskattningen av den franska teatern var så omfattande att man glömde att en svensk teater hade funnits och trodde inte att det kunde finnas svensk teater. En svensk kvarleva fanns.

Längst in uti staden, där några gamla och nära emot hvarandra svarande ohyggliga hus göra en smal gränd, längst uppe på en vind, där dagern med möda kunde tränga sig fram, där konsten nekat trappor, utan dit man måste klifva på en brant och svag stege, där hade svenska teatern tagit sin bedröfliga tilflykt. Där besöktes den av de gemene, som där råkade sina likar eller för litet penningar fingo tilfällen at se seder afmålade, som liknade deras.<sup>50</sup>

Skådespelarna, skriver Ehrensvärd bestod av soldater, månglerskor, folk från gäldstugan några perukmakardrängar och brännvinsadvokater som spelade med dräkter lånade från klädstånd. Musiken var från krogbaler. Att gå och se ett svenskt skådespel var ungefär som att begäpa främmande djur. Från 1750-talets tid då man kan räkna den svenska teaterns förfall skrevs nästan ingen svensk dramatik. Den gamle skådespelaren Stenborg kämpade med den förfallna svenska teatern. Yngste sonen bad greve Bielke om hjälp så att fadern under riksdagen skulle få spela på den ”kongl. theatern” en enda gång för att kunna få intäkter som

<sup>48</sup> Gustaf Johan Ehrensvärd, 1877, s. 201.

<sup>49</sup> Gustaf Johan Ehrensvärd, 1877, s. 201f.

<sup>50</sup> Gustaf Johan Ehrensvärd, 1877, s. 211.

skulle kunna vara till hjälp i familjens besvärliga situation.<sup>51</sup> Kungen gav sin tillåtelse till detta. Det var två erbarmeliga stycken som spelades. ”Hörseln var sårad vid hvart ord. /.../ Piece, ord, uttal, spel, kläder, gång, gråt och skratt var alt lika osmakligt.”<sup>52</sup> Men publiken var förtjust över att höra teater på svenska och applåderade vid vart ord. Kungen var också åhörare till detta spektakel. Vid denna föreställning beslöt kungen att etablera svensk teaterverksamhet. Men det var inget planerat hur man skulle börja och vad man skulle göra. Kungen gav Gustaf Johan Ehrensvärd i uppdrag att ensam vara direktionen över detta. Kungen var tydligen nöjd med att Ehrensvärd hade nit och intresse för arbetet. Någon kunskap och erfarenhet av hur man drev teater hade Ehrensvärd inte, enbart allmän kulturell erfarenhet och kunskap. Ehrensvärd framhöll att han accepterade erbjudandet för att det också innebar en möjlighet för honom att slippa delta i det politiska livet där han själv och hans släkt kände att de höll på att bli utspelade. Inga överenskommelser om lön, resurser, medarbetare eller tillvägagångssätt hade gjorts. Det största problemet var språket. Hur kunde man förväntas lyckas med ”ett ohöfsadt folk, med ohöfsade piecer och jag vågar säga med ett ohöfsadt teaterspråk.” skriver Ehrensvärd i dagbokens ”Anteckningar om svenska teaterns uppkomst.”<sup>53</sup> Så kommer man på lösningen, att inrätta en stor opera.

”En opera, som eger en behaglig och intagande musique, en väl inrättad ballet, prydliga kläder, vackra och väl målade decorationer, har så mycket intagande, at ögat, örat och de öfriga sinnena äro alla på en gång förnöjda. Man vänjer sig härigenom småningom vid språket, minskar dess hårdhet genom en intagande musique; man finner ord och uttryck småningom lindrigare, man torde finna de tjenligaste, och småningom ingår man en förlikning med sitt språk. En opera kan gifvas flere gånger å rad, man tycker sig alltid finna något nytt at se och höra.”<sup>54</sup>

Kungen ansåg att alla skäl talade för att inrätta en opera. Dessutom kunde man i detta dra nytta av den Kungliga musikaliska akademien som kungen hade inrättat. Opera var något så nytt att man också kunde räkna med att det skulle bli mindre utsatt för kritik. Det fanns svårigheter. Man tävlade mot fördomar, fattigdom, okunnighet, och brist på ämnen.<sup>55</sup> Men kungen förväntade sig arbete och arbeta gjorde Ehrensvärd. Det var inte något snabbt och lätt arbete. Kungen beklagar själv sig i ett brev i oktober 1773 till greve Creutz med ungefär

<sup>51</sup> Gustaf Johan Ehrensvärd, 1877, s. 214.

<sup>52</sup> Gustaf Johan Ehrensvärd, 1877, s. 214.

<sup>53</sup> Gustaf Johan Ehrensvärd, 1877, s. 215.

<sup>54</sup> Gustaf Johan Ehrensvärd, 1877, s. 216.

<sup>55</sup> Gustaf Johan Ehrensvärd, 1877, s. 217.



samma innehåll som Ehrensvärd. Dessutom beskärmar kungen sig över adelskvinnor som anser att inget vettigt kan sägas på svenska. Det måste vara franska för att vara av värde.<sup>56</sup> Inte ens änkedrottningen stödde Gustaf III när det gällde operateater på svenska och det nationella projektet.<sup>57</sup> Kungen arbetade mycket hårt och han krävde mycket av sina medarbetare. Operan kallade han mon opéra<sup>58</sup>. Kungens krav på hårt arbete och resultat var alltid framställt med värme och humor. Till och med under krigstid i ett brev till Leopold skrev kungen som avslutning: ”Adieu, préparez-vous à me donner des comédies et des tragédies de votre façon à mon retour, sans cela, après mon retour, je vous traiterai en Moscovite.”<sup>59</sup> Också i ett brev till Clewberg fanns samma iver efter material. Hälsa Kellgren skriver kungen och hör om han har några nyheter om sitt arbete. ”Voilà un an sans nous ayons de lui ni tragédie, ni opéra, ni comédie. Si cela continue, j’écrirai sur son fauteuil académique *tu dors Brutus*. Malgré les orages qui ont agité le vaisseau de l’État, il aurait bien pu donner aux Muses de la patrie quelque ouvrage, puisque j’ai pu m’occuper d’elles sans interruption.”<sup>60</sup> I Bollhuset startade Kongl. Operan sin verksamhet den 19 januari 1773 med *Thétis och Pelée*. Nya operahuset öppnade 30 september 1782 med *Cora och Alonzo*.

## 6. Louis Jean Desprez

### 6. 1. Louis Jean Desprez som person

”Det finns ingen människa, som har minsta spår av fantasi mer än jag och Desprez ”skall Gustaf III en gång ha yttrat enligt den italienske resenären Guiseppe Acerbi.<sup>61</sup> Olausson anser

<sup>56</sup> *Gustave III par ses Lettres*, 1986, 62, s. 143.

<sup>57</sup> Johan Fischerström, 1951, s. 109.

<sup>58</sup> *Gustave III par ses Lettres*, 1986, 62, s. 143.

*min opera*. Förf. övers.

<sup>59</sup> *Gustave III par ses Lettres*, 1986, 145, s. 332.

*Adjö, förbered er på att ge mig några komedier och tragedier av er tillverkning vid min återkomst, utan detta, kommer jag efter min återkomst, att behandla er så som man behandlar moskoviter*. Förf. övers.

<sup>60</sup> *Gustave III par ses Lettres*, 1986, 131. bis, s. 301.

*Det har faktiskt gått ett år utan att vi har fått vare sig tragedi, opera eller komedi från honom. Om detta fortsätter, skall jag skriva på hans stol i Akademien ’du sover Brutus’. Trots de stormar som har skakat statsskeppet, skulle han väl ha kunnat ge fäderneslandets Muser några verk, eftersom jag har kunnat sysselsätta mig med dem utan avbrott.*” Förf övers.

Detta syftar på vad Voltaire skriver i *La Mort de César* ”*Tu dors, Brutus, & Rome est dans les fers!*” *Cesars död. Du sover, Brutus, och Rom är bland svärden*. Förf. övers.

<sup>61</sup> Magnus Olausson, ”Louis Jean Desprez’ liv och verk – en översikt”, *Louis Jean Desprez: Tecknare, Teaterkonstnär, Arkitekt*, Nationalmusei utställningskatalog nr 550 (Stockholm: Nationalmuseum, 1992)a, s. 11. Bildbilaga. Bild 7. *Teatermålare bland kulisser*. Troligen Desprez. Bildbilaga. Bild 8. *Louis Jean Desprez*, 1796, av Per Kraft d.y.

att uppgiften förmodligen är mindre tillförlitlig men menar att det kan vara en bra sammanfattning av kungens uppfattning om Desprez.<sup>62</sup>

### 6. 1. 1. Barndom och utbildning

Louis Jean Desprez föddes i maj 1743 i Auxerre, departementet Yonne, i Bourgogne, tre år före Gustaf III, under Louis XV:s regeringstid. Fadern Louis Mathieu Desprez var ålderman i perukmakarnas skrå. Föga är bekant om Desprez' tidiga år men det verkar som om han inte hade haft någon grundlig skolgång. När han var tolv år var han i Paris där han antagligen var lärling hos den uppskattade tecknaren och kopparstickaren Charles-Nicolas Cochin och fick sin första konstnärliga utbildning som grafiker. En annan av Cochins adepter var svensken Pehr Floding. En svensk som studerade medicin i Paris hade 1755 mött Floding och Desprez där. I Desprez kvarlåtenskap fanns ett material med bilder av grafikerna Stefano Bella och Jacques Callot. I hans tidiga arbeten kan ses påverkan från dessa. Olausson tillskriver Desprez, såsom hans två tidigaste teckningar, en burlesk *De moderna konsternas triumftåg eller Jupiters karneval* och en allegorisk framställning av *Ecole Royale des Ponts et Chaussées* på grund av dessas stora likheter med vad han lärt under sin utbildning. Det synes osäkert om det är berättigat att dra sådana slutsatser. Olausson anser att åtminstone den burliska bilden skall vara kvar som ett Desprezverk. Desprez gjorde illustrationer till böcker, från skönlitteratur till läroböcker i byggnadskonst bl.a. till Jacques-Francois Blondels *Cour d'Architecture*. Desprez studerade arkitektur vid L'Académie Royale d'Architecture i Paris i början på 1760-talet. 1763 omnämns han i skolans matrikel. Desprez undervisade i teckning vid l'Ecole Militaire till 1776. Desprez sökte flera gånger få det prestigefyllda stipendiet *Prix de Rome* som innebar uppehälle, undervisning och möjlighet att studera den antika konsten och arkitekturen under flera år i Rom. Läraren Jacques-Francois Blondel gav omdömet inför att Desprez 1769 inte fick priset: "Se laissez trop emporter au feu de son imagination".<sup>63</sup> Först 1776 vann han tävlingen när han var 33 år.<sup>64</sup>

<sup>62</sup> Avsnittet 6. 1.-6. 1. 4 bygger bl.a. på Nils Wollin 1936, *Louis Jean Desprez: Tecknare, Teaterkonstnär, Arkitekt*, 1992, Per Bjurström 1964, Hans Öjmyr 2002, Magnus Olausson 1992a, Magnus Olausson, "Arkitekten", *Louis Jean Desprez: Tecknare, Teaterkonstnär, Arkitekt*, Nationalmusei utställningskatalog nr 550 (Stockholm: Nationalmuseum, 1992)b, Marie-Christine Skunke, Anna Ivarsdotter 1998, Petra Lamers 1992, "Desprez och abbé de Saint-Nons Voyage Pittoresque", *Louis Jean Desprez: Tecknare, Teaterkonstnär, Arkitekt*, Nationalmusei utställningskatalog nr 550 (Stockholm: Nationalmuseum, 1992).

<sup>63</sup> Magnus Olausson, 1993, s. 355. *Han låter alltför mycket förivra sig enligt sin fantasi glöd*. Förf. övers.

<sup>64</sup> Magnus Olausson, 1992b, s. 97-110.

Magnus Olausson, "Louis Jean Desprez som arkitekt", *Solen och Nordstjärnan: Frankrike och Sverige på 1700-talet*, Nationalmusei utställningskatalog no 568 (Stockholm: Nationalmuseum, Höganäs: Bra Böcker, 1993), s. 355.

Magnus Olausson, 1992a, s. 11-12.

### 6. 1. 2. Resor och Rom

I Rom arbetade Desprez tillfälligt för Teatro Alibert. Per Bjurström anser att en skiss av en Neptuni tempel dekoration 1779-1780 ger en föreställning om Desprez' möjligheter som teaterdekoratör.<sup>65</sup> I Italien fångades Desprez av landskapets skönhet och ruiner av antika byggnader. Desprez bad att få resa till Rom mycket tidigare än avsett. Stipendievåningen i det hus där franska Romakademin fanns var då inte klar. Den franske överintendenten gav sitt tillstånd till att en våning ordnades ute i Rom. Desprez bodde där en enda månad på hösten och blev sedan engagerad som illustratör till abbé de Saint-Nons *Voyage pittoresque, ou description des royaumes de Naples et de Sicile*.<sup>66</sup> Desprez reste tillsammans med abbé de Saint-Nons, diplomaten Vivant Denon ansvarig för det praktiska och texterna, samt flera andra mindre kända konstnärer såsom Claude-Louis Châtelet som skulle göra landskapsskildringar. Efter tolv månader hade Desprez klart 136 illustrationer till *Voyage pittoresque*. Mest hade Desprez gjort arkeologiska bilder med matematisk noggrannhet. Han analyserade arkeologiska rester och tolkade dessa skickligt. Desprez studerade grekiska och romerska objekt men också gotisk och barock arkitektur. Ett moment av teater fanns i Desprez' sätt att dramatisera bilderna genom att framställa människor i bilderna ibland i full aktivitet.<sup>67</sup>

När Desprez kom åter från Syditalien hade han olika krävande uppgifter. De 136 bilderna skulle framställas till bokens gravyrer. Hela 1779 ägnade han med tillstånd av institutet helt åt detta. Studierna på Rominstitutet där han samtidigt måste fördjupa sig i arkitekturstudiet skulle också skötas. Studietiden förlängdes till augusti 1781. Desprez lämnade in förslag för att uppfylla de krav som ställdes på honom. Italienresandet hade förstärkt hans intresse för konst som kommunikation. Desprez övervägde att lämna arkitekturstudierna. Han fann att bilderna från Syditalien och Rom skulle kunna säljas och masspridas. Under resorna hade han blivit skicklig på geografiska detaljbeskrivningar. Folklivsskildringar och det dramatiska och teatrala momentet i dessa intresserade Desprez. Svensken Louis Masreliez som länge bott i Rom skrev till målaren Adolf Ulric Wertmüller att gravyrerna förtjänade den allra största framgång. De var dels traditionella turistbilder, men också lite mer speciella arkitektverk. En vacker vy av Tivoli och Vestatemplet graverades inte

---

Per Bjurström, 1964, s. 33-35.

<sup>65</sup> Per Bjurström, 1964, s. 33-35.

<sup>66</sup> Bildresa eller beskrivning av kungadömena Neapel och Sicilien. Förf. övers.

<sup>67</sup> Petra Lamers, "Desprez och abbé de Saint-Nons Voyage Pittoresque", *Louis Jean Desprez: Tecknare, Teaterkonstnär, Arkitekt*, Nationalmusei utställningskatalog nr 550 (Stockholm: Nationalmuseum, 1992), s. 40-63.

av Piranesi vilket var avsikten. Men bilden innehåller just de bildmässiga kvaliteter som bar fram innehållet i många av Desprez' teaterdekorationer.<sup>68</sup>

I Rom fanns stora möjligheter att studera teatrala händelser i form av gudstjänster och religiösa ceremonier. Genom att den katolska kyrkan behöll latin som gudstjänstspråk kunde få av de troende förstå innehållet i texten. Visserligen kunde deltagarna genom att texten var samma, bortsett från de förändringar som kyrkoåret krävde, uppleva andakt och stillhet genom att lyssna på språkets ljud. Men den teatrala ramen och dramaturgin i gudstjänsten hade stor betydelse. De liturgiska plaggen bidrog till förståelsen av gudstjänstens innehåll. Den gregorianska sången och mässmusiken fördjupade andakten. Rörelseschemat i gudstjänsterna, korstecken, knäfall, evangelieprocession, vigvatten, klockorna vid transsubstantiationen och rökelse engagerade alla människans sinnen både hos präster och lekmän.<sup>69</sup> Desprez har tecknat detta i flera bilder med stor noggrannhet. I teckningarna finns människor, både präster och lekmän men ofta är dessa gudstjänstdeltagare nedtonade. Stor vikt har lagts vid den arkitektoniska inramningen och stämningen i bilden. Detaljer av vikt för bildens berättelse är tydliga.

Desprez meddelade 1782 att han ville lämna arkitekturen och koncentrera sig på måleriet. Han fick fortsätta på institutet och studera målning, fick ett rum på institutet för två år. Detta avbröts år 1784 på grund av att Gustaf III engagerade Desprez.<sup>70</sup>

### 6. 1. 3. Anställd av Gustaf III

Gustaf III planerade krig mot Danmark för att erövra Norge. Kungens verksamhet följdes noga av Danmark och dess allierade England och Ryssland. För att dölja krigsförberedelserna beslöt kungen att åka på en hälsoresa till kurorten Spa utanför Pisa. Kungen for incognito som greven av Haga men trots detta följdes hans aktivitet mycket noga.<sup>71</sup> Det var inte helt lätt att utan att synas alltför mycket fara med ett följe av 20 personer. Kungen avsåg att fara till Frankrike för att förhandla om utbetalande av subventioner och till Rom. För att inte hans planer skulle bli alltför tydliga stannade han ändå några veckor i Spa. Gustaf III kom till Rom på julafton 1783. Den högtidliga pontifikalmässan har avbildats av Desprez från kungens perspektiv bakom högaltaret där kungen med uppvaktning står på ett podium bakom ett glest mindre gallerskrank framför en tron.<sup>72</sup>

<sup>68</sup> Bildbilaga. Bild 11. Vy över Tivoli.

<sup>69</sup> *Catechism of the Catholic Church* (London: Geoffrey Chapman, 1994), s. 173-208, 247-273.

<sup>70</sup> Magnus Olausson, 1992a, s. 11-23.

<sup>71</sup> *Fredrik Axel von Fersens Historiska skrifter*, 1870, s. 230.

<sup>72</sup> Bildbilaga. Bild. 9. *Gustaf III bevistar julmässan i Peterskyrkan, 1783.*

Desprez som förmodligen redan blivit presenterad för kungen fick besök av greven av Haga den 23 mars 1783. Den franske ambassadören i Rom, kardinal de Bernis inspirerade kungen att anställa Desprez. Kungen kanske hade sett den scenografi Desprez gjort för Teatro Aliberti i Rom. Desprez hade gjort en uppmärksammad, annorlunda dekor, som djupt berörde åskådarna, för baletten om Henrik IV.<sup>73</sup> Den svenska Kongl. Operan behövde en ledande kraft för att göra dekorationer till uppsättningar av historiska verk som Gustaf III höll på att utarbeta. Kungen erbjöd Desprez ett fördelaktigt kontrakt för två år som innebar huvudansvaret för scenografin vid Kongl. Operan. Den franska överintendenten ansvarig för konst, var ledsen över att Frankrike skulle förlora en så skicklig konstnär. På samma gång gav han sitt tillstånd och förklarade stolt att det var bra att ännu en av Europas furstar kallade en fransman. Han beställde två målningar av Desprez åt den franske kungen.

Gustaf III anmodade Desprez att måla julmässan i Peterskyrkan och det brinnande fastslagskorset. I Rom hann Desprez bara göra förberedande skisser och ett förslag till komposition. Dessa förberedelser har bevarats. Olausson bedömer att dessa verk är höjdpunkten av Desprez' konstnärliga skapande.<sup>74</sup> Uppsatsen är benägen att också vid studier av reproduktioner uppskatta *Gustav III bevistar julmässan i Peterskyrkan 1783* som ett viktigt konstverk.<sup>75</sup> Kompositionen, behandlingen av ljuset och färgen bär klart fram berättelsen. Uppsatsen anser att det går att läsa ut en berättelse i konstverkets skildring av den intellektuellt och emotionellt öppne, lutherske kungen men sin barnatro bevistandes pontifikalmässan i den romersk katolska kyrkans centrala helgedom. Ljuset kommer ovanifrån i ett markerat sken och ett ljussken till bredvid flyter mer ut i rummet. På den vänstra sidan där högaltaret avbildas badar dessutom hela området i ett gyllene ljus som för de troende markerar den Helige Andes närvaro. I det tredelade ljuset lyfts Treenigheten fram. Pelarna och pilastrarna betonar den jordiska tyngden i verket och ger den arkitektoniska inramningen. Det som har lösts på ett speciellt intressant sätt i kompositionen är att fastän ljuset är fokus i målningen så lyfter ljuset fram och tydliggör alla de många människor som fyller hela området bakom högaltaret och fokuserar också alla dessa människor. Bilden visar alltså mot Människan, inkarnationen som är julens motiv.

#### **6. 1. 4. Kollegor och konkurrens**

När Desprez kom till Stockholm arbetade ännu Jacob Mörck, en perspektivmålare, som studerat i Paris, anställd vid Kongl. Operan 1776-1786. Efter denne blev Johan Gottlob

<sup>73</sup> Magnus Olausson 1992a, s. 23f.

<sup>74</sup> Magnus Olausson 1992a, s. 24f.

<sup>75</sup> Bildbilaga. Bild 9. *Gustaf III bevistar julmässan i Peterskyrkan 1783*.

Brusell föreståndare för Operans dekorationsverkstad och förste dekorationsmålare. Målarna Jacob Mörck och Johan Gottlob Brusell hade båda skickats utomlands av kungen för studier. Brusell studerade i Frankrike och Italien och tog i Neapel till sig Carl August Ehrensvärds antikiserande tänkande men hans fantasi och initiativ utvecklades inte tillräckligt. Kungen ansåg inte att Brusells och Mörcks kompetens räckte ens efter studieresorna. En ny kraft behövdes ansåg kungen. Desprez var den skickligaste dekoratören i Europa. Han fick ansvaret för Kongl Operan men också för den dramatiska scenen och för slottens hovteatrar. Johan Gottlob Brusell och Johan Zelander arbetade sedan 1781 med dekorationer på Operan. De var Desprez' närmaste medarbetare.<sup>76</sup>

Brusell var mycket besviken. De svenska målarna åberopade ett löfte från kungen att han inte skulle använda några andra än ledamöter av Konstakademien. Detta löstes genom att Desprez den 3 februari 1785 blev invald i Konstakademien.<sup>77</sup> Den viktigaste beskyddaren av Desprez var kung Gustaf III. Så länge Gustaf var kung var Desprez fredad. Desprez hade några vänner redan när han kom till Stockholm. Adolf Ulrik Wertmüller hade han träffat i Rom, som student vid den franska akademien. En annan vän var Louis Masreliez . En nära vän som, förutom kungen bäst förstod Desprez' genialitet, talang och kapacitet var Johan Tobias Sergel. Vänskapen började med att avtalet träffades 28 april 1784 att Desprez skulle bli kungens teaterdekoratör. Många av Desprez' akvareller, ritningar och skisser som finns på Nationalmuseum kommer från Sergel. Flera av dessa hade skapats hemma hos Sergel. Men Sergel använde ibland vännen i taktiskt spel såsom när det gällde Gustaf III statyn på Skeppsbrokan. Sergel avbildade ofta Desprez, dels formellt på porträttmedaljonger, dels i olika karikatyrer.<sup>78</sup> Desprez' utseende gjorde honom till en tacksam modell.

När kontraktet med Kongl. Operan gick ut 1786 tecknade Desprez ett nytt kontrakt för 12 år men med möjlighet till tjänstledighet för utlandsresor under denna tid. Samma år antogs ett nytt reglemente för Kongl. Operan. När det gäller dekorationsmålareverkstaden för vilken Brusell var föreståndare bestämdes att i denna verkstad skulle tillverkas alla nödvändiga arbeten också ritningar till kostymer. Förmodligen ville man ta ifrån Desprez denna uppgift av ekonomiska skäl. Utgifterna för dräkter i *Gustaf Wasa* hade varit höga. Paragraf fyra i reglementet föreslår att i framtiden alla arbeten skall läggas ut på beting. Dekorationsateljén skulle endast, sedan Desprez gjort alla utkast och ritningar, tillse

<sup>76</sup> Barbro Stribolt och Ulf Cederlöf, ”Scenografen”, *Jean Desprez: Tecknare, Teaterkonstnär, Arkitekt*, Nationalmusei utställningskatalog nr 550 (Stockholm: Nationalmuseum, 1992), s. 68.

<sup>77</sup> Barbro Stribolt och Ulf Cederlöf, 1992, s. 68.

<sup>78</sup> Bildbilaga. Bild. 6. *Desprez ond, Desprez brydd och utan penningar*, tecknad av Sergel.

att dekorationerna blev förfärdigade med noggrannhet och med vackra och tåliga färger. *Gustaf Adolf och Ebba Brahe* hade premiär 24 januari 1788. Det var sista året Desprez som dekorationsdirektör var ensam ansvarig.<sup>79</sup> 1791 beslöt direktionen att helt skilja Desprez från detaljerna av genomförandet som han förut delat med hovmålaren Brusell. Han användes från 1791 endast till att tänka ut och sätta samman skisserna.<sup>80</sup> Ett skäl till Desprez' problem kan ha varit att han inte fungerade väl som arbetsledare. Desprez lärde sig inte svenska. Detta hindrade kontakterna med de personer han behövde samarbeta med.<sup>81</sup>

Efter mordet på Gustaf III 1792 blev Desprez' ställning svår. Kontraktet löpte sex år till men han fick allt färre sceniska dekorationsuppdrag. Han fyllde ut tiden med att göra klart de bataljmålningar som kungen beställt. Desprez var den unga kronprinsen Gustav Adolfs ritlärare 1791-1795. Desprez blev professor i teckning vid Konsthögskolan 1797. Han stannade bara ett år på den posten. När tiden kom att kontraktet på nytt skulle förlängas mobiliserade Desprez' fiender och det blev avslag med motiveringen att det var billigare att köpa scenskisser från Paris än att anlita Desprez. Efter denna tid hade han bara bataljmålningarna kvar som uppdrag. Detta intresserade honom inte. Han arbetade hårt för att få nya uppdrag och gjorde skisser och förslag till internationella beställare. Men det blev inte några beställningar. När Desprez' kontrakt gick ut 1798 kunde han inte ens fara tillbaka till Frankrike. De ständiga misslyckandena och den ekonomiska misären ledde till ett slaganfall. Han repade sig men dog två år senare 1804 i Stockholm av nervfeber. Desprez var en allkonstnär i romantikens mening, långt före romantiken. Han revolutionerade den europeiska teaterdekoren.<sup>82</sup>

Öjmyr betonar att Desprez som det geni han var visserligen blev illa behandlad, Men Öjmyr nyanserar bilden av Desprez med hänsyn till kontexten. Det var lättare för en dekoratör att bli sedd och uppskattad när verksamheten vid Kongl. Operan leddes på ett effektivt sätt. Det var också viktigt att kungen som den verkliga ledaren intresserade sig för verksamheten. Detta hade med ekonomin att göra. Det som bidrog till att uppskattningen för Desprez minskade var även ekonomin. Öjmyr betonar att det förhållandet att Desprez var en nydanare också var ett reellt praktiskt problem. Det var inte enkelt för en teaterverksamhet att anpassa sig till Desprez' visioner. Teaterns konventioner hade praktisk grund. Ett problem var belysningen. Ända in på 1800-talet stod artisterna uppställda i barockens halvcirkel längst

<sup>79</sup> Barbro Stribolt och Ulf Cederlöf, 1992, s. 85.

<sup>80</sup> Barbro Stribolt och Ulf Cederlöf 1992, s. 78f.

<sup>81</sup> Magnus Olausson, 1992a, s. 34.

<sup>82</sup> Magnus Olausson, 1992a, s. 11-40.

Hans Öjmyr, 2002, s. 79-101.

Nils G. Wollin, 1936.

fram på scenen. Detta för att man skulle kunna se och höra dem. Men dekoratören målade alltid sina skisser på ett rektangulärt platt underlag. Till det som gjorde att det var svårt att tolka skisser hörde också, att Desprez visserligen hade en vision av sin medverkan i en föreställning, men när han målade skissen målade han inte ett praktiskt underlag utan ett konstverk.<sup>83</sup> Det var också en tid när teatern förändrades. Den kom att fungera som en teater där den fjärde väggen, den som var riktad mot publiken av en slump hade tagits bort.<sup>84</sup> Det fanns fler teaterdekoratörer men de överskuggades av Desprez.<sup>85</sup>

## **6. 2. Desprez' verk**

### **6. 2. 1. Desprez och teatern**

Barockens scenbild byggde på handlingen i den typ av dramatik som presenterades under den tiden. Den byggde på det antika dramats begrepp enhet i handling, enhet i tid och enhet i plats. Detta innebar att dekoren byggde på att man inte ändrade scenbilden mellan de olika akterna. Grunden till detta var inflytandet från de antika dramernas enhetsbegrepp. Standardiserade scenbilder användes, en interiör, en stadsgata, en skog som också kunde vara trädgård. Dessa användes i olika föreställningar. Att framställa dekor ansågs vara ett hantverk. Att framställa dekor förutsattes inte kräva någon konstnärlig insats. De personer som framställdes i tragedier på scenen var antika gudar och högättade personer. Dessa personer bar utsirade dräkter av dyrbart material och modeller som anslöt till högre ståndsmotet. Sättet att röra sig anpassade sig till möjligheterna i dessa dräkter, stelt och värdigt. Artisterna fick själva hålla sig med teaterkostym. Hovet i Stockholm underlättade detta genom att skänka omoderna dräkter till att brukas som teaterkostymer.

Två viktiga förändringar när det gällde teaterdekorationer ägde rum på 1780-talet. Tillsammans med kungen var Desprez den som var mest ansvarig för detta. Vid den tiden började den process som ledde till att varje verk skulle ha sin egen unika dekor. Detta hade att göra med att de historiska dramerna som introducerades vid denna tid ägde rum på viss tid och viss plats. Detta innebar att föreställningarna hade en ny typ av dramatiskt innehåll som krävde ett nytt konstnärligt synsätt och symbolspråk. Den andra förändringen hade att göra med hur dekorationerna placerades på scenen. Man ansåg att det inte längre räckte med att ha två rader av kulisser som med centralperspektiv går mot fonden. I stället

---

<sup>83</sup> Hans Öjmyr, 2002, s. 84.

<sup>84</sup> Hans Öjmyr, 2002, s. 84.

<sup>85</sup> Nils G. Wollin, 1936, s. 61f.



började man måla fonden. Då kunde den både vara icke symmetrisk och ha en fokuspunkt som låg långt utanför scenen. Desprez var ansvarig för scenbilderna i över 35 verk.<sup>86</sup>

Gustaf III:s nationella projekt, att ena hela folket till en nationell svensk identitet som byggde på svenska språket och nationalismens intresse för vanligt folk öppnade möjligheten att på teatern framställa all dagliga människor med allmängiltiga problem. I pantomimbaletten *Fiskarena* gestaltade den manliga huvudrollen en fiskare.<sup>87</sup>

Det nya operahuset 1782 hade all modern teknik som krävdes för komplicerade insceneringar. Det omtalades som det modernaste i Europa. Det gav Desprez stora konstnärliga resurser. Det hade också redan tillverkats många nya scendekorationer eftersom den nya operascenen var större än Bollhusets och det som passade där därför inte kunde användas. Före 1786 hade sju operaverk spelats på den nya operascenen. Dessa hade målats upp av teaterns egna dekormålare efter förlagor köpta från Jean-Démosthène Dugourc i Paris, en av de tongivande i Frankrike i den nya antika stilen. Dugourc skriver i sin levnadsbeskrivning att han förfärdigat skisser till sex verk på beställning av Gustaf III. Dekorationerna var sådana att de kunde användas till olika verk. Det fanns också en molnapparat med höj- och sänkbara vagnar efter Dugourcs mönsterskiss.<sup>88</sup>

Teaterdekor fungerar på två sätt. Det rör sig om att upphäva teaterns fysiska gränser och på detta sätt presentera en upplevelse av verklighet. På samma gång skapar de konventioner som styr scendekorationerna scenvärlden till en fantasiplats. Att skapa fantastisk scendekor hade kommit på modet. En ledande i denna genre var Giovanni Battista Piranesi som Desprez hade arbetat tillsammans med vid abbé de Saint-Nons *Voyage Pittoresque*. De bilder som Piranesi skapat i *Carceri d'invenzione*, bygger på Piranesis arkitektstudier och kunskap om Roms klassiska arkitektur och ruiner samt hans kunskap om och intresse för mystik. De är hotfulla konstruktionstekniskt omöjliga strukturer som bär fram ett mystiskt innehåll som är ett tidigt uttryck för romantiken.<sup>89</sup> Bjurström framhåller att detta kan ses som en fortsättning på familjen Bibienas dekor.<sup>90</sup> Bibienas dekor är tänkta som miljöer för roller.<sup>91</sup>

<sup>86</sup> Barbro Stribolt, "Desprez' Urban Scenes", *Gustavian Opera: An Interdisciplinary Reader in Swedish Opera, Dance and Theatre 1771-1809*, Publication Issued by the Royal Swedish Academy of Music NO. 66 (Stockholm: Royal Swedish Academy of Music, 1991), s. 129ff.

<sup>87</sup> Marina Grut, *Royal Swedish Ballet: History from 1592 to 1962*, Carina Ari Library Publications No. 6 (Hildesheim, Zürich etc.: Georg Olms Verlag, 2007), s. 147.

<sup>88</sup> Barbro Stribolt, "Dugourcs och Desprez' insatser för den nationella svenska operan", *Solen och Nordstjärnan: Frankrike och Sverige på 1700 - talet*, Nationalmusei utställningskatalog nr. 568 (Stockholm: Nationalmuseum, Höganäs: Bra Böcker, 1993), s. 367.

<sup>89</sup> Marilyn Stokstad, *Art History*, (Upper Saddle River, New Jersey: Pearson, Prentice Hall, 2008), s.954. *Carceri d'invenzione. Fantasifängelser*. Förf. övers.

<sup>90</sup> Per Bjurström, 1964, s. 37.

Piranesis *Carceri* har ett underordnat staffage. När Desprez arbetade med *Gustaf Wasa* var han inspirerad av Piranesis bilder av fantastiska arkitekturskapelser. Desprez arbetade i den strömning av stora och mystiska dekorationer som hade utvecklats. Desprez visade t.ex. i fängelsescenen i *Gustaf Wasa* upp en mystisk, skrämmande miljö. Men Desprez' teaterarkitektur skulle kunna gå att bygga i verkligheten till skillnad från Piranesis teckningar. Desprez framställde en egen stil där formen i dekor, dans, sång och musik tydliggjordes och så formade en helhet. Denna stil och form passade som en del i Gustaf III:s nationella projekt som byggde på nationell identitet och enhet i hela folket.

Desprez har i många fall inte följt de konventioner som styr barockens och klassicismens konventioner. Han har stundom lämnat den symmetri som var konventionen för scenen med kulisser på båda sidor. Han har byggt upp system av plattformar i olika höjd som gör att skådespelet kan utspelas på olika nivåer.<sup>92</sup> Detta kan användas till att förtäta dramatiken. Desprez dynamiska laddning av scenutrymmet delar han med många dekorationskonstnärer som var inspirerade av Bibienas *scena per angolo*, de diagonala iscensättningar som presenterades av Ferdinando Bibiena och började användas omkring 1700.<sup>93</sup> Pietro Gonzaga komponerade i en levande spännande stil med just den dominerande diagonal som man kan se hos Desprez. Gonzaga arbetade på Teatro Aliberti. Bjurström menar att det finns ett direkt samband mellan dessa konstnärer.

I *Aeneas i Carthago* finns i prologen en scenbild av Desprez som visar Aeneas flotta. En svag diagonal med vattnet som går från höger till vänster och ett perspektiv som gör att fartygen längst till höger är något mindre gör att dynamiken i bilden blir kraftig. Flottan seglar med god fart från vänstra delen av scenen bort till den högra.<sup>94</sup> Desprez åstadkommer ofta med ganska liten användning av kompositionsteknik en stor effekt. Denna arkitektoniskt inspirerade kompositionsteknik märks också i hans målningar som ger en teaterkänsla.<sup>95</sup>

## 6. 2. 2. Desprez' olika uppgifter

Desprez blev hovarkitekt 1787 Han hade redan skapat tillfällighetsarkitektur för hovfester. Nu skulle han ansvara också för byggnadsarbeten på Haga och Drottningholm.<sup>96</sup> Desprez

---

<sup>91</sup> Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildy, *History of the Theatre* (Boston, New York etc.: Allyn and Bacon, 2003), s. 242ff.

<sup>92</sup> Per Bjurström, 1964, s. 38ff.

<sup>93</sup> Leslie Orrey, *Opera: A Concise History* (London: Thames and Hudson, 1987), s. 69.

*Scena per angolo. Vinkelscen.* Förf. övers.

<sup>94</sup> Bildbilaga. Bild 4. Trojanska flottan, scenbild till prologen i *Aeneas i Carthago*.

<sup>95</sup> Bildbilaga. Bild 5. *Gustaf IV Adolfs inmarsch från Ladugårdsgärde den 1 juli 1799*.

<sup>96</sup> Magnus Olausson, "Haga – från sommarstuga till kungapalats" *Katarina den stora & Gustav III*, Nationalmusei utställningskatalog NO 610 (Stockholm: Nationalmuseum, 1998), s. 473-479.

anställdes av Gustaf III för att gör dekor till två operor som kungen höll på att arbeta med. Men han fick också flera andra uppgifter. Dessa ägde inte enbart rum på teatern. Kungen ordnade festligheter utanför teatern och då behövdes Desprez' tjänster. Desprez hade genom sin arkitektutbildning kunskaper som kom väl till pass vid kungens fester, karuseller och annan form av underhållning. Gustaf III arbetade hårt och medverkade både formellt och informellt aktivt i styrningen av landet med målet att förverkliga det nationella projektet. Men kungen ville förmodligen inte att adeln och hovet skulle delta i detta. Hovet och den kungliga familjen med undantag för kungen hade inte nog verkliga uppgifter och meningsfull sysselsättning enligt den uppfattning dagböckerna ger. De spelade amatörteater, såg på teater och lyssnade på musik. Men man kan fråga om inte ett problem var att hovet behövde mer sysselsättning för att inte frestas att ägna sig åt ting som kungen inte ville att de skulle befatta sig med. På samma gång ville kungen att de skulle vara fysiskt vältränade och skickliga ryttare för att vara stridsberedda om de behövdes för militära uppgifter. Därför tränade de, för att vara fysiskt starka och för balansen, dans samt ridning och fäktning. För att detta skulle upplevas som meningsfullt gjordes fester, så kallade karuseller, riddarspel med ryttartävlingar som utformades till stora teaterfester kunde ta flera dagar. Innan dess skulle framträdandena i dessa fester repeteras och övas. Dräkter och rekvisita skulle ritas och tillverkas. Desprez blev efter bara några dagar i Sverige inblandad i denna typ av verksamhet.

Desprez var också medverkande vid hovfester med anledning av högtidsdagar i den kungliga familjen. Dessa kunde vara utformade med ett tema. Dekorationer, dräkter, underhållning och annat anslöt till temat. Vid de kungligas födelsedagar, bröllop eller andra högtider satsades mycket kostnader och arbetskraft på detta. Hertiginnan Hedvig Elisabet Charlotta beskriver en tidigare hovfest med temat *Marknaden i S:t Germain*.<sup>97</sup> Parader och processioner sysslade Desprez också med. När kungens bror Karls brud kom till Stockholm hade byggts upp en paradgata med äreportar och dekorationer. Vid kungliga begravningar dekorerades Riddarholmskyrkan, något som kunde ta månader. Förberedelserna för en kungabegravning tog ett halvt år. När bron mellan Lovön och Kårsön skulle invigas fick Desprez uppdraget att ordna med den omfattade festarkitekturen.

Hösten 1787 började Gustaf III använda Desprez också som arkitekt. Desprez hade då inte sysslat med arkitektur på tio år. Men under tiden hade han använt sina kunskaper i arkitektur när han hade gjort scendekor, dekor till hovfester och annat. Han hade t.ex. då

---

Magnus Olausson, "Arkitekten", *Jean Desprez: Tecknare, Teaterkonstnär, Arkitekt*, Nationalmusei utställningskatalog nr 550 (Stockholm: Nationalmuseum, 1992)b, s. 102-113.

<sup>97</sup> Hedvig Elisabeth Charlotta, 1908, s. 31f.

byggt upp vackra byggnader i illfällighetsarkitektur. Det var inte svårt för honom att komma igång och rita sådana byggnader som skulle kunna byggas och användas. Kungen var mycket intresserad av arkitektur. Ofta satt kungen och ritade skisser, förslag på olika byggnadsverk. Kungen planerade för byggnation på Haga. Planerna rörde allt från ett stort slott, ett mindre lustslott, kasino och olika monument. Som kungens förste arkitekt var Desprez ansvarig för att utforma kungens skisser till byggnadsfärdiga arkitektritningar. Grunden till det stora slottet började byggas men byggnationen upphörde av brist på pengar. De enda byggnader som blev klara var Gustaf III:s paviljong och Mellersta koppartältet, Corps de garde.<sup>98</sup>

## 7. Dekor i tre operor

I detta avsnitt behandlas dekor från tre operor, *Drottning Christina*, *Gustaf Wasa* samt *Gustaf Adolph och Ebba Brahe*. Dekoren i en scen i vardera av dessa tre har valts ut. Uppsatsen kommer att översiktligt beskriva vardera dekoren, lämna synpunkter på kompositionen och förslag till en möjlig tolkning av scenbildens berättelse. Denna presenteras med hänsyn till Gustaf III:s nationella projekt.. Uppsatsen framför hur en åskådare skulle ha kunnat uppfatta dekoren i relation till Gustaf III:s nationella projekt. Kungen har skrivit instruktioner till insceneringen av *Gustaf Wasa* samt *Gustaf Adolph och Ebba Brahe*. De tre verken har valts därför att de är tydliga exempel på kungens metod att arbeta mot sitt mål, att genomföra det nationella projektet, med metoden att använda teater. Louis Jean Desprez anställdes för att göra dekoren till *Christina* och *Gustaf Wasa*. Kungen tog initiativ till dessa operor. Kungens motiv var dels att det var angeläget att få fram svenska operor som kunde spelas på den nya Kongl. Operan. Dels var dessa tre användbara på kungens sätt att använda teater som medel i sitt nationella projekt. Konsekvenserna av detta var att dessa operor fungerade som medel för att genomföra det nationella projektet men de fungerade också finalt. De var viktiga kulturella företeelser i sig. De tre scenerna har valts därför att de är centrala i vardera verket och är typiska exempel på Louis Jean Desprez stil att förnya teaterdekorationen i Sverige.

---

<sup>98</sup> Magnus Olausson, "Arkitekten", *Louis Jean Desprez: Tecknare, Teaterkonstnär, Arkitekt*, Nationalmusei utställningskatalog nr 550 (Stockholm: Nationalmuseum, 1992)b, s. 97-113.

Corps de garde. *Vaktkåren*. Förf. övers.

Magnus Olausson, "Louis Jean Desprez' som arkitekt", *Solen och Nordstjärnan: Frankrike och Sverige på 1700-talet*, Nationalmusei utställningskatalog no 568 (Stockholm: Nationalmuseum, Höganäs, Bra Böcker, 1993), s. 355.

Bildbilaga. Bild 10. *Vy över Haga*.

## 7. 1. *Drottning Christina*

*Drottning Christina*, historisk drame i 4 akter med sång och dans, efter ett utkast till libretto av Gustaf III, versifierad av Johan Henrik Kellgren och baletter av Louis Gallodier, uruppfördes på Gripsholms slottsteater 6 januari 1785 av hovet. Den spelades första gången på Drottningholmsteatern den 19 augusti 1787 av personal vid Operan och Svenska Dramatiska Teatern. Den gavs på Kongl. Operan 24 januari 1791-4 februari 1799.<sup>99</sup>

Desprez engagerades av Gustaf III med den direkta uppgiften att göra dekor till *Drottning Christina* och *Gustaf Wasa*. Han kom till Stockholm hösten 1784. Trots att Kongl Operan hade varit i gång två år förlades premiären på *Drottning Christina* Trettondagen 1785 till teatern på Gripsholms slott, som byggts om och gjorts större och mer ändamålsenlig.<sup>100</sup> Barbro Stribolt och Ulf Cederlöf framför att det har spekulerats i att Gustaf III kanske önskade noggrant iaktta resultatet av detta Desprez' först verk i Sverige i en mindre sluten krets av hovfolk. Det har anförts att kungen ville undersöka Desprez' känslighet att ansluta sig till det svenska tänkandet när det gällde drottning Christinas och Gustav II Adolfs, men därmed också till Gustaf III:s position och relation till sitt folk. Möjligen ville kungen inte provocera Desprez' svenska kollegor om dekoren skulle vara mycket bra eller så att det inte skulle bli problem om scenografin verkligen var dålig.<sup>101</sup> Uppsatsen anser att dessa motiv inte verkar sannolika på grund av att kungen förmodligen redan sett detta verk före premiären. Kungen brukade göra så. Det var möjligen inte alls på dessa grunder premiären lades till Gripsholm utan enbart därför att hovet brukade tillbringa denna tid på året på Gripsholms slott. Dekoren uppskattades och väckte förtjusning hos den nogräknade hovpubliken som var bortskämd med fin teater. Hedvig Elisabeth Charlotta skriver i sin dagbok att sällskapslivet på Gripsholm var muntert och angenämt och att de flesta var sysselsatta med repetitioner inför societetsspektaklen. Hertiginnan var nöjd med föreställningen.

”/.../de utmärkta dekorationerna och kostymerna bidrogo särskildt att göra spektaklet lyckadt. De uppträdande gjorde sin sak mycket bra, när man betänker, att det var personer, som ej hafva detta till yrke utan endast göra det för sitt nöjes skull, baletterna vunno odelat bifall /.../ Detta skådespel uppfördes flera gånger med lika stort bifall”.<sup>102</sup>

<sup>99</sup> Agne Beijer, *Drottningholms slottsteater på Lovisa Ulrikas och Gustaf III:s tid*, 1981, s. 313.

<sup>100</sup> Michael Harvey, 1976.

<sup>101</sup> Barbro Stribolt och Ulf Cederlöf, 1992, s. 68f.

<sup>102</sup> Hedvig Elisabeth Charlotta, 1911, s. 70.

### 7. 1. 1. Drottning Christina, akt 1 scen 1, beskrivning

*Drottning Christina* hade två scenbilder. Den i första och andra akten föreställde De la Gardies trädgård, vid palatset Makalös, nuvarande Kungsträdgården.<sup>103</sup> Scenbilden till De la Gardies trädgård finns fortfarande kvar i orört skick på Gripsholm. Tredje aktens scenbild betecknade slottskapellets förstuga. Desprez hade gjort förlagorna i akvarell och täckfärg. Han hade själv överfört dem med limfärg på kulissväven.<sup>104</sup> Denna scenbild finns bl.a. avfotograferad i färg i Nationalmuseums skrift om Desprez, i *Gustavian Opera* och i *Solen och Nordstjärnan*. Bjurström och Grut har svart vitt foto.<sup>105</sup> Färgtonen framträder olika och ljuset och därmed fokus på bilden syns olika. Att se dessa olika foton och jämföra dem kan ge uppfattning om bilden som annars inte skulle framträda. Vilken av dessa reproduktioner representerar bäst originalet? Uppsatsen har utgått från fotografiet av scenbilden i *Solen och Nordstjärnan*, penna och svart bläck, lavering i grått, akvarell och med förhöjningar i täckvitt. Denna reproduktion är den största tillgängliga och därför den som är lättast att beskriva och analysera. Osäkert är i vilken utsträckning denna reproduktion ger en god uppfattning av konstverket. Att betrakta originalet skulle givetvis vara att föredra men av praktiska skäl är det på detta stadium inte möjligt.

Frågan om reproduktioner är ett intressant problem som bör diskuteras ytterligare, särskilt som alltmer ofta avfotograferingar av konstverk visas och man inte har tillgång till originalet då detta finns på ett museum man inte har tillgång till. Det är också intressant hur detta fungerar i de elektroniska avbildningar som görs för att föra ut konsten till folk som av olika skäl inte kan se den på museer.

Scenbilden är trädgården med palatset i fonden. Den verkar vara indelad i fem delar. Delen närmast publiken skall var den verkliga scenen, terrassen där Christina och De la Gardie agerar tillsammans med hovfolket. Nästa del är trappan ner från terrassen till torget. Så kommer torget med fontänen, därefter trappan upp till avsatsen varifrån trappan som finns längst bort från publiken går upp till ingången till palatset mellan pelarna. Den första delen är området för de agerande, det direkta scenområdet. De övriga fyra områdena är målade på fondstycket. På dessa är också målat personer som framställs som om de är i rörelse. Fokus är på palatset. Dess form visar inte en speciell arkitektonisk stil men har både gotiskt och

<sup>103</sup> Bildbilaga. Bild 1. *De la Gardies trädgård*.

<sup>104</sup> Barbro Stribolt, och Ulf Cederlöf, 1992, s. 68-71.

<sup>105</sup> Barbro Stribolt och Ulf Cederlöf, 1992, s. 69.

*Solen och Nordstjärnan: Frankrike och Sverige på 1700 - talet*, 1993, s. 372-373, utställningsnummer 681.

*Gustavian Opera*, 1991, Fig. IX.

Per Bjurström, 1964, s. 35.

Marina Grut, 2007, s. 98.

moriskt formspråk. Mittdelen antyder att Desprez kan ha fått impulser från Palladios Villa Rotunda med trappan upp till entrén mellan pelare och från Bramantes Tempietto med dess kupol inringad av en balustrad. Denna balustrad växer i Desprez' tolkning ut till ett vestaliknande rundtempel som dominerar och understryker höjden. Trappan upp till mittdelen av byggnaden består av fjorton trappsteg. Mittdelen bärs upp av tio korintiska pelare i fyra grupper om två, med en segmentbåge emellan och på vardera ytterkanterna en pelare. Genom pelarna syns antydning av möbler eller draperier. Det är osäkert om de skall synas vara öppna dörrar eller om byggnaden inte skall ha någon avgränsning där. Ingen antydning finns om rumsindelning eller rumsanvändning. Ingen fris finns. Runt byggnaden går en vacker kransgesims, konsol med pärlstav eller tandsnitt och uddar. På denna går en bröstvärnsliknande avslutning. I mitten på denna leder sju trappsteg upp till en rund byggnad som bygger på synliga 12 pelare med segmentbågar emellan. Det är osäkert om detta är en byggnad eller en pelarhall. Den har en avslutning motsvarande den som finns på byggnaden på vilken överbyggnaden är uppförd. Den runda byggnaden kröns av en kupol eller en kupolliknande konstruktion som får sin form genom ljus som är fästade på den. Till höger och vänster om huvudbyggnadens mittdel finns två stora portar som liknar äreportar med kraftiga pelare. Dessa portar har perspektiviskt framställts så att de synes stå långt närmare åskådarna än entrépelarna. På vardera sidan om mittbyggnaden löper pelargångar ut mot kanten av fonden. På äreportarna är avslutningen på övre delen lika den på övriga delar av palatset. Också pelargångarna har detta. På äreportarna står låga torn. Dessa påminner om och relaterar till tornet Tre kronor på Stockholms slott som framställts till höger i övre delen av fonden och markerar bildens geografiska plats. Berget bakom tornet liknar mer en italiensk bergformation än Stockholms topografi. På äreportarnas torn finns en tornspira med ljushållare. Motsvarande konstruktion finns på huvudbyggnadens tak bakom äreportarna. På torget finns en springbrunn. Vattnet i springbrunnen synes nå ända upp till huvudbyggnadens tak.

På trappan från torget upp till byggnadens trappa går åtta personer. Dessa skymms delvis av springbrunnen på torget. Till höger på trappan mellan avsatsen som skiljer torgtrappan och trappan till byggnaden går cirka sju personer upp. Dessa är på grund av avståndet och perspektivet mycket små och svåra att se. På torget till vänster om springbrunnen rör sig ett tjugotal personer. På trappan upp från torget till terrassen där drottning Christina och De la Gardie står stiger fyra personer upp, två till höger och två till vänster. Dessa syns nästan i helfigur. Mellan dem ganska långt bakom går två personer upp av vilka endast huvud och axlar syns. Bakom dessa på torget framför springbrunnen står en man och en kvinna. Mannen pekar med vänsterarmen energiskt ut något i fjärran. På balustraden

som leder upp till terrassen där Christina står och som därifrån på båda sidor går vidare bakom hovfolket, står på vardera sidan vid trappans slut magnifika marmorurnor. Torget avgränsas på högra och vänstra sidan av en mindre terrassliknande konstruktion med fyra formklippta cypresser. Framför den konstfärdigt framställda fondmålningen är scenutrymmet. Detta avgränsas på båda sidor av vardera tre sidokulisser föreställande höga formklippta häckar i barockstil. Ovanför dessa syns stora trädkronor. Mellan första och andra häcken kommer ett vattenfall brusande från en klippformation ovanifrån mellan häckarna. Desprez har framställt en omfattande berättelse i sin scenbild.

### **7. 1. 2. Drottning Christina, akt 1 scen 1, komposition och tolkning**

Desprez målade scenbilden i en bildfattig tid. Uppsatsen ger synpunkter på scenbildens komposition och ger en uppfattning om och en tolkning av den berättelse Desprez i samarbete med kungen skulle ha kunnat önska frambara genom scenbildens dekorationer. Den höga konstnärliga nivån i denna bild medför att konstnären har lämnat fritt för åskådaren att ta till sig det hon/han behöver och upplever i dekorens berättelse och som förstärker hela verkets budskap.

Kompositionen bygger på höjd och nivåskillnader, samt ljus. Detta framträder dels i relationen mellan palatsets huvudbyggnad och dess olika delar, dels mellan palatset, trapporna och terrassen. Genom kontrasterna mellan dessa och huvudpersonerna, understryks kontakten mellan drottningen och greven och mellan drottningen och folket. Genom att scenbilden är uppdelad i fem delar är första intrycket att scenbildens fokus är palatset. Men palatset lyfter fram de agerande huvudpersonerna. Först ser man palatset. Sedan förs ögonen till att fokusera på drottning Christina och de la Gardie vars positioner inramar palatsets fokus. Palatsets fokus leder alltså till huvudpersonerna. För att framställa de fem nivåerna har Desprez använt inte endast färg och ljus utan också ett geometriskt betraktelsesätt. Trapporna från drottningens terrass ner till torget och trapporna upp från torget till avsatsen där palatsets trappor börjar samt de olika höjddelarna av palatset betonar detta. Åskådaren uppfattar ett stort djup i scenbilden och en rörelse mellan byggnadens ljus och terrassen där drottning Christina och greve De la Gardie står, mellan deras relation till varandra och relation till ljuset samt relationen mellan dem och folket. Här finns en traditionell triangelkomposition. Scenbilden tydliggör en bred, stor terrass där drottning Christina och De la Gardie står och där hovet står och sitter. Det är oklart vilka av uppvaktningen som står längst bak som är personer och vilka som avses att vara målade på fonden. I själva verket är inte denna terrass djup. Desprez' studier och erfarenhet av arkitektur ligger bakom denna illusion.



Desprez kommer från det katolska Frankrike där den religiösa symboliken var tydligare än i den tidens svenska ortodoxa lutherdom och personliga pietism. Desprez är uppvuxen i det katolska Frankrike, Gustaf III i det lutherska Sverige. Men båda var enligt seden vid denna tid väl kunniga i kristen troslära. Det kan vara lämpligt att uppmärksamma att den kristna symboliken kan vara en del av kompositionen och observera detta vid tolkningen. Palatset är inte framställt som maktarkitektur för att manifesteras storhet, kraft och auktoritet utan det framträder ljusgenererande, ljusomhöljt och mystiskt. Det strålar i ljus. Desprez visar en förromantisk användning av ljus för att skapa mystik. Men Desprez har fört det mycket längre än så. För att betona upplevelsen av rymd och ljus är förgrunden målad såsom om den ligger många trappor upp som en terrass. På torget nedanför terrassen finns en springbrunn med vatten som utslungas högt och flera ringar av strilande vatten som bildar runda vattenfall och understryker höjden på fontänens vattenfall, som i sin tur betonar höjden på palatset Makalösas kupol. Vattenkonsten är vacker och visar vad människor kan göra som är vackert och skönt. Men människor kan inte skapa vatten. Springbrunnens vatten är centrum i bilden. Vattnet är det viktigaste i hela bilden. Det är det levande vattnet som Joh 4:10 talar om, en källa med ett flöde som ger evigt liv. Bibeln talar om världens ljus och det levande vattnet. Mannan som står tillsammans med kvinnan vid springbrunnens levande vatten pekat mot den framtid som det levande vattnet utlovar.

Den av människor byggda konstruktionen och den omsorgsfullt utarbetade utformningen av byggnaden betonar att byggnaden tillhör verkligheten, det av människor skapade. Byggnadens ljus kommer från ljusbärande pelare med ljushållare i fyra våningar på huvudbyggnaden och äreportarna. Detta blir ett ljus som kommer utifrån och ovanifrån och till och med något lyser upp himlen. Så är det också med ljusen på den pelarförsedda rotundan på huvudbyggnadens tak. På taket finns i fyra koncentriska cirklar det lilla riksvapnet, tre kronor. Men detta är inte heller ett himmelskt ljus. Trots att detta ljus kommer utifrån är det ändå en del av byggnadens inre ljus. Detta är inkarnationens ljus som gör att ljuset är förankrat på jorden i verkligheten. Byggnadens inre strålar av ljus som lyser ut från alla fönster och öppna pelargångar. Detta inre ljus är fokus på bilden. Det bär i triangelformen fram förgrundens huvudpersoner. Detta ljus visar också upplysningstidens och kunskapens inre ljus som Cartesius gett vidare till drottning Christina och som även uppfyllde de bildades hem, såsom De la Gardies palats och som därifrån lyste ut till människorna. Detta ljus och inkarnationens ljus lyste över de personer som är målade på fondstyckets trappa upp till palatset och trappan mellan förgrunden och terrassen. Det lyser också över de personer som är uppställda framför kulisserna till höger och vänster på bilden. Enligt inkarnationen är alltså

ljuset oavsett varifrån det kommer ändå det himmelska ljuset som kommit ner till människorna. Människorna drottning Christina och De la Gardie kan inte disponera över det ljuset. Bilden visar ljuset och inte relationen dem emellan. Ljuset är större än relationen.

Kulisserna är träd i engelsk trädgårdsstil och häckar klippta strikt enligt barockens mode. Träd och buskar är mörka och avgränsar samt kontrasterar mot fondens ljus. Naturen avgränsar kunskapen från ljuset. Men naturen kan tuktas, behärskas och kontrolleras och är då en nyttig tjänare till människorna som lever i upplysningens ljus i sitt inre och omges av naturen tolkad i inkarnationens och himmelens, upplysningens och vetenskapens ljus. Himlen är intensivt blå som den ofta är på Desprez verk. Blått är färgen på jungfru Marias mantel, hoppets färg. Den blå färgen vilar över och omsluter hela situationen. I förgrunden står drottning Christina, den unga kvinnan som redan som barn blivit regent efter sin far hjältekonungen Gustav II Adolf som byggde upp det svenska stormaktsväldet genom det Trettioåriga kriget. Drottningen står närmare personerna till vänster än vad De la Gardie gör till höger. Hon är nästan en del av gruppen. Knappt något skiljer släpet på drottningens klänning från personerna till vänster. Men släpet som skiljer dem åt är just det som markerar drottningens status. Bara drottningen bär längre släp. Drottningens position är mer central i bildens mitt än de la Gardies. Greven sträcker ut sin hand mot drottningen och markerar sin underkastelse och erkänner hennes makt som drottning. I att greven tar av sig hatten och håller den just på detta sätt finns en symbolik av underkastelse. Avståndet mellan suveränen och folket är mycket litet och hon kan därför representera folket. Avståndet mellan greven och folket bakom honom är betydande och markerar att adeln inte kan leda och representera folket. Tornet och slottet Tre kronor visas uppe till höger i bilden Det har en mörk blå färg, mycket nära himmelens blå färg. Tornets färg gör att det drar till sig uppmärksamheten. Kompositionen är att det står i diagonal till drottningen. Det blå tornet och drottningen i sin blå klädnad hör ihop. Detta markerar att ämnet handlar om att regera Sverige. Scenbilden förtydligar och betonar Gustaf III:s nationella projekt. Regenten leder folket som upplysts av det himmelska ljuset och livets vatten, framtidshoppet samt upplysningens och vetenskapens ljus. Så kan en nationell identitet och sammanhållning i nationen skapas. Bilden andas poesi men också trygghet, lugn och framtidens ljusa hopp. Huruvida uppsatsens tolkning av scenen som beskrivits här är exakt det som Desprez avsåg kan vi aldrig veta. Men på detta sätt skulle förtjusta åskådare kunna uppfatta den. För uppsatsen är berättelsen tydlig, särskilt med hänsyn till den inbyggda symboliken. Symbolik var viktig under Gustaf III:s tid.

## 7. 2. *Gustaf Wasa*

*Gustaf Wasa*, lyrisk tragedi, opera i tre akter av Johan Gottlieb Naumann, med text av Gustaf III, versifierad av Johan Henrik Kellgren, dekor av Louis Jean Desprez och koreografi av Louis Gallodier hade urpremiär i Operahuset den 19 januari 1786 och framfördes till 20 mars 1886 177 gånger.<sup>106</sup> Uppsatsen har valt ut *Stockholms hamn. Stormningen av slottet Tre kronor*, scenbild till *Gustaf Wasa* akt 3, scen 8.<sup>107</sup> Den är framställd i blyerts, penna och svart bläck, lavering i grått, akvarell, gouache, förhöjningar med täckvitt. Scenbilden är dynamisk. De agerande personerna och dekorationens byggnader fungerar tydligt tillsammans. Desprez har gjort dräkterna för att understryka detta. Birgitta Schyberg framhåller att Gustaf Wasas propagandamyt om att han befriat Sverige från Kristian Tyrann var en viktig svensk berättelse som betydde mycket för Gustaf III.<sup>108</sup> Under frihetstiden hade denna sägen spritts. Den var grunden till Gustaf III:s arbete med temat Gustaf Wasa. Kungen relaterade Gustaf Wasas statskupp till sin egen statsvälvning. Gustaf III hade i flera år arbetat på ett utkast till ett verk om Gustaf Wasa. Redan vid statsvälvningen 1772 hade kungen, medveten om den politiska dynamiken i detta, börjat planera. I talet till ständerna två dagar efter statsvälvningen hade kungen talat om Gustaf Wasa som ett mönster att följa. Kungens krigsplaner gjorde att detta kungens verk blev alltmer aktuellt. Det fanns visserligen teater med ämnet Gustaf Wasa men kungen var inte nöjd med innehållet. Det fanns en italiensk opera och två franska tragedier. En svensk M. von Brahm hade skrivit ett drama i tre akter och en hovpredikant Fant författat ett utkast till ett drama.<sup>109</sup> *Gustaf Wasa* ingick tillsammans med *Drottning Christina* i Desprez' första tvååriga kontrakt. Gustaf III:s välskrivna text med poetisk kraft och etiskt innehåll finns att läsa.<sup>110</sup> Kungen har skrivit en text som tydligt bär fram hans vision.

Kellgren överförde kungens text till vers. Operan hade tre akter och många scener. I operan medverkade ett tiotal sångsolister, mer än sextio körsångare, omkring femtio dansare och nittio gardessoldater, maskinist och scenarbetare, stor orkester med full blåsarbesättning.<sup>111</sup> Operan handlar om Christian II:s kröningsbankett, Stockholms blodbad 1520, Gustaf Wasas belägring av Stockholm 1521-1523, valet av honom till kung och hans

<sup>106</sup> Dessutom gavs 23 delföreställningar 12 maj 1896-17 september 1971.

K. G. Strömbeck, och Sune Hofsten, 1974, s. 11.

En rekonstruktion hade premiär på Operan 14 september 1991. Den gick få gånger.

Videoupptagning *Gustaf Wasa*, Kungliga Operan, Ljudavdelningen, 14 september 1991.

<sup>107</sup> Bildbilaga. Bild 2. *Hamnen i Stockholm*.

<sup>108</sup> Birgitta Schyberg, "Gustaf Wasa as Theatre Propaganda", *Gustavian Opera: An Interdisciplinary Reader in Swedish Opera, Dance and Theatre 1771-1809*, Publication Issued by the Royal Swedish Academy of Music NO 66 (Stockholm: Royal Swedish Academy of Music, 1991), s. 293-321.

<sup>109</sup> Barbro Stribolt och Ulf Cederlöf, 1992, s. 72.

<sup>110</sup> *Konung Gustaf III:s Skrifter*, Dramatiska Skrifter, Andra Delen (Stockholm: Carl Delén, 1806), s. 1-64.

<sup>111</sup> Marie-Christine Skunke, Anna Ivarsdotter, 1998, s. 112.

kröning. Handlingen innehåller inte någon romantisk del. Gustaf III ansåg inte att en kärlekshistoria skulle vara värdig det höga ämnet, Gustaf Wasa som Sveriges räddare.<sup>112</sup> Handlingen är den danska belägringen av Stockholm i början av 1520-talet. Den siste Sturen har fängslats. Änkor och barn till de som avrättats i Stockholms blodbad är fängslade.: Danskarna hotar att fortsätta blodbadet med kvinnor och barn om inte Gustaf Wasa ger upp frihetskampen. Fängelsehålan framställs mörk och dåligt belyst. Nästa scenbild var Christian II:s firande i Rikssalen. Åskådarna jublade i upplevelsen av kontrasten mellan fängelsehålan och den högtidsdekorerade Rikssalen. Den andra och tredje akten gestaltar frihetskampen under Gustaf Wasas ledning.

Nästan allt originalmaterial till scenbilderna är borta. Desprez' lärjunge Per Estenberg har gjort kopior. Ett kostymförslag i original finns i Nationalmuseum föreställande en ryktesängel med vingar och två lagerkransar i händerna. Förmodligen är det segergudinnan med segerns och ärans kransar som hon skall ge till Gustaf Wasa.<sup>113</sup> Änglarna som besökte Gustaf Wasas tält och spökena som besökte den danske kungen var viktiga för att med sin ballet d'action föra handlingen framåt. Stribolt och Cederlöf framför att original dräktskisser finns i Linköpings stiftsbibliotek.<sup>114</sup> Uppsatsförfattaren har funnit två dräktskisser i Linköpings stiftsbibliotek, proveniens bibliotekschefen vid sekelskiftet 1899/1900, Erik Segersten.<sup>115</sup> Båda föreställer dalkarlar som förekommer i akt 3 scen 7. Den ene är en bågskytt och den andre är framställd med stridsklubba och svärd. Skisserna är enligt den undersökning uppsatsförfattaren gjort, framställda i Desprez' stil. Dessa två skisser är emellertid inte signerade. Detta gör att det är osäker om de är original eller ej. Uppsatsförfattaren har inte kunskap att bedöma om och hur Desprez har signerat sina skisser och vad detta betyder med avseende på om det är original eller inte. Dessa skisser är tydliga och vackra. *Gustaf Wasa* fick ett entusiastiskt mottagande. Antalet föreställningar, 177 var för denna tid helt sensationellt. Hedvig Elisabeth Charlotta kommenterar i sin dagbok

Kungens intresse upptages för närvarande helt och hållet af en ny opera, hvartill han själf har uppgjort planen. Den heter ”*Gustaf Vasa*” /.../ Såsom varande det första svenska stycke, som blifvit gifvet på operan, rönte den stor framgång och är verkligen också både vacker och intressant samt innehåller många teatereffekter. De strider, som däruti förekomma och i hvilka svenskarne afgå med segern öfver danskarne, blefvo i synnerhet lifligt applåderade till följd af

<sup>112</sup> Birgitta Schyberg, 1991, s. 301.

<sup>113</sup> Barbro Stribolt och Ulf Cederlöf, 1992, s. 73f.

<sup>114</sup> Barbro Stribolt och Ulf Cederlöf, 1992, s. 77.

<sup>115</sup> Referens, Stiftsbibliotekets forskningschef Mathias von Wachenfelt.

det alltid inneboende hatet mellan dessa nationer, och aldrig har jag hört parterren föra ett sådant oväsen.<sup>116</sup>

Fredrik Axels von Fersen var i sin dagbok kritisk mot Gustaf III.

”Sedan sex år tillbaka arbetade Konungen att gifva på svenska operan skådespelet *Gustaf Wasa*. /.../ En fransk målare, Despréz, som Konungen hade engagerat i Rom såsom dekorationsmålare för sin opera, och som ej förstod theaterdekorationer, ehuru han var tecknare, hade förorsakat Konungen en utomordentlig kostnad för detta skådespels uppsättande. Dekorationerna voro praktfulla, men utan perspektiv, mörka och smaklösa; dessutom många dekorationsförändringar och smådetaljer som ingen effekt gjorde. Despréz hade en oordnad inbillning, /.../ Den behagade likväl nu svenska allmänheten mycket, ehuru denna var en inkompetent domare öfver musik och opera.<sup>117</sup>

*Gustaf Wasa* var den enda opera till vilken Desprez fick utarbete helt nya dekorationer för varje scenbild. Han måste ha haft tillgång till bilder av det gamla Stockholm som blev utgångspunkt för att skapa illusionen av en verklighet där det inte handlade om geografisk detaljbeskrivning.<sup>118</sup> Uppsatsen anser att den kanske märkligaste scenbilden i *Gustaf Wasa* var *Stockholms hamn. Stormningen av Slottet Tre Kronor*, akt 3, scen 8. Den finns reproducerad bl.a. i Nationalmuseums skrift om Desprez, i *Gustavian Opera*, i *Solen och Nordstjärnan*, Nils Wollin och i Bjurström.<sup>119</sup> Till skillnad från den skira poesi av drottningens ledning, framtidshopp och trygghet i scenbilden i *Drottning Christina* handlar *Gustaf Wasa* akt 3, scen 8 om fosterlandskärlek, makt, kraft och kamp men i verket finns också frågan om rätt och gott och om godhet och skönhet.

### 7. 2. 1. *Gustaf Wasa*, akt 3 scen 8, beskrivning

Uppsatsen använder reproduktionen i *Solen och Nordstjärnan*.<sup>120</sup> Stockholms slott Tre kronor framställs på mer än hälften av bildens vänstra sida. Huvuddelen av slottet är högt såsom två våningar. En gördelgesims delar av byggnaden mellan höjden för en första och en andra våning. Ett bröstvärn löper längs hela fasaden och avslutar takgesimsen. I mitten på byggnaden finns en stor port som stängs med ett galler av medeltida typ som hissas upp med

<sup>116</sup> Hedvig Elisabeth Charlotta, 1911, s. 108f.

<sup>117</sup> Fredrik Axel von Fersen, 1870, Fjerde Afdelingen, s. 63f.

<sup>118</sup> Nils Wollin, 1936, s. 35f., s. 47.

<sup>119</sup> Barbro Stribolt och Ulf Cederlöf, 1992, s. 69, nr 58.

*Solen och Nordstjärnan: Frankrike och Sverige på 1700 - talet*, 1993, s. 372-373, nr 681.

*Gustavian Opera*, Fig. 35 IX.

Per Bjurström, 1964, bild 16.

<sup>120</sup> *Solen och Nordstjärnan: Frankrike och Sverige på 1700-talet*, 1993, s. 374-375.

hjälp av två kedjor fastsatta vid två stag. I porten finns utsmyckning som påminner om facettak. Över dörren finns lilla riksvapnet, Tre kronor. Över detta finns en balkong vid vilken en stor tretungad fana är fästad. Utmed fasaden finns på vardera sidan fem nischer med statyer förmodligen föreställande inspirerande mytiska och historiska personer. På taket finns en försvarskonstruktion med bröstvärn och fyra runda vaktorn varav tre är synliga. Byggnadens stil påminner om en gammal medeltida borg och har något av Glimmingehus' tyngd över sig. Ett fyrkantigt vaktorn utgör avslutningen på bröstvärdet mot vattnet i hörnet mot hamnen. Slottet Tre kronors stora torn är fokuspunkt mitt i scenbilden. Det är fyra våningar högt och ovanpå finns ett mindre torn som avslutas med ett mycket litet torn med en mycket liten glob vid vilken är fästad en stång med en fana. Utsmyckningarna på tornet Tre kronor är av en helt annan stil än huvudbyggnadens, som liknar en tung medeltida borg. Tre kronors torn har en struktur och prydnader i barockstil. På planen framför slottet står en hög kolonn med ett dubbelt korintiskt kapital med en stor ryttarstaty på en plattform. Statyn dominerar bilden och är placerad så att den för ögat anknyter till tornet. Tornet Tre kronor och ryttarstatyn relaterar till varandra. Hästen är placerad så högt upp att den också relaterar till den tomma ljusa vita rummen ovanför den flyende danska arméns skepp. Hästen vänder sig mot detta utrymme styrd av ryttaren med plymförsedd hjälm som håller ett fälttecken. På kolonnen är ett brett band som ringlar runt uppåt och i relief visar händelser ur Sveriges ärorika historia, inspirerad av Trajanuskolonnens skildring av kejsar Trajanus bedrifter.

Storkyrkan upptar den tredjedel av bilden som är längst till höger. Den är inte en direkt avbildning. Entrésidan av kyrkan vetter mot slottet. Konstruktionen bärs upp av sju synliga korintiska pelare med kannelyrer i spiralform. Pelarna bär upp kryssribbvalv med höga spetsiga gördelbågar. Längst till höger är en kraftig strävpelarlignande pelare med en avslutning som påminner om en typ av fial i gotiserande arkitektur. Överst på denna är i stället för en fial en konstruktion som är formad som ett mindre kapell. I detta finns en staty av Stockholms grundare Birger Jarl. Denna ena del av Storkyrkan är korrekt avbildad. Denna kan ännu idag beskådas på baksidan av Storkyrkan från Slottsbacken. På scenbilden av pelaren finns två medaljonger. Det syns inte vilka de föreställer. Det är logiskt att förmoda att det är porträtt av Gustaf Wasa och Gustaf II Adolf. Ovanpå valvbågarna är en galleria med fem synliga pelare med markerat skaft. Därifrån hänger bredvid varandra två svenska tretungade fanor. Storkyrkan avgränsar och delvis döljer det ljusa tomma området på himlen. Detta område avgränsas av den stora fanan som är fäst på tornet Tre kronor, av de danska skeppen som är redo att ta ombord den flyende danska hären och Storkyrkans vägg. Dekorens

tekniska konstruktion är sådan att slottet är uppbyggt med praktikabler så att deltagarna kan röra sig på olika nivåer.

### **7. 2. 2. Gustaf Wasa, akt 3 scen 8, komposition och tolkning**

Den danska och svenska hären har mötts vid slottet Tre Kronor. Svenskarna har intagit slottet och har beklätt fasaden med den svenska flaggan. Scenbildens dramatik ökas av användningen av diagonaler. Svenska hären, danska hären och deras fanor samt fanan på Tre kronor, stagen för portens galler och seglet på det danska flaggskeppet framställs diagonalt. Den danska hären framställs på nedre högra sidan, den svenska nere till vänster. Den danska hären fyller upp bilden till den högre nederkanten. Den svenska hären har kommit så långt nära Tre Kronor att det är ett stort område mellan bildens kant och hären. Det är också ett stort avstånd mellan den danska och den svenska hären. Den danska har drivits bort från Tre Kronor och försöker nå vägen ner mot de väntande skeppen i vattnet. Den danska respektive den svenska hären på bilden är som kollektiv utformade på olika sätt. Individerna i den danska hären är på väg att svänga om hörnet. De är ett tätare mer oordnat kollektiv som inte har luft emellan sig så de kan inte använda sina vapen. Det är en grupp på flykt, kanske snarare en hop. Individerna är böjda framåt nästan över varandra. Det finns ingen relation mellan denna hop och den svenska hären. Den danske fanvakten kan knappt hålla fanan. Den vrids mot skeppen och visar vägen dit. Det går en diagonal från den danska fanans stång mot skeppen. Diagonalen fortsätter i det stora skeppets halade storsegels högra del. Den danska hären är besegrad, på flykt och skeppet intar beredskap att genomföra den flykten. Den danska hären, hopen är i oordning. Från nere i det högra hörnet och utmed byggnaden syns ryttare till häst efter varandra, främst och mitt i hopen. Det är förmodligen officerare, befälhavaren och fanvakten. Den danska hären liksom skyggar bredvid Storkyrkan. Detta visar att moralen i den danska hären är låg. Pelargången öppnar mot vattnet och genom den syns många skepp med satta segel beredda att assistera vid flykten. Men pelargången, kyrkan erbjuder inte något skydd, någon fast punkt att döljas av inför fienden. Denna hop rör sig inte disciplinerat framåt utan ser ut att knuffa sig runtom hörnet för att nå flyktvägen. Den svenska hären rör sig i kampberedd ordning. Officerare visar med sina svärd, med sin kroppshållning och sin rörelseenergi att det gäller, framåt. Den svenska fanan i gruppen är upprätt, framåtlutad och visar färdriktningen. Den svenska hären är i kraftig rörelse. Den är i kampstämning och utstrålar seger och segervilja. Christina Gyllenstjerna som lett försvaret av Stockholm träder ut på balkongen när fanan placeras där. Den tunga byggnadskroppen fungerar i kompositionen som ett fort av trygghet och makt som nu den svenska hären har

intagit och som är under svenskarnas kontroll. Scenbilden och de agerande i av Desprez komponerade dräkter visar kraftfull rörelse, massverkan. Den svenska hären består av individer som tillsammans utgör en disciplinerad helhet. Det är ingen kontakt mellan de två stridande parterna. Striden är redan klar. Danskarna är besegrade. Segern är vunnen. Dekoren och de många medverkande utgör en helhet i denna bild. Dekoren fungerar inte som ett rum som de agerande rör sig i. Här är de medverkande en integrerad del i rummet. Dekorens detaljer, den stora porten, vaktornen och bröstvärnet relaterar till de medverkande. Dekorationerna är inte i detalj realistiskt utformade. Den stora tretungade flaggan på tornet är oproportionerligt stor men är just därigenom den fokuspunkt som leder blicken mot den ljusa himlen, den ljusa framtiden för folket som i kampen för friheten funnit sin nationella identitet och gemenskap. För danskarna innebär det ljusa en tomhet utan hopp. Insceneringen av *Gustaf Wasa* var något helt nytt. Det handlade om ett tydligt brott med barockens principer för historiemålning. Desprez föregrep 1800-talets naturalistiska, romantiska framställning av historiska ämnen.<sup>121</sup>

Denna scenbild är realistisk och bygger så till vida i mindre utsträckning på symboler. Scenbildens berättelse handlar om Gustaf Wasa som den förste Gustaf i serien , Gustaf Wasa, Gustaf II Adolf och som åskådarna själva bringas av denna opera att fylla i den tredje, Gustaf III. Operan ställer frågor till åskådarna. Vem är det som avbildas på ryttarstatyn på den mycket höga kolonnen. Kanske åskådarna leds att i sin fantasi placera Gustaf III där. Ryttarstatyn av den segrande härföraren står över allting annat och symboliserar makt, kraft, seger och ledarskap. Ryttarstatyn är alldeles under den stora svenska fanan. Makten, kraften, segern sker under den svenska fanan med massan av svenskarna i kampberedd ordning, kraftfullt framåt, med och under sin ledare. Danskarna är på flykt. Det handlar inte om symboler men om praktiker, ledaren, den svenska fanan, svenskarna i kampberedd ordning och danskarna på flykt. Ryttarstatyn är en teknisk omöjlighet utformad på detta sätt, men scenbilden tydliggör genom denna att huvudfrågan är ledaren för folket. Byggnadernas utformning betonar tyngd, tradition, trygghet, kontakt med den ärorika historien. Men den historiska återblicken och synen in i framtiden görs med ödmjukhet och förankring i den lutherska traditionen. På Storkyrkan hänger *två* fanor bredvid varandra. Dessa visar att det handlar om altaret och tronen som verkar tillsammans. Ryttarstatyn med den triumferande ryttaren står mitt emellan och binder ihop Storkyrkan tecknet på den Högstes närvaro och

---

<sup>121</sup> Barbro Stribolt, ”Dugoures och Desprez insatser för den nationella svenska operan”, *Solen och Nordstjärnan: Frankrike och Sverige på 1700 – talet*, 1993, s. 367ff.  
*Solen och Nordstjärnan: Frankrike och Sverige på 1700 – talet*, 1993, s. 374f, nr 686.



slottet Tre kronor, tecknet på kungamakten. Statyn av Birger Jarl, Stockholms grundare och beskyddare finns på Storkyrkan, ett tecken på kyrkans och den världsliga ledningens samarbete. Den mörkt blå himlen som är den färg Desprez brukar använda är den symboliska himmelska blå, Marias färg. Den färgen vilar över det som har hänt, kampen som är vunnit. Den ljusa färglösa delen av himlen mellan tornet Tre kronor, fanan, Storkyrkan och rytterstatyn är den öppna framtiden full av hopp. För de besegrade danskarna är samma himmel tom under deras flykt mot en oviss framtid. Scenbilden förstärker den del av kungens nationella projekt som handlar om uppoffring, kamp, makt och ledarskap tillsammans med folket.

### **7. 3. Gustaf Adolf och Ebba Brahe**

*Gustaf Adolf och Ebba Brahe*, opera i tre akter av Georg Joseph Vogler, med text av Gustaf III och Johan Henrik Kellgren, dekor av Louis Jean Desprez och koreografi av Louis Gallodier hade urpremiär i Operahuset 24 januari 1788.<sup>122</sup> Detta verk var ett av de sista som Desprez självständigt hade ansvar för. Det finns kvar ett par teckningar i original, dekorförslag för några av scenerna i andra och tredje akten.<sup>123</sup> Några kopior och några, kanske efterteckningar finns av Desprez' elever Ingemar Sunesson och Per Estenberg. Kungens text med scenanvisningar finns kvar.<sup>124</sup> Scenanvisningarna är mycket precisa som alltid när det gäller kungens pjäser. Han kontrollerade noga att de följdes. Den här aktuella scenbilden, akt 2, skulle enligt anvisningarna föreställa färjkarlens hus, på den andra sidan en gräsbänk och några stolar, träd, hus, arbetande personer och Kalmar stad på andra sidan sundet. Ämnet rörde sig inom det som var kungens centrala intresse, svenska historiska statsöverhuvuden och deras insatser som kunde vara till inspiration för senare tider. Verket var en nationell melodram i tre akter. Den nittonårige Gustaf Adolf, djupt förälskad i Ebba Brahe, en av damerna kring hovet, offrade sin kärlek för att kunna följa sin plikt och utföra för landet stora ting. Scenbilden visar Färjestaden dit Gustaf Adolf kommer för att få färjelägenhet över till Kalmar och sin Ebba Brahe.

#### **7. 3. 1. Gustaf Adolf och Ebba Brahe, akt 2, beskrivning**

Scenen för akt två är Färjestaden på Öland. Scenen betraktas såsom inifrån skogen som är där åskådarna sitter.<sup>125</sup> Scenen syns, därför att den ”fjärde väggen” är nedriven och ger fritt synrum in i teatern. Två stora träd, ekar står på var sin sida om scenutrymmet och markerar

<sup>122</sup> K.G. Strömbeck, och Sune Hofsten, 1974, s.11.

<sup>123</sup> Barbro Stribolt, Ulf Cederlöf, 1992, s. 85f.

<sup>124</sup> *Konung Gustaf III:s Skrifter*, Dramatiska Skrifter, Andra Delen (Stockholm: Carl Delén, 1806) s. 67-140.

<sup>125</sup> Bildbilaga. Bild 3. *Färjestaden på Öland*.

skogens slut. Deras lummiga kronor möts mitt över scenutrymmet. På vänstra sidan är en byggnad, färjkarlens hus som täcker två tredjedelar av den vänstra halvan av scenen. Höjden av detta tar två tredjedelar av höjdutrymmet. Huset består av två envånings byggnadskroppar hopbyggda med mittendelen som är två våningar. Mitten på byggnaden är som ett borgarhus av sten med trappstegsgavel. Den sidodel som är närmast åskådarna är gjord som ett litet bostadshus på landet, med två krukor med en gul lilja och en annan krukväxt på var sin sida om fönstret. Den andra sidodelen liknar ett hantverkshus med bodlucka för försäljning. På andra sidan huset mot vattnet finns på scenens vänstra sida fler träd som inramar huset. I anknytningen mellan den mellersta husdelen och bortre delen står tre stolar. Byggnaderna har utskjutande tak till skydd mot sol och regn. På högra sidan under trädet är en stenbänk, en anordning för att torka nät och ett skyddande halmtak för detta. Denna konstruktion tar halva utrymmet av högra halvan och täcker en tredjedel av höjden. På vänstra delen av högra sidans nedre del syns på avstånd en brant bergformation. Uppe på berget syns en kyrkobyggnad och andra byggnader kanske de har varit ett tidigare kloster. Utmed bergets kant går landsvägen. Framför detta berg sitter fiskare och arbetar med nät. Delen till vänster om mitten fram till färjkarlens hus visar i fjärran staden Kalmar på andra sidan Kalmarsund. Kalmar slott syns till höger, domkyrkan till vänster och flera kyrkor är avbildade och på berget bakom fiskesumpens stag syns tre väderkvarnar. Öjmyr betonar att i denna bild lämnar Desprez centralperspektivet och föregriper romantikens sätt att göra en panoramavy.<sup>126</sup>

### **7. 3. 2. Gustaf Adolf och Ebba Brahe, akt 2, komposition och tolkning**

De geometriska relationerna mellan de olika delarna av scenbilden bidrar till att ge scenen ett stillsamt lugn. Berättelsen i denna scen tydliggör operans tema, plikten framför allt vare sig det gäller kungen eller en vanlig medborgare. Det inte är känslor och kärlek som är det viktiga. För konungen kan plikten bestå av hjältedåd i krig för att rädda landet och folket eller att undsätta en undersåte som håller på att drunkna. Men kungliga dåd kan också handla om hjältedådet att inte sätta sin egen vilja och situation främst utan landets. För färjekarlen handlar det om ett stilla liv utan dramatik med skötsel av vardagsplikten som ädelt mål och livsuppgift. Detta hänvisar till Martin Luthers lära om kallelsen och om stånden.<sup>127</sup> Att föra passagerare och gods över sundet är färjekarlens kallelse, hans plikt i livet. Kungen i slottet på andra sidan sundet har fått sin livsuppgift och sin makt ”med Guds nåde” och lever därför

<sup>126</sup> Hans Öjmyr, 1964, s. 86f.

<sup>127</sup> Martin Luther lära om kallelsen och de världsliga stånden utgår från 1 Kor. 7:20. Se vidare Gustaf Wingren *Luthers lära om kallelsen*, (Lund: C.W.K. Gleerups förlag, 1948), s. 184-196. Helge Brattgård, *Goda förvaltare* (Stockholm: Diakonistyrelsens bokförlag, 1965), s. 83-130.

efter sitt stånd. Kungen måste med sitt levnadssätt markera sin position och sin makt för att rätt kunna styra landet och folket. Därför lever han i prakt för att kunna tydliggöra sin uppgift. Färjekarlen lever efter sitt stånd utan all lyx och överflöd men så att han kan föda sin familj och de som är beroende av honom. Så marker färjekarlen att han är en hårt arbetande gudsfruktande person som följer sin kallelse och plikt. Vid stranden ser man nät uppsatta på käppar för att torka. Att sköta sina ägodelar är en del av plikten att arbeta, förvaltarskapet. Näten som på denna tid är tillverkade av bomullsgarn och handknutna är sköra och kunde ruttna och brista sönder om de inte torkades väl. Detta är en del i arbetarens plikt. Mannen i den röda tröjan sitter framåtböjd med höger arm framåtsträckt. Han sysslar uppenbarligen med att laga nät. Detta är en syssla som också de äldre fiskarena kan orka syssla med. Detta samarbete och denna gemenskap i arbetet skapar enhet mellan människorna. Kungen är ledare för folket som lever tryggt under furstens beskydd. Färjekarlen skall vara kungen till tjänst genom att väl fylla sin kallelse och livsuppgift till kungens och därmed till medmänniskornas hjälp. Detta tjänande skapar enhet mellan människorna samt mellan kungen och människorna. Den arbetare som väl sköter sitt värv är också berättigad till vila. Gräsbänken och stolarna är tecken på detta. Färgerna i bilden är mörka och dämpade. Några mindre röda fläckar fokuserar bildens tema. Röd tröja och mössa tydliggör att personerna har basbehoven täckta, att de har kläder och mat. De har kunnat lägga ner lite resurser på vacker färg till sina kläder. Den röda färgen på kläderna hos de som arbetar vid stranden visar att dessa människorna har arbete som är en förutsättning för att kunna ha ett överskott att använda till vacker färg. Bildens berättelse handlar om människor som lever i enighet och har sina mänskliga behov tillfredsställda i ett land med gott styre. Människorna lever i enighet med varandra och med fursten under furstens ledning. I förgrunden står stora träd och bildar ett grönt valv över scenen. Människorna lever i naturen, av naturen och beskyddade av naturen. Men naturens mörka sida, det okända antyds också i trädens mörka färgsättning och skuggor.

Som vanligt visar inte Desprez' scenbilder detaljerade naturtrogna detaljer. Desprez som förromantiker syns i denna bild. Träden fungerar som tecken på naturen som människorna tillhör, som människorna råder över och som är människornas bo. Det finns en mystik i detta tänkande som bilden tydliggör. Ljuset som upplyser när man kommer ut ur naturen och till den av människorna skapade staden med allt vad den ytterligare kan erbjuda människor av kunskap och njutning är en annan medelpunkt för berättelsen i bilden. Ljuset lyser också in i skogen i det naturliga tillståndet. Mest lyser det himmelska ljuset på människorna och arbetet vid stranden. Det lyser också på vänstra sidans bostad. Bostaden är inte alls framställd så som arbetare bodde på 1700-talet. Men i det förromantiska greppet finns

tanken om den ädle arbetaren och en romantiserad föreställning om hans liv, arbete och bostad. Här framställs inte en bostad utan idén om bostaden, skydd, trygghet.<sup>128</sup>

Desprez följde in i detalj de instruktioner kungen givit i scenanvisningarna. Utformningen av färjekarlens hus är Desprez' egen idé. Brusell har färdigställt kulisserna för andra akten med skogskulisser från *Iphigenia i Tauriden*. Desprez har gjort byggnadsstaffaget, enligt ett brev från Gustaf III till hans syster Sofia Albertina. Också kostymerna har Desprez gjort.<sup>129</sup> Nationalmuseum och Drottningholms teatermuseum har två akvarellerade förslag till dräkt för bönder.<sup>130</sup> Bondens dräkt syns mer likna Karl X:s dräkter för hovfolket än beklädnaden för en bonde på 1700-talet. Detta kan vara ett sätt att med politiskt motiv lyfta fram bönders makt och inflytande i relation till adeln.

## 8. Desprez och det nationella projektet

Många operor hade gjorts under Gustaf III:s tid som regent. Musiken, sången, baletten, kulisser, kostymer och text hade använts för att föra fram verkens budskap. När Desprez kom till Kongl. Operan stegrades sättet att använda opera. Detta skedde genom att operaverkets budskap fördes fram och förtydligades men också visuellt genom dekor och dräkter. Före Desprez var sådana ofta gjorda för att kunna användas i flera verk och därför inte tydligt utformade i enlighet med det aktuella verkets budskap. Desprez utformade dräkter och dekor för att varje scen i sig skulle bära fram en berättelse som skulle kunna bidra till att förstärka operaverkets hela budskap. Detta var grunden till Desprez' betydelse för Gustaf III:s nationella projekt. Varje budskap tolkas med utgångspunkt från den situation som konstnären och åskådaren befinner sig i. Budskapet i dekoren i den aktuella scenen karaktäriseras av den vision och kontext som konstnären Desprez fungerade i. Trots att likheterna med den tiden och vår egen upplevs som stora finns ändå stora skillnader. Detta kan innebära vissa problem för nutida betraktare att ta till sig dekor och dräkter på likartat sätt som betraktaren på Gustaf III:s tid och bedöma dess betydelse för det nationella projektet. Främst gäller det sociala skillnader, klass och genus som var väsentliga för maktstrukturen. En annan betydande skillnad var att Gustaf III:s Sverige var ett kristet lutherskt land. Trots upplysningstiden och en ökad betoning på teknik och naturvetenskap var Sverige ett jordbruksland där kyrka och kristen tro var av stor betydelse. Symbolik som i nutidens sekulariserade samhälle är svår att

<sup>128</sup> Jämför t.ex. fiskarbostaden i Antoine Bournonvilles pantomimbalett *Fiskarena* 1789, i rekonstruktionen av Mary Skeaping och Ivo Cramér på Drottningholms slottsteater. Denna har samma romantiska grepp. Mary Skeaping, Anna Greta Ståhle, (Stockholm: Norstedts & Söners förlag, 1979), s. 132 anger året 1970 för denna. *Gustavian opera* fig. XXI nämner 1971.

<sup>129</sup> Barbro Stribolt och Ulf Cederlöf, 1992, s. 86.

<sup>130</sup> Barbro Stribolt och Ulf Cederlöf, 1992, s. 86.

förstå var allmänskunskap på Gustaf III:s tid. Kungen gick till nattvarden som en förberedelse alldeles före statskuppen. Kyrkoåret präglade människornas liv och alla rites de passage, födelse, att bli vuxen och giftermål, markerades genom kyrklig ritual. Den klassiska kyrkomusiken var viktig för överklassen. Kungen återropade i talet till ständerna ”den Högstes bistånd” som motiv vid statskuppen.

### **8. 1. Sammanfattning**

Mot bakgrund av Gustaf III som person, kungens nationella projekt och genomförandet av det med startandet av Kongl. Operan presenterades Louis Jean Desprez, hans liv och verk. Kungen hade med pjäser och berättelser med utsökt poetiskt språk, tät dramaturgi, detaljerade instruktioner för insceneringen och tydligt budskap medverkat bland annat till tre verk: *Drottning Christina*, *Gustaf Wasa*, samt *Gustaf Adolph och Ebba Brahe*. Uppsatsen har valt dessa på grund av att ur dem kan utläsas hur Gustaf III med teater tydligt för fram väsentliga delar i sitt nationella projekt. I vardera av dessa verk har utvalts scener som i dekoren för fram berättelser centrala för att förstärka den del av budskapet i kungens nationella projekt som är centralt i det aktuella verket. De tre utvalda verken bär fram olika delar av det nationella projektet. *Drottning Christina* tydliggör hur regenten leder folket som upplysts av det himmelska ljuset och livets vatten, framtidshoppet. Så kan en nationell identitet och sammanhållning i nationen under ledning av regenten skapas. Det handlar om vad som motiverar och styr folkets och regentens gemensamma framtidstro och hopp. Gustaf III:s text till *Gustaf Wasa* handlar om Gustaf Wasa, Sveriges räddare, och slutar i ropet ”Lefve Gustaf! Seger och frihet.”<sup>131</sup> *Gustaf Wasa* handlar om den del av det nationella projektet som rör, vad kungen och folket. för att genomföra det som ligger i dessa segerrop, gemensamt måste offra för sin kärlek till fosterlandet, både den yttre striden samt den inre kampen för att utan hänsyn till sig själv kunna delta i striden. *Gustaf Adolph och Ebba Brahe* har som budskap den personliga kallelsen, den personliga uppoffring som kungen måste göra för att kunna vara rättfärdig och god samt vara ett exempel för folket och kunna leda landet och folket. Delarna av det nationella projektet som skildras i dessa verk förstärks av berättelserna i dekoren. Scenen i *Drottning Christina* betonar ljuset och regentens position som ger trygghet i framtidsljusets hopp. Scenen i *Gustaf Wasa* bär fram yttre kamp mot bakgrunden av kungens inre kamp för att han offrat sin mor för att kunna rädda fosterlandet. Scenen i *Gustaf Adolph och Ebba Brahe* visar på kallelsen och plikten som är det som hela samhället bygger på färjkarlens, fiskarens såväl som kungens.

<sup>131</sup> *Konung Gustaf III:s Skrifter*, Dramatiska Skrifter, Andra Delen (Stockholm: Carl Delén, 1806), s.52.

## 8. 2. Slutsats

Louis Jean Desprez' nydanande syn på dekor, dekorens uppgift och utförande har varit av stor betydelse för genomförandet av Gustaf III:s nationella projekt. Dekoren var en av de konstnärliga media som byggde upp teatern. Men dekoren hade också en speciell uppgift att hjälpa till att binda ihop synintrycket av de olika konstnärliga delarna till en helhet. Uppsatsen vill betona att dekoren framförde en berättelse i sig som förtydligade verkets tema. I en bildfattig tid och kultur bar visuell kommunikation på så sätt ännu effektivare fram en betydelsefull förstärkning av budskapet i de verk som var en del av att använda teater för genomförandet av Gustaf III:s nationella projekt. Louis Jean Desprez var viktig för Gustaf III:s nationella projekt.

## 9. Litteratur och källor

- Alm, Göran, ”Arkitekturen och inredningskonsten”, *Den gustavianska konsten*, Signums svenska konsthistoria (Lund: Signum, 1998)
- Almén, Folke, *Gustav III och hans rådgivare 1772-1789: Arbetssätt och meningsbrytningar i rådkammare och konseljer* (diss. Uppsala: Uppsala Universitet, 1940)
- Awebro, Kenneth, *Gustaf III:s räfst med ämbetsmännen 1772-1779 - aktionerna mot landshövdingarna och Göta hovrätt* (diss. Uppsala: Almqvist & Wiksell International, 1977)
- Becker, Howard S., *Art Worlds* (Berkeley, Los Angeles etc.: University of California Press, 1984)
- Beijer, Agne, *Drottningholms slottsteater på Lovisa Ulrikas och Gustaf III:s tid*, Drottningholms Teatermuseum, Stockholmsmonografier utgivna av Stockholms kommun, (Stockholm: Liber förlag, 1981)
- Bjurström Per, *Teaterdekoration i Sverige* (Stockholm: Natur och kultur, 1964)
- Boberg, Stig, *Gustav III och tryckfriheten 1774-1787* (diss. Stockholm: Natur och kultur, 1951)
- Brattgård, Helge, *Goda förvaltare* (Stockholm: Diakonistyrelsens bokförlag, 1965)
- Bref rörande teatern under Gustaf III. 1788-1792*, utgifna af Eugène Lewenhaupt (Uppsala: Akademiska boktryckeriet Edv. Berling, 1894)
- Brocket, Oscar G., Hildy, Franklin J., *History of the Theatre* (Boston, New York etc.: Allyn and Bacon, 2003)
- Burns, Elizabeth, *Theatricality: A study of convention in the theatre and in social life* (London: Longman Group Limited, 1972)

- Carlsson, Sten, *Ståndssamhälle och ståndspersoner 1700-1865: Studier rörande det svenska ståndssamhällets upplösning* (diss. Lund: CWK Gleerup Bokförlag, 1973)
- Catechism of the Catholic Church* (London: Geoffrey Chapman, 1994)
- Catherine II et Gustave III: Une correspondance retrouvée*, texte établi et commenté par. Gunnar von Proschwitz, Nationalmuseums skrifserie NS 15 (Stockholm: Nationalmuseum, 1998)
- Chambers & Adelcrantz*, Nationalmusei utställningskatalog nr. 596 (Stockholm: Nationalmuseum, 1997)
- Dafgård, Sigun, ”Uppfostran av kungliga barn”, *Katarina den stora & Gustav III*, Nationalmusei utställningskatalog NO 610 (Stockholm: Nationalmuseum, 1998)
- Louis Jean Desprez: Tecknare, Teaterkonstnär, Arkitekt*, Nationalmusei utställningskatalog nr 550 (Stockholm: Nationalmuseum, 1992)
- Drottning Christina, drame i Fyra Akter (Stockholm: Anders Jacobsson Nordström, 1792)
- Dyer, Richard, *Only Entertainment* (London and New York: Routledge, 2002)
- Carl August Ehrensvärd: 1745 -1800 Tecknaren och arkitekten*, Nationalmusei utställningskatalog nr 603 (Stockholm: Nationalmuseum, 1997)
- Ehrensvärd, Gustaf Johan, *Dagboksanteckningar förda vid Gustaf III:s hof*: Första delen. Journal för åren 1776 och 1779 samt berättelse om svenska teaterns uppkomst, utgifna af D:r E.V. Montan (Stockholm: P.A. Norstedt & Söners Förlag, 1877)
- Ehrensvärd, Gustaf, Johan, *Dagboksanteckningar förda vid Gustaf III:s hof*: Andra delen. Journal för år 1780, bref och minnen 1770-79 samt ministerdepescher 1780-83, utgifna af D:r E.V. Montan (Stockholm: P.A. Norstedt & Söners Förlag, 1878)
- Erlander, Lillemor, *Faith in the World of Work: On The Theology of Work As Lived by the French Worker-Priests and British Industrial Mission*, Acta Universitatis Upsaliensis Studia Doctrinae Christianae Upsaliensia 32 (diss. Uppsala, Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1991)
- Erlander, Lillemor, *Kungliga Baletten Operan Stockholm: processen att besluta repertoar under Gustaf III:s och Madeleine Onnes tid*, Masteruppsats, Nordiskt magisterprogram i dansvetenskap (NoMads), Vårterminen 2007, Stockholms Universitet
- Faktisk fantasi – barns språkutveckling genom skapande* (Stockholm: Myndigheten för skolutveckling, 2004)
- Fredrik Axel von Fersens Historiska skrifter*, Tredje delen, utgivna av R.M. Klinkowström (Stockholm: P.A. Norstedt & Söner, 1869)

- Fredrik Axel von Fersens Historiska skrifter*, Femte och Sjätte delen, utgivna av R.M. Klinkowström (Stockholm: P.A. Norstedt & Söner, 1870)
- En gustaviansk dagbok: Johan Fischerströms anteckningar för året 1773*. Utgivna och kommenterade av Gustaf Näsström (Stockholm: Bröderna Lagerström, 1951)
- John Fiske, *Reading the Popular* (Boston, London, etc.: Unwin Hyman, 1989)a
- John Fiske, *Understanding Popular Culture* (Boston: Unwin Hyman, 1989)b
- Främlingen dröm eller hot*, Nationalmusei utställningskatalog nr 594 (Stockholm: Nationalmuseum, 1996)
- Gans, Herbert J., *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste* (New York: Basic Books, 1999)
- Grut, Marina, *Royal Swedish Ballet: History from 1592 to 1962*, Carina Ari Library Publications. Publication No. 6 (Hildesheim, Zürich etc.: Georg Olms Verlag, 2007)
- Gustaf Adolph och Ebba Brahe*, Lyrisk drame i Tre Acter (Stockholm: Kongl. Finska Boktryckeriet hos Johan A. Carlbom, 1788)
- Gustav III par ses lettres*, édition par Gunnar von Proschwitz (Stockholm: Norstedts, Paris: Jean Touzot, 1986)
- Konung Gustaf III:s Skrifter*, Dramatiska Skrifter, Andra Delen (Stockholm: Carl Delén, 1806)
- Gustaf Wasa*, lyrisk tragedi i tre Acter (Stockholm: Kongl. Tryckeriet, ? 1785)
- Gustavian Opera: An Interdisciplinary Reader in Swedish Opera, Dance and Theatre 1771-1809*, Publication Issued by the Royal Swedish Academy of Music Nr 66 (Stockholm: Royal Swedish Academy of Music, 1991)
- Den Gustavianska Baletten*, Dansmusei skrifter nr 27 (Stockholm: Dansmuseet, 1992)
- Den gustavianska konsten*, Signums svenska konsthistoria (Lund: Signum, 1998)
- Harvey, Michael, *The History of the Gripsholm Castle Theatre During the Reign of Gustav III of Sweden* (diss. University of Minnesota 1969, Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International, 1976)
- Hedvig Elisabeth Charlottas Dagbok I 1775-1782*, öfversatt och utgifven af Carl Carlson Bonde (Stockholm : P. A. Norstedt & Söner, 1908)
- Hedvig Elisabeth Charlottas Dagbok II 1783-1788*, öfversatt och utgifven af Carl Carlson Bonde (Stockholm : P. A. Norstedt & Söner, 1911)
- Hessler, Carl Arvid, *Stat och religion i upplysningstidens Sverige*, Skrifter utgivna av Statsvetenskapliga föreningen i Uppsala: XXXVI, (Uppsala och Stockholm: Almqvist och Wiksells Boktryckeri AB, 1956)



- Holkers, Märta, *De svenska antikviteternas historia* (Albert Bonniers förlag, 2007)
- Jenkins, Keith, *Refiguring History: New thoughts on an old discipline* (London and New York: Routledge, 2003).
- Katarina den stora & Gustav III*, Nationalmusei utställningskatalog NO 610 (Stockholm: Nationalmuseum, 1998)
- Klädd och oklädd*, Nationalmusei utställningskatalog nr 589 (Stockholm: Nationalmuseum, 1996)
- Kultur för hälsa*, Statens Folkhälsoinstitut R 2005:23 (Stockholm: Statens folkhälsoinstitut, 2005)
- Lamers, Petra, ”Desprez och abbé de Saint-Nons Voyage Pittoresque”, *Louis Jean Desprez: Tecknare, Teaterkonstnär, Arkitekt*, Nationalmusei utställningskatalog nr 550 (Stockholm: Nationalmuseum, 1992)
- Landen, Leif, *Gustaf III. En biografi* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2004)
- Lindroth, Sten, *Svensk lärdomshistoria: Gustavianska tiden*, utgiven av Gunnar Eriksson (Stockholm: P.A. Norstedt & Söners förlag, 1981)
- Lönnroth, Erik, *Den stora rollen: Kung Gustaf III spelad av honom själv*, Svenska Akademien 200 år (Stockholm: Norstedts, 1986)
- Lönnroth, Erik, ”Ett gustavianskt Sverige”, *Katarina den stora & Gustav III*, Nationalmusei utställningskatalog NO 610 (Stockholm: Nationalmuseum, 1998)
- Munslow, Alun, *Deconstructing History* (London and New York: Routledge, 1997)
- Munslow, Alun, *The New History* (Harlow, England, London etc.: Pearson Longman, 2003)
- Nye, David E., *The Invented Self: An Anti-biography, from documents of Thomas A. Edison* (Odense: Odense University Press, 1983)
- Olausson, Magnus, ”Arkitekten”, *Louis Jean Desprez: Tecknare, Teaterkonstnär, Arkitekt*, Nationalmusei utställningskatalog nr 550 (Stockholm: Nationalmuseum, 1992)b
- Olausson, Magnus, Haga – från sommarstuga till kungapalats, *Katarina den stora & Gustav III*, Nationalmusei utställningskatalog NO 610 (Stockholm: Nationalmuseum, 1998)a
- Olausson Magnus, ”Louis Jean Desprez’ liv och verk – en översikt”, *Louis Jean Desprez: Tecknare, Teaterkonstnär, Arkitekt*, Nationalmusei utställningskatalog nr 550 (Stockholm: Nationalmuseum, 1992)a
- Olausson Magnus, ”Louis Jean Desprez’ som arkitekt”, *Solen och Nordstjärnan: Frankrike och Sverige på 1700 - talet*, Nationalmusei utställningskatalog no 568 (Stockholm: Nationalmuseum, Höganäs: Bra Böcker, 1993)

- Olausson, Magnus, Monarken och människan Gustav III, *Katarina den stora & Gustav III*, Nationalmusei utställningskatalog NO 610 (Stockholm: Nationalmuseum, 1998)b
- Orrey, Leslie, *Opera: A Concise History* (London: Thames and Hudson, 1987)
- von Proschwitz, Gunnar, ”Gustav III och hans tid”, *Solen och Nordstjärnan: Frankrike och Sverige på 1700-talet*, Nationalmusei utställningskatalog no 568 (Stockholm: Nationalmuseum, Höganäs: Bra Böcker, 1993)
- von Proschwitz, Gunnar, ”Katarina II och Gustav III. En återfunnen brevväxling”, *Katarina den stora & Gustav III*, Nationalmusei utställningskatalog NO 610 (Stockholm: Nationalmuseum, 1998)
- Rangström, Lena m.fl., *Modelejon Manligt Mode 1500-tal 1600-tal 1700-tal* (Stockholm: Livrustkammaren, Bokförlaget Atlantis, 2002)
- Roempke, Gunilla, *Vristens makt. Dansös i mätressernas tidevarv* (Stockholm: Bokförlaget T.Fischer & CO, 1994)
- Alexander Roslin*, Nationalmusei utställningskatalog nr 652 (Stockholm: Nationalmuseum, 2008)
- Sauter, Willmar, *Eventness: A Concept of the Theatrical Event* (Stockholm: STUTS, 2006)
- Sauter, Willmar, ”Introducing the Theatrical Event”, *Theatrical Events: Borders Dynamics Frames*, editorial committee Vicky Ann Cremona, Peter Eversmann etc. (Amsterdam, New York: Rodopi, 2004)
- Schyberg, Birgitta ”*Gustaf Wasa as Theatre Propaganda*”, *Gustavian Opera: An Interdisciplinary Reader in Swedish Opera, Dance and Theatre 1771-1809*, Publication Issued by the Royal Swedish Academy of Music NO 66 (Stockholm: Royal Swedish Academy of Music, 1991)
- 1700-tal: Tanke och form i rokokon*, Nationalmusei utställningskatalog nr 423 (Stockholm: Nationalmuseum, 1980)
- Skeaping, Mary, Ståhle, Anna Greta, *Ballett på Stockholmsoperan* (Stockholm: P.A. Norstedt & Söners Förlag, 1979)
- Skunke, Marie-Christine, ”Gustav III och dramatiken”, *Katarina den stora & Gustav III*, Nationalmusei utställningskatalog NO 610 (Stockholm: Nationalmuseum, 1998)a
- Skunke, Marie-Christine, ”Gustav III:s uppväxt” *Katarina den stora & Gustav III*, Nationalmusei utställningskatalog NO 610 (Stockholm: Nationalmuseum, 1998)b
- Skunke, Marie-Christine, ”Gustaviansk teater”, *Ny svensk teaterhistoria, Band 1 Teater före 1800*, (Hedemora: Gidlunds Förlag, 2007)

- Skunke, Marie-Christine, ”Uppfostringsverket”, *Solen och Nordstjärnan: Frankrike och Sverige på 1700 - talet*, Nationalmusei utställningskatalog no 568 (Stockholm: Nationalmuseum, Höganäs: Bra Böcker, 1993)
- Skunke, Marie-Christine, Ivarsdotter, Anna, *Svenska operans födelse: Studier i gustaviansk musikdramatik* (Stockholm: Atlantis, 1998)
- Stokstad Marilyn, *Art History*, (Upper Saddle River, New Jersey: Pearson, Prentice Hall, 2008)
- Storey, John, *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction* (Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 2006)
- Stribolt, Barbro, ”Desprez’ Urban Scenes”, *Gustavian Opera: An Interdisciplinary Reader in Swedish Opera, Dance and Theatre 1771-1809*, Publication Issued by the Royal Swedish Academy of Music NO 66 (Stockholm: Royal Swedish Academy of Music, 1991)
- Stribolt, Barbro, ”Dugourcs och Desprez’ insatser för den nationella svenska operan”, *Solen och Nordstjärnan: Frankrike och Sverige på 1700 - talet*, Nationalmusei utställningskatalog no 568 (Stockholm: Nationalmuseum, Höganäs: Bra Böcker, 1993)
- Stribolt, Barbro och Cederlöf, Ulf, ”Scenografen”, *Louis Jean Desprez: Tecknare, Teaterkonstnär, Arkitekt*, Nationalmusei utställningskatalog nr 550 (Stockholm: Nationalmuseum, 1992)
- Strömbeck, K.G. och Hofsten, Sune, *Kungliga Teatern Repertoar 1773-1973: Opera, operett, sångspel. Balett*, Skrifter från Operan nr 1, redaktion Klas Ralf (Stockholm: Kungliga Teatern, 1974).
- Wetterström, Jeanette, *Stor opera små pengar. Ett operativt företag och dess ledningshistoria* (diss. Stockholm: Carlssons, 2001)
- Williams, Raymond, *Culture and Society 1780-1950* (Harmondsworth: Penguin Books, 1968)
- Williams, Raymond, *Culture and Society: Coleridge to Orwell* (London: The Hogarth Press, 1987)
- Wingren, Gustaf, *Luthers lära om kallelsen*, (Lund: C.W.K. Gleerups förlag, 1948)
- Wollin, Nils G., *Desprez i Sverige: Louis Jean Desprez’ verksamhet 1784-1804*, Sveriges Allmänna konstförenings publikation XLV (Stockholm: P.A. Norstedt & Söner, 1936)
- Öjmyr, Hans, *Kungliga teaterns scenografi under 1800-talet*, Eidos nr. 5 Skrifter från Konstvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet (diss. Stockholm: Stockholms universitet, 2002)
- Video
- Gustaf Wasa*, Kungliga Operan, Ljudavdelningen, rekonstruktion 14 september 1991

LINKÖPINGS UNIVERSITET  
Institutionen för kultur och kommunikation (IKK)  
Konstvetenskap och visuell kommunikation  
C-uppsats

## Bildbilaga

Moi et Desprez:  
Om Louis Jean Desprez' teaterdekorationer och Gustaf III:s nationella projekt

*Moi et Desprez*

*On the Stage Painting of Louis Jean Desprez and the National Project of Gustaf III*

HT 08  
Författare: Lillemor Erlander  
Handledare: Bengt Lärkner

LINKÖPINGS UNIVERSITET  
Institutionen för kultur och kommunikation (IKK)  
Konstvetenskap och visuell kommunikation  
C-uppsats  
Lillemor Erlander

## Bildförteckning

Verk av Louis Jean Desprez m.fl. reproducerade i  
*Louis Jean Desprez: Tecknare, Teaterkonstnär, Arkitekt*, Nationalmusei utställningskatalog nr 550 (Stockholm: Nationalmuseum, 1992)

Bild 1. *De la Gardies trädgård*, scenbild till *Drottning Christina*, akt I, scen 1, s. 69.

Bild 2. *Hamnen i Stockholm*, scenbild till *Gustaf Wasa*, akt III, scen 8, s. 75.

Bild 3. *Färjestaden på Öland*, scenbild till *Gustaf Adolf och Ebba Brahe*, akt II, s. 87.

Bild 4. Trojanska flottan, scenbild till prologen i *Aeneas i Carthago*, s. 93.

Bild 5. *Gustaf IV Adolfs inmarsch från Ladugårdsgärde den 1 juli 1799*, s. 38.

Bild 6. *Desprez ond, Desprez brydd och utan penningar*, tecknad av Sergel, s. 28.

Bild 7. *Teatermålare bland kulisser. Troligen Desprez*, av Niclas Lafrensen d.y., s. 64.

Bild 8. *Louis Jean Desprez, 1796*, av Per Kraft d.y, s. 6.

Bild 9. *Gustaf III bevistar julmässan i Peterskyrkan, 1783*, s. 24-25.

Bild 10. *Vy över Haga*, s. 108-109.

Bild 11. *Vy över Tivoli*, s. 18-19.

Lillemor Erlander