

1700-TAL

*NORDIC JOURNAL FOR
EIGHTEENTH-CENTURY STUDIES*

2019
VOLUME 16

1700-tal: Nordic Journal for Eighteenth-Century Studies

An international multidisciplinary peer reviewed open access scholarly journal

Published by

Svenska sällskapet för 1700-talsstudier

in cooperation with

Suomen 1700-luvun tutkimuksen seura/Finska sällskapet för 1700-talsstudier

Norsk selskap for 1700-tallsstudier

Dansk selskab for 1700-talsstudier

Félag um átjánda aldar fræði, Ísland

Editor-in-chief: PhD My Helsing, Uppsala University, Sweden

Co-editors: Associate Professor Johanna Ilmakunnas, Åbo Akademi, Finland; PhD Per Pippin Aspaas, UiT The Arctic University of Norway, Tromsø, Norway; Lecturer Søren Peter Hansen, Technical University of Denmark, Ballerup, Denmark; PhD Hrefna Róbertsdóttir, University of Iceland, Reykjavík, Iceland

Review editors: PhD Alfred Sjödin, University of Lund, Sweden; Professor Charlotta Wolff, University of Turku, Finland; PhD Inga Henriette Undheim, NLA University College, Norway; PhD Simona Zetterberg Gjerlevsen, Aarhus University, Denmark; Research Professor Margrét Eggertsdóttir, The Árni Magnússon Institute for Icelandic studies, Reykjavík, Iceland

Language consultant: PhD Alan Crozier, Skatteberga

Open Access adviser: Jan Erik Frantsvåg, UiT The Arctic University of Norway

Editorial board: Professor Anna Agnarsdóttir, University of Iceland, Reykjavík, Iceland; Professor Marie-Theres Federhofer, UiT The Arctic University of Norway, Tromsø, Norway; Professor Pasi Ihalainen, University of Jyväskylä, Finland; Ph D Piret Lotman, National Library of Estonia, Tallinn, Estonia; Professor Anne-Marie Mai, University of Southern Denmark, Odense, Denmark; Professor Jonas Nordin, Lund University, Stockholm, Sweden

International Advisory Board: Professor Pierre-Yves Beaupaire, University Nice Sophia Antipolis, France; Associate Professor Jacqueline Van Gent, University of Western Australia, Australia; Professor Knud Haakonssen, University of Erfurt, Germany; Professor Karin Hoff, Göttingen University, Germany; Professor László Kontler, Central European University, Hungary; Professor Thomas Munck, University of Glasgow, UK; Associate Professor Kristoffer Neville, University of California, USA; Professor Michael North, Greifswald University, Germany; Associate Professor Karen D. Oslund, Towson University, USA; Professor Éric Schnakenbourg, University Nantes, France; Associate Professor Thomas Wallnig, Vienna University, Austria; Professor Helen Watanabe-O'Kelly, Oxford University, UK; Associate Professor Michael Yonan, University of Missouri, USA

© 1700-tal & the authors 2019

Typesetting: Henri Terho

Cover design Martina Andersson and Beatrice Bohman

Printing: Commissioned by Publit, Sweden 2019

ISSN 1652-4772 (printed version)

ISSN 2001-9866 (electronic version)

Omslaget: Sällskap i gustavianska dräkter på Brunnsviken, 1950-tal, troligen i den kungliga båten Galten. Okänd fotograf, © Sjöhistoriska museet.

<https://digitalmuseum.se/011014885694/fo16923a>, CC-BY-SA.

Marmorerat papper och vinjetter, courtesy by Mats Rehnström.

1700-tal « 2019

MY HELLSING & SØREN PETER HANSEN: *Redaktörernas förord* « 5

MY HELLSING: *Haga, det skapade skimret över Gustaf III:s dagar* « 7

Articles

HEDVIG MÄRDH: *Authenticity on the silver screen – The making of three Gustavian silent films* « 18

KENT ALSTRUP: *Ligning med ubekendte: Det 1. Christiansborg og dets interiørs plads i stiludvikling og indretning 1740–94* « 44

JOHAN ERIKSSON, PER WIDÉN, STEVEN BACHELDER, MASAKI HAYASHI: *Blickar och betydelser: Digitala rekonstruktioner av tavelhängningarna på Stockholms slott 1795–1866* « 79

VICTOR EDMAN: *From country house to penthouse: Sven-Harry's home and the Swedish period room* « 104

Dissertations

AXEL HÖRSTEDT, *Latin dissertations and disputations in the early modern Swedish gymnasium: A study of a Latin school tradition c. 1620–c. 1820*, review by Elena Dahlberg « 125

ROBERT OLDACH, *Stadt und Festung Stralsund: Die schwedische Militärpräsenz in Schwedisch-Pommern 1721–1807*, review by Martin Almbjär « 129

METTE VÅRDAL, *Ligesaaavel i Vadmel som i Fløiel. Uformelle relasjoner mellom embetsmenn, bønder og husmenn i Vågå ca. 1745–1844*, review by Marthe Hommerstad « 132

Literature

CLAUS BRYLD, *Edmund Burke: Konservatismens profet*, review by Mikkel Thorup « 138

ELISE M. DERMINEUR, *Gender and politics in eighteenth-century Sweden: Queen Louisa Ulrika (1720–1782)*, review by Johanna Ilmakunnas « 141

CHRISTINA HOLST FÆRCH, *Smædeskrifter, sladder og erotiske vers i 1700-talle*, review by Simona Zetterberg Gjerlevsen « 145

- AXEL KRISTINSSON, *Hnignun, hvaða hnignun? Goðsögnin um niðurlægingartímabilið í sögu Íslands*, review by Helgi Skúli Kjartansson « 149
- LEOS MÜLLER, *Sveriges första globala århundrade: en 1700-talshistoria*, review by Mathias Persson « 152
- AINA NØDING, *Claus Fasting: Dikter, journalist, opplysningspioner*, review by Per Pippin Aspaas « 154
- CLEMENS RÄTHEL, *Wie viel Bart darf sein? Jüdische Figuren im skandinavischen Theater*, review by Bent Holm « 157
- GUNVOR SIMONSEN, *Slave stories: Law, representation, and gender in the Danish West Indies*, review by Liv Helene Willumsen « 161
- KIRSI VAINIO-KORHONEN, *Musta-Maija ja Kirppu-Kaisa – Seksityölläiset 1800-luvun alun Suomessa*, review by Katariina Lehto « 164
- DÓRUNN JARLA VALDIMARSDÓTTIR, *Skúli fógeti, fæðir Reykjavíkur. Saga frá átjándu öld*, review by Andri M. Kristjánsson « 167

Redaktörernas förord

Detta nummer av *1700-tal* är lite annorlunda än det brukar. Ämnesmässigt utmanar det tidskriftens gängse ramar, det vill säga att artiklarna ska behandla 1700-talet som kronologisk tidsrymd. Temat är i stället «1700-talet sedan 1700-talet». Numrets fyra artiklar bidrar till kunskap om 1700-talet som idé, koncept och historisk period. Hedvig Mårdh skriver om filmisk gestaltning, Kent Alstrup om rekonstruktioner av en palatsinteriör, Johan Eriksson, Per Widén, Steven Bachelder och Masaki Hayashis om två konsthängningar. Victor Edman, slutligen, utgår i sin artikel från en friare nutida tolkning av 1700-talets arv.

Fackmän som försöker återskapa ett «original» står vid restaureringen eller gestaltningen alltid inför en utmaning att avgöra vilken version av det förflutna de ska prioritera, det vill säga vilket original som ska väckas till liv. Således medverkar alltid en samtida förståelse och tolkning till lösningen av uppgiften. Nutiden är med om att skapa det förflutna, eller rättare sagt uppfattningen om det förflutna. En liknande förståelse anförde Wilhelm Dilthey i sin bok *Aufbau der Geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften* från 1910, där han skriver:

«Betydning er den [mest] omfattende kategori, hvorigennem livet bliver tolkeligt. [...] kun i livet er det sådan, at nutiden indbefatter forestillingen om fortiden i erindringen og forestillingen om fremtiden i fantasien, og her gennemgås de foreliggende muligheder, og der opstilles mål blandt disse muligheder. Således er nutiden fyldt med fortider og bærer fremtiden i sig. [...] Bestandigt veksler vores opfattelse af livets betydning. Enhver livsplan udgør en konstatering af livets betydning. Hvad vi sætter som mål for vor fremtid, har følger for bestemmelsen af betydningen af det forgangne.»¹

Författarna till artiklarna i detta nummer av *1700-tal* tar sig på olika sätt an tolkningar av det förflutna och är därmed, om man antar ovanstående förutsättning, med om att aktivt förändra historien, eller åtminstone beskriva de förhållanden som kan påverka 1700-tals läsares uppfattning av *wie es eigentlich gewesen wäre*.

¹ Wilhelm Dilthey, *Aufbau der Geschichtlichen Welt* (Gesammelte Schriften bd 7) her citeret efter Bernard Eric Jensen, *Historie – Livsverden og jag* (København, 2003), s. 379.

Numret inleds med en längre essä som illustrerar artiklarna utifrån ett faktiskt exempel på bruket av 1700-talet: Haga slott norr om Stockholm. Trots att Haga idag lanseras som det kanske främsta gustavianska kulturarvet i Sverige, är det i stor utsträckning en 1900-talsskapelse. När intresset väcktes för Haga i början av förra seklet var byggnaderna förfallna och insikten ringa i hur de hade sett ut i originalskick. Under restaureringsprocessen ökade kunskapen betydligt kring den gustavianska periodens konstnärliga uttryck. Samtidigt bidrog det storskaliga projekten på Haga till att forma en särskild uppfattning om 1700-talet, som också begränsade synfältet för vad den gustavianska tiden var och kunde vara. När det sena 1700-talet under 1900-talets första hälft uppvärderades ur konstnärligt, kulturhistoriskt och personhistoriskt hänseende, försumrades spåren av 1800-talet. Genomgående tema i My Hellsings inledning är Haga som en berättelse om kungliga maktuttryck från 1700-talet och in i vår tid. Varje tids representanter för monarkin har bidragit till ett kulturarv där furstliga, nationella och medborgerliga värden samexisterar och förstärker varandra.

Den uppmärksamma läsaren kommer att märka flera förändringar i tidskriften i år, initierade under redaktionsmötet i Köpenhamn i maj. *1700-tals* titel har ändrats från «yearbook» till «journal» för att bättre överensstämma med målgruppen. I stället för att skriva Sjuttonhundratal som tidigare har vi valt «1700-tal» som en anpassning till ett gemensamt nordiskt språkbruk. Tidskriften har fått en ny grafisk profil, ny layout och nytt omslag, detta för att underlätta digital läsning och uppvärdera den tryckta versionen. Redaktionen har dessutom utökats med en befattning för att kommunicera i sociala medier. Inga Henriette Undheim, med särskild kompetens som kommunikatör, kombinerar sitt uppdrag som norsk recensionsredaktör.

Redaktörerna önskar härmed trevlig läsning!
Søren Peter Hansen & My Helsing

Haga, det skapade skimret över Gustaf III:s dagar

My Hellsing, Uppsala University

I det kuperade landskapet vid Brunnsviken ligger Haga slott och park. Då som nu hukar byggnaderna omgärdade av höga skogbeklädda klippor i ett sparsamt nordligt ljus. Promenadvägarna slingrar sig runt Gustaf III:s paviljong, Ekotemplet, Koppärtälten och den Turkiska kiosken, samtliga uppförda under 1700-talets



Fig. 1. Hagapaviljongen 1811. På bilden syns byggnadens tidigare strandnära läge och den slup som även finns på detta nummers omslag. Gouache av Axel Fredrik Cederholm. Stockholms stadsmuseum, inventarienummer SSM 2204. (CC BY).

<https://doi.org/10.7557/4.4878>

sista decennier. Haga intar numera en central plats i stockholmarnas vardagsliv och står högt upp på turisternas önskelista. Statusen har bekräftats det senaste decenniet genom att Haga slott åter tagits i bruk som bostad åt en blivande regent och hennes familj, och det har även fått ge namn åt ett enormt byggprojekt: Hagastaden. Under promenaden kring Brunnsviken i sydlig riktning kan man iakta vattenspeglarna, den engelska parken och de skyhöga husen som tillsammans formar en ny horisont, lik den i Central Park i New York.

Gustaf III:s paviljong skapades under 1900-talets första hälft som ett monument över den gustavianska tiden. Under restaureringen, som gjordes från 1920-talet till 1940-talet, bevarade man illusionen av en obruten koppling mellan den gustavianska tiden och efterkrigstidens Sverige. 1800-talets interiörer avlägsnades till förmån för hur paviljongen hade kunnat se ut när den var ny. Som kontrast till 1900-talets vurm för det gustavianska stod med andra ord ointresset för 1800-talets Haga. Jag återkommer strax till detta, men jag skall först presentera den tid då intresset för Haga återuppväcktes för ungefär hundra år sedan.

Ett prov på engagemanget för Haga är Waldemar Swahns kulturhistoriska skildring *Haga från tjusarkonungens tid till våra dagar* (1922). Författaren beklagar här Hagas oförtjänt svaga ställning: «Ja, instämna många, Haga är mycket vackert, men det ligger för avsides.» Han gestaltade sin samtida borgerlighets invändningar. «Man möter så många likprocessioner på vägen, men andra. Där finns bara tråkig publik, grinar en del. Dessa obotfärdiga, som icke kunna ana, vilka skatter av stämning och skönhet som dölja sig där borta vid Brunnsvikens strand [...]»¹ Till sin skildring, som är en historisk kavalkad och smickrande framställning av representanter för det svenska kungahuset, infogar Swahn upplysningar om aktuella projekt för platsen. En kunglig begravningsplats anlades i Hagaparken vid den här tiden. Riddarholmskyrkan började bli för trång för att rymma alla gravkor, och kyrkogårdar i det fria var högsta mode.² Även ett museiprojekt var på gång i Gustaf III:s paviljong. Swahn berättar: «Överintendenten Böttiger är i färd med att av paviljongen skapa ett äkta gustavianskt interiörmuseum i stil med det Carl Johans-museum han med sådan fin känsla, kunskap och smak sammanbragt på Rosendal.»³

Framväxten av konsthistoria som akademisk disciplin och kunskapen om den gustavianska tiden som stilepok blev katalysatorer för muséet på Haga samt den

¹ Waldemar Swahn, *Haga från tjusarkonungens tid till våra dagar* (Stockholm, 1922), s. 65.

² Catharina Nolin, «Hagaparken under 1800-tal och tidigt 1900-tal», i Ingrid Sjöström (red.) *Haga: ett kungligt kulturarv* (Karlstad, 2009), s. 302–303. Skogsträdgården är ett berömt exempel på en begravningsplats av denna typ, samtida med den i Haga.

³ Swahn 1922, s. 68.



Fig. 2. Haga med Ekotemplet, en ekonomibyggnad och Gustaf III:s paviljong. Det framgår av bilden hur förändrad den omkringliggande miljön är i Haga, trots att byggnaderna är sig relativt lika. På bilden syns de holmar som ingick i Fredrik Magnus Pipers trädgårdsgestaltning av parken, som försvann i och med 1860-talets sjösänkning. Akvarell av Johan Petter Cumelin, ca 1800. Uppsala Universitetsbibliotek. Public Domain.

senare restaureringen av Gustaf III:s paviljong. Museimiljöer skapades runtom i Sverige under denna period, i nära samarbete med den inhemska möbel- och design-industrin. Samtidigt som intresset för gustavianska inredningar var stort inom konsthistorien var antikviteter från denna tid högsta mode inom design, inredning och arkitektur. Ett exempel på modernt bruk av 1700-talsmöbler är konstnären Carl Larssons akvareller från sitt hem i Sundborn, tryckta i skriften *Ett hem* (1899), som fick stort genomslag i offentligheten.⁴ Samma år utkom den första konsthistoriska framställningen om Haga, skriven av August Hahr. De foton som illustrerar texten är idag en viktig källa till kunskap om 1800-talets närvaro i Gustaf III:s paviljong,

⁴ Hedvig Mårdh, *A Century of Swedish Gustavian Style: Art History, Cultural Heritage and Neoclassical Revivals from the 1890s to the 1990s*, (Uppsala, 2017), kap. 2, 3 och 4. Om Carl Larsson se Mårdh 2017, s. 210–11.

interiörer som femtio år senare hade avlägsnats. Bokens texter kan läsas som ett tidsdokument som avslöjar hur lite man då visste om byggnadens historia.⁵

Efter Gustaf IV Adolfs tid och fram till mitten av 1800-talet hade Haga använts som kungligt residens, men med fokus på att förvalta snarare än förnya. Det sista stora byggprojektet i parken uppfördes 1803–05, nämligen Haga slott i neoklassisk stil med två våningar för Gustaf IV Adolfs växande familj (nuvarande kronprinsparets residens). I slutet av 1860-talet moderniserades Gustaf III:s paviljong för att bli sommarbostad åt Oscar I:s yngste son August och hans maka Thérèse, hertigpar av Dalarna. Att Haga gick från att vara ett hem för kronprins- och regentpar till bostad åt kungafamilijs sekundära representanter innebar ett definitivt avbräck i status. Samtidigt övergav Stockholmssocieteten Haga för att hellre promenera ute på Djurgården, där kungafamilijs mer tongivande medlemmar hade sina villor. Haga blev i stället plats för arbetarklassens nöjen och förlustelser. Från de omgivande kvarteren Hagalund och Vasastan kunde man ta spårvagnen som stannade en kort promenadväg från Koppartälten och den stora anlagda gräsmattan, «pelousen», som var idealisk för picknick.⁶

Änkehertiginnan Thérèses död 1914 gjorde det möjligt att ta Gustaf III:s paviljong i bruk för andra ändamål än som kunglig bostad. Att bevara Haga som det såg ut då tycks inte ha varit en möjlighet som överlades. Sannolikt låg änkehertiginnan Thérèses tid för nära för att värderas som historiskt arv, men det fanns inte heller någon stark kunglig berättelse som kunde mobilisera intresset.

Tjusarkonungen på vita duken

Konsthistoriker i början av 1900-talet upphöjde Gustaf III:s regeringstid till guldålder inom det konstnärliga och kulturpolitiska området. Det personhistoriska intresset för kungen och hans samtida underblåstes av en rik flora av litteratur, relativt lättfattlig men grundad på gedigen historisk källforskning.⁷ Waldemar Swahns skildring från 1922 ligger helt i linje med denna tradition. Hans bok fokuserar på Hagas kungliga invånare och spelar på den bildade läsarens förförståelse av den sköna och frivola gustavianska tiden. På Haga tyckte Swahn sig

⁵ Se Victor Edman, *Sjuttonhundratalet som svenskt ideal: Moderna rekonstruktioner av historiska miljöer* (Stockholm, 2008), s. 154, 157.

⁶ Om Hagas 1800-talshistoria, se Ingrid Sjöström (red.), *Haga: ett kungligt kulturarv* (Karlstad, 2009), artiklar av Ingrid Sjöström, Ursula Sjöberg och Catharina Nolin. Se även Edman 2008, s. 150–54.

⁷ Se verk av författare och forskare som Carl Forsstrand, Sigrid Leijonhufvud, Oscar Levertin, Henrik Schück, Alma Söderhjelm och Lydia Wahlström, med flera.

[...] skåda de sköna, trippande hovfrökne kasta boll med Schröderheim och Höpken, de fjeskande lakejerna med sitt silfver-krimskrams och sina långa frackar, de öfriga pudrade riksråden, perlor, tårar, punschglas, thébrickor, hvita strumpor, siden-schalar gungande i syrénhäckarna, snusdosor på bänkarne, krattade gångar, rosenbuskar, burar med kanariefåglar hängande utanför fönstren, dans i gräset, hårfrisörer rökande i mjugg i sina pipor bakom buskagen, uppslagna fönster, glimmande speglar, trädgårdsmästare med hatten i hand, rullande vagnar, nickande kuskar, styfva hårpispor, nankinsrockar, en klättrande markattta, Lidner och en brandvakt. [...].⁸

Swahns drömsyn om Gustaf III och hans hovliv besannades några år senare då ett filmteam använde Haga som inspelningsplats för kostymfilmen *Två konungar*, med Bellman och Gustaf III som huvudkaraktärer. Journalisten Siri Hård af Segerstad rapporterade 1925 om besväret som inspelningslaget i Haga fick med förbipasserande – underförstått ett sätt att skildra vilken begivenhet inspelningen var: «Kameran hade ej allenast fångat 1700-talets ridderlighet, utan även 1925 års nyfikenhet, i form av vår tids jazzungdom. Trotsande den svaga utposterande styrkan, som skulle hålla vägen klar, glömde åskådarna tid och rum och sprang in på arenan, förstörande därigenom många meter film, tid och pengar.»⁹ Mer om detta och andra filmprojekt som gestaltade Gustaf III och hans samtida kan ni läsa i Hedvig Mårdhs artikel i detta nummer. Hon framhåller att för filmregissörer som Elis Ellis utgjorde det trovärdiga iscensättandet av 1700-talet ett huvudnummer. Flera statister i filmen *En afton hos Gustaf III på Stockholms slott*, också den från 1925, var aristokrater som uppträdde i ärvda kläder från sina gustavianska släktingar. Kungafamiljen medverkade aktivt till projektet genom att upplåta Haga och andra kungliga slott åt filminspelningarna. Att få se samtidens societet på filmduken i autentiska kungliga miljöer blev en viktig del av filmens marknadsföring.

Ett kungligt hem återuppstår

Under 1920-talet fanns alltså ett växande intresse för att ta tillvara Haga som en 1700-talsmiljö, men de konsthistoriska auktoriteterna var oense om hur det skulle göras.¹⁰ Kritiken var sträng mot tidigare decenniernas friare sätt att restaurera, där fokus hade legat på en enhetlig stil och historisk inlevelse. Gripsholms slott, som byggdes om i 1500-talsstil i slutet av 1800-talet, framhölls av vissa som exempel på

⁸ Swahn 1922, s. 4.

⁹ Mårdh 2017, s. 294.

¹⁰ Hela följande avsnitt bygger på Edman 2008, s. 149–205. Om John Böttiger och restaureringsdebatten, se även Edman 2008, s. 26–36.

hur illa det kunde gå när en historisk miljö omskapades utan fackmässig grund. Gripsholm fick klä skott för en debatt som i grunden var ett försvar av de vetenskapliga metoder som utvecklades vid den här tiden. Tidens ledande specialist, John Böttiger, hävdade att eftersom en restaurering av Gustaf III:s paviljong inte kunde göras med fotografisk exakthet, då kunskaperna därtill sänkades, borde man hellre avstå. Böttiger hade börjat sin karriär vid Oscar II:s hov och innehade flera strategiska befattningar, bland annat som överintendent och chef för Kungliga Husgerådskammaren. I slutet av 1910-talet skapade han det konstslöjdmuseum för föremål från gustaviansk tid i paviljongen som Swahn hyllade i sin framställning ovan.

I en artikel i *Svenska Dagbladet* år 1925 utmanade den yngre konsthistorikern Carl David Moselius denna försiktiga hållning. Moselius hade precis disputerat på en avhandling om Masreliez, en arkitekt som även gjort inredningar i Gustaf III:s paviljong, och förespråkade en restaurering av paviljongen som den sett ut när den var ny. Kunskapsläget var gott, menade Moselius och framhöll bevarade ritningar, räkenskaper, inventarier, möbleringsförslag och bouppteckningar. En förmodan är också att denna unga konsthistoriker insåg att en publiksuccé på Haga skulle bli en personlig fjäder i hatten för honom.

Tio år senare, 1935, skedde ett genombrott i restaureringsplanerna. Vården av Haga fick stora resurser; det blev utnämnt till statligt byggnadsminne och riksintresse. Och det var återigen hem åt ett kronprinspar, den blivande Carl XVI Gustafs föräldrar. Man beslöt nu att genomföra en omfattande restaurering av Gustaf III:s paviljong som skulle återställas till 1700-talsskick enligt Carl David Moselius' förslag. Drivande för att åstadkomma detta var Moselius själv. Böttigers inflytande och strikta syn på restaureringar var uppenbarligen överspelad (han avled för övrigt 1936).

Restaureringen av Haga blev långt dyrare och mer omfattande än den ursprungliga planen. Paviljongen invigdes först i juni 1948, med de sista momenten utförda som en arbetsmarknadsåtgärd efter kriget. Arbetet byggde på noggranna källstudier men förhöll sig i slutänden relativt fritt till befintlig kunskap. Inga tidslager är synliga i den färdiga miljön, och inte heller den patina som tidigare brukades ta fram för att behålla en illusion av antikviteten. Gustaf III:s paviljong gestaltades i stället som en stillbild av det yppersta man föreställde sig hade gått att uppbåda i Sverige år 1790, värdigt en stor monark och som i nyskick. Samtidigt lät man nya breda målade plankgolv ersätta de förlorade orientaliska mattorna, vilket man visste inte överensstämde med originalet. Sidentapeterna, en väsentlig del av uttrycket i de förnämsta rummen, valdes från samma fabrik i Lyon och från mönster som varit i produktion när den ursprungliga beställningen gjordes. Däre-



Fig. 3. Förslag till Haga slott, Gustaf III:s monumentala projekt som aldrig fullbordades. Akvarell av Louis Jean Desprez, ca 1791. Nationalmuseum H 1/1905. Foto Cecilia Heisser, © Nationalmuseum (CC-BY-SA) <https://bit.ly/2ZiROTf>

mot valde Moselius och hans medarbetare den färgställning och mönster som de tyckte var vackra, även om de avvek bland originalet. Rummen möblerades sparsamt, enligt rådande ideal på 1940-talet, och med få lösa stöldbegärliga föremål som anpassning till en museal miljö. Färgskalan i paviljongen var genomgående finstämd och nedtonad, långt ifrån den ursprungliga, som troligen var mer färgstark.

Den historiska grunden för att återskapa en annan kunglig miljö – låt vara än så länge i teorin – presenteras i Kent Alstrups artikel i detta nummer. Med utgångspunkt i de befintliga källor som beskriver interiörerna på Christiansborgs palats i Köpenhamn som brann år 1794, skapar han en övertygande helhet om hur de kungliga våningarna såg ut, användes och förändrades under 1700-talets gång. I likhet med Haga flyttades och anpassades de kungliga interiörerna och möblerna till olika slott, i fallet Christiansborg till den nya kungliga bostaden i Amalienborgs palats som blev residens efter branden. Nedtagna interiörer utgör en god utgångspunkt för att återskapa förlorade helheter, hos Alstrup liksom i restaureringen av Haga. Det påminner också om hur inriktat det kungliga livet har varit på återbruk av resurser, precis som i andra samhällsskikt.

Konst för furstlig glans och medborgerlig nytta

Under Gustaf III:s resa till Italien 1783–84, en ofta traderad milstolpe i utvecklingen av den gustavianska stilen, köpte kungen en samling antika skulpturer. De skulle ha stått i det jättelika antikiserade palats som höll på att uppföras när Gustaf III mördades år 1792 (se fig. 3). Idag ligger den bevarade grunden till palatset gömt i grönskan på en höjd bakom det nuvarande kronprinsparets bostad. Efter Gustaf III:s död inrymdes skulpturerna i stället på Stockholms slott. Antikmuseet återskapades på 1990-talet som man antog att det hade sett ut på öppningsåret 1794. 1800-talets museala uttryck och spår bereddes alltså inte utrymme här heller. Traditionen från restaureringen av Haga, med den upplevda gustavianska miljön och uppvärderingen av dess tänkta stilideal, fortlevde med andra ord starkt hela 1900-talet ut.¹¹

Som ett alternativ till detta starka fokus på 1700-talet kan vi i Johan Eriks-sons, Per Widéns, Steven Bachelders och Masaki Hayashis artikel i detta nummer bilda oss en uppfattning om 1800-talets museala miljö på Stockholms slott, som alltså inte längre kan upplevas på befintlig plats. Den konst som förevisades på Stockholms slott varje vardagsförmiddag för den som ville se, återfinns idag på Nationalmuseum.¹² Skulptursamlingen som köptes i Italien har konsthistoriskt sett rönt störst intresse (vilket det återskapade muséet på 1990-talet vittnar om). I artikeln i detta nummer, «Blickar och betydelser», får vi som motvikt genom 3D-teknik se en återskapad hängning av en tavelvägg vid två tillfällen, år 1795 och 1843. Via de intendentur som förestod denna tidiga museimiljö med kungligt beskydd, Carl Fredrik Fredenheim och Lars Jacob von Röök, ger artikeln oss även en introduktion i rådande ideal för att samla och visa konst. På 1830- och 40-talen gjorde Röök till exempel de kungliga samlingarna populära genom att erbjuda kvällsvisningar av konsten i fackelsken, och genom att visa *tableaux vivants* (en framförd scen utifrån ett känt konstverk). Ett pionjärarbete även i internationellt hänseende var det så kallade Egyptiska rummet på Stockholms slott, där Röök utifrån egyptiska samlingar och med små medel skapade illusionen av en egyptisk gravkammare.

Det furstliga intresset och inblandningen i dessa projekt var tydliga och handgripliga. Detta syns inte minst i placeringen av ett tänkt konstmuseum: Gustaf III

¹¹ Mårdh 2017, s. 185–92. Jag gick med på en visning av Gustaf III:s paviljong den 9 juni 2018 som enbart fokuserade på byggnaden som en «gustaviansk miljö» och inte behandlade dess 1800-talshistoria. Illusionen av en gustaviansk stillbild bibehålls därmed.

¹² Följande avsnitt bygger på Per Widén, *Från kungligt galleri till nationellt museum* (Hedemora, 2009), s. 118–148, förutom direkta referenser till artikeln i detta nummer.

vulle ha samlingarna på Haga, medan Carl XIV Johan planerade sitt museum på Rosendal, det sommarslott han lät bygga på 1820-talet och som drog societeten till Djurgården. Haga är ett gott exempel på att det kungliga residenset är långt mer än en bostad: det ska vara en representativ och ordnad miljö, där de historiska rötterna stöttar de kungliga anspråken på politisk legitimitet. Det ska vara ett trevligt och bildande utflyktsmål där befolkningen får lära sig mer om det kungliga arvet och kan ge drömmen om samtida kungligheter fritt spelrum.

I sin avhandling om Nationalmuseums förhistoria summerar Widén de ideologiska argumenten för ett konstmuseum som bidrar med bildning och medborgerlig nytta. Det skulle förhöja nationens invånare och skänka glans åt Sverige inför den internationella publiken. De nordiska grannarna var en viktig kommunikativ måltavla när muséet planerades. Under riksdagsdebatten år 1828 var ett starkt argument för projektet att Danmark året innan hade fått till stånd ett nationalgalleri, Den kongelige malerisamling.¹³ Widén visar också att kungligheternas engagemang för att göra sina hem till besöksmål och främja kulturella projekt kan spåras avsevärt längre tillbaka i tiden än till 1900-talets Haga. Rööks visningar tyder på en vilja att göra museala miljöer levande och upplevelserika. Det nutida sättet att förhålla sig till historiska miljöer är mer i linje med Rööks metoder, och långt friare än det rigorösa ideal som John Böttiger förfäktade.

Kungen av Vasaparken

Det enkla och småskaliga som idag förmedlas i den restaurerade Gustaf III:s paviljong på Haga har blivit sinnebild för en särskild stil, utgående från internationella förebilder men förbundna med det som uppfattas som svenska traditioner. Under 1900-talet har idén om den svenska 1700-talsstilen skapats och förmedlats i ett stort antal kulturhistoriska besöksmål i södra Sverige. Det som historiskt sett främst bör ha handlat om brist på resurser upphöjs till en formmässig dygd och representerar specifika sociala värden och ideal. På ett subtilt sätt får dessa återskapade miljöer stå för ideal om jämlikhet och demokrati, påstått förkroppsligade av svenska makthavare sedan 1700-talet.¹⁴

Victor Edman analyserar i sin artikel i detta nummer Sven-Harrys, ett privat konstmuseum av annorlunda slag i centrala Stockholm som öppnade 2011. Bakgrunden till muséet var det nya bostadskvarter som byggdes i Vasaparken vid millennieskiftet. En av byggherrarna, Sven-Harry Karlsson, föreslog att ansvara

¹³ Widén 2009, s.196–203.

¹⁴ Se Edman 2008, Mårdh 2017, särskilt kap. 8.

för och bekosta detta nya museum.¹⁵ Sven-Harrys består av ett galleri för tillfälliga konstutställningar och högst upp i huset en ganska exakt replik av delar av Sven-Harrys tidigare hem, rokokoherrgården Ekholmsnäs på Lidingö, som såldes i samband med att muséet byggdes. Besökare visas runt i detta återskapade hem vid guidade visningar, då med tonvikt på den exklusiva konsten. Samlingen består av modernistiska verk och designföremål från 1700-talet och framåt. Några möbler och kakelugnar är originalartefakter från 1700-talet, men övriga ytskikt och färgsättningen ger i stället *intrycket* av en 1700-talsherrgård. Det är intressant på flera sätt i relation till den bild av sig själv som muséets grundare vill förmedla.

Ekholmsnäs byggdes på 1770-talet åt den välbeställda köpmannen Johan Norlin. Sven-Harry Karlsson (f. 1931) har skapat sin förmögenhet som byggmästare av standardbostäder under efterkrigstiden. Herrgården är en sinnrik kombination av ståndsmässighet och anspråkslöshet som bör passa Karlssons självframställning. I den traditionella huvudvåningen med ursprungligen sex rum i fil är det enkelt att leva sällskapsliv som på herrgårdarna förr. Samtidigt skyddar byggnadens modesta storlek mot varje antagande om vräkighet. Ekholmsnäs var vid förra sekelskiftet dessutom ett konstnärshem, vars veranda är förevigat på en mycket känd tavla av Richard Bergh («Nordisk sommarkväll»). Att samla konst och visa upp sitt hem som museimiljö blev vanligt hos konstnärer i början av 1900-talet, med Carl Larsson och Anders Zorn som berömda exempel. Den senare är för övrigt representerad i Sven-Harry Karlssons konstsamling, vilket på ett sofistikerat sätt ansluter Karlsson till denna tradition.

Liksom de kungliga miljöerna är muséet Sven-Harrys höljt i mystik. Ingenstans kommuniceras det offentligt varför muséet har tillkommit, vilka överväganden som gjorts under byggnationen och hur projektet genomfördes. Sven-Harrys uttryckta idé om att behålla sin privata samling intakt väcker egentligen fler frågor än svar. Det hade kunnat göras på många sätt, så varför just här och på detta vis? Med lika blandning journalistisk och vetenskaplig iver passade jag på att intervjua guiden om detta under en visning av Sven-Harrys våning. Min direkta fråga om Karlsson fått bygga muséet som resultat av en upphandling, bemöttes med samma undvikande förvåning som om jag frågat om kungen betalar skatt eller om solen går upp i öster.

Ett bärande element i skapandet av en museal miljö av det här slaget är den fängslande personen.¹⁶ Det kan vara tjusarkonungen Gustaf III eller den fram-

¹⁵ Faktaunderlaget i framställningen nedan är hämtad från Victor Edmans artikel i detta nummer om inget annat anges.

¹⁶ Se även till exempel Edman 2008, s. 103–46, om restaureringen av Linnés Hammarby.

gångsrike affärsmannen som vill visa sin konstsamling. Sven-Harrys marknadsförs som ett hem, men är lika glest möblerat och o-hemligt som Gustaf III:s paviljong. Några utställda familjefotografier från familjen Karlsson och de fyllda bokhyllorna förleder inte besökaren. Enbart den representativa undervåningen av herrgården Ekholmsnäs är återskapad, medan sovrummen, som låg på övervåningen i det ursprungliga hemmet, inte finns med. På samma sätt hör det till undantagen att tjänstekvarteren eller toaletterna visas under guidningen av ett slott.

Lockelsen under visningen av våningen är Sven-Harrys person snarare än konsten, för annars finns det ju många andra gallerier i Stockholm att tillgå. Sannolikt var det på samma sätt ett nöje att få gå omkring i ett kungligt residens när den kungliga konstsamlingen på Stockholms slott öppnades som konstgalleri kring sekelskiftet 1800. De kungliga besöksmålen anspelar på deras höga invånares närvaro, i det förflutna eller i nutiden. Liksom en sedvanlig visning av en kunglig bostad fokuserar guiden i Sven-Harrys hem på möblernas proveniens och konstnårsbiografier, men talar inget om det liv som levdes här (eller snarare i den ursprungliga bostaden). Hon skapar därmed ett tomrum som får besökarens fantasi att flöda.

För det är inget vanligt museum, om vi nu hade fått för oss det. Sven-Harry Karlsson hade besökt sitt «hem» samma dag, och lagt in fisk och blåbär i frysen i köket, framhöll guiden. Flera visningar hade fått ställas in under eftermiddagen för att Karlsson hade velat hålla styrelsemöte i bostaden. Plötsligt, med samma oförutsägbara självklarhet som den enväldige Gustaf III, dyker Sven-Harry upp och sätter muséets förutsättningar i gungning.¹⁷

¹⁷ Om Gustaf III, se My Hellsing, *Hedvig Elisabeth Charlotte, hertiginna vid det gustavianska hovet* (Stockholm, 2015), s. 227, 230. Visningen av Sven-Harrys museum gjordes den 19 juni 2019.

Authenticity on the silver screen The making of three Gustavian silent films

Hedvig Mårdh, Uppsala University

Abstract: The three silent films *Gustaf III och Bellman* (1908), *En afton hos Gustaf III på Stockholms slott* and *Två konungar* (1925) are illuminating examples of how the Gustavian period was reinvented, negotiated and visualized at the beginning of the twentieth century. In the article, object-based and visual analysis of the films, together with reception studies, are used to explore the production of period film and the strategies film directors developed in order to mediate a feeling of authenticity on screen. These strategies, based on a performative approach to authenticity, shared a number of similarities with professional art-historical practice at the turn of the twentieth century. The three case studies reveal not only how the Gustavian period was staged, but also the overlapping professional structures where filmmakers relied on specialists in the organization of material things, for example museum curators and art historians. Through their authority as experts they were able to help authenticate film productions and facilitate access for the film crew to historic sites. Likewise, the production of period films helped shape public history and influenced the management of heritage sites and museums, initiating reconstruction projects, for example.

Keywords: Swedish silent film, period film, art history, Gustavian, Gustaf III, Carl Michael Bellman, Erik Dahlberg, John W Brunius, Elis Ellis, Gösta Ekman

Recommended citation: Hedvig Mårdh, Authenticity on the silver screen – The making of three Gustavian silent films, *1700-tal* 16 (2019): 18–43. <https://doi.org/10.7557/4.4879>

Copyright: © 2019 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

The production of period film was part of an active heritage process to revive Swedish history in the early part of the twentieth century. This process was not one-way or top-down and meaning making happened in the meeting of different actors, including academics, artists, film audiences, museum curators, scenographers and others. In total there were about ten period films portraying Swedish history from the sixteenth to the eighteenth century made between 1908 and 1929 – the year when sound was introduced in Swedish cinema production.¹ Three of these films focused on the Gustavian period: *Gustaf III och Bellman* (1908), *En afton hos Gustaf III på Stockholms slott* and *Två konungar* (1925). The storylines were a mix of recorded historical events and fiction, focusing on King Gustav III and poet-musician Carl Michael Bellman. Although lacking sound, silent films were far from silent when screened; on the contrary, in all three films music and dance inspired by Bellman's work play a vital role. The films were shot at locations situated in, or very close to, Stockholm that had a direct historical link to the late eighteenth century, for example the Royal Palace, Drottningholm and Haga. At some of these sites film production influenced management, initiating reconstruction projects, for example. In turn, museum curators and art historians helped authenticate film productions through their authority as experts.

The aim of this article is to investigate how the Gustavian period was reinvented, negotiated and visualized in three period films made at the beginning of the twentieth century. Further, the analysis seeks to identify some of the main strategies film directors used in order to mediate a feeling of authenticity on screen. The article begins by exploring the concept and prominence given to authenticity, followed by an overview of the production of silent film in Sweden and the genre of period film. Next, each film is described – the production, directors, actors, screening and reception. All three films are then jointly analysed in relation to how costume, location and casting were used in order to create a feeling of authenticity.

In agreement with Pierre Sorlin, who stated that period film primarily tells us something about when it was made, rather than about the past, this article is not dedicated to analysing or debating historical (in)accuracy, but rather it explores *how* authenticity was negotiated and transmitted to a film audience.² This perspective draws on current research within heritage studies, which understand authen-

¹ The approximate number is based on a review of Svensk Filmdatabas (www.svenskfilmdatabas.se, accessed 1 March 2019) and the record made by Sven G. Winquist, *Svenska stumfilmer 1896–1931 och deras regissörer: En förteckning* (Stockholm, 1967). Examples of films other than the «Gustavian silent films»: *Regina von Emmeritz och Konung Gustaf II Adolf* (1910), *Carl XII:s kurr* (1924), *Karl XII* (1925), *Erik XIV* (1928) and *Gustaf Wasa* (1928).

² Pierre Sorlin, *The Film in History: Restaging the Past* (Oxford, 1980) p. ix.

ticity as «dynamic, performative, culturally and historically contingent», a «tool that can be strategically configured and deployed according to the task at hand».³ By identifying and analysing the strategies used to stage authenticity in period film we may learn more about the different uses of history and the collaborations between academia, museums, the Royal Court and the film industry – collaborations that have continued to this day.

Films that are set in a particular historical period can be divided into *historical films*, referring to a specific historical event, or *costume films*, which are more fictional in their character.⁴ A *biographical film (biopic)* tells the story of the life of a real person, often a monarch or an artist. However, as the films in this study show, the distinction is not always clear-cut; in order to avoid placing a film into an inadequate category, I have chosen to use the term *period film*. This term also indicates that the details that need to be assembled include, but are not confined to, costume.⁵ To analyse the films I use two approaches: firstly, an object-based and visual analysis of the arrangement, manipulation and organization of objects with the aim of finding out how the director, critics and the audience related to the concept of authenticity and how conventions from pre-existing forms entered into the audience's experience of film. Secondly, reception studies provide the tools that help us understand how these films were received, but also how they are the results of interaction with critics and audiences. Further, reception studies help establish the relationships between filmic elements, practices associated with film production, heritage sites, museum exhibitions, academia and the film audience.⁶ A review of film criticism, letters from the general public, responses from actors and film directors, all published in daily newspapers and film journals, illuminates not only the contemporary critical standards and tastes but also ideologies of society, specifically concerning authenticity, public history and nationalism. The imagery from the films was mediated in the press, daily newspapers and film journals, where stills, reviews and interviews were regularly published. Other sources include studio-generated material such as publicity stills and costume drawings. The archival material is situated in Svensk Filmdatabas kept by the Swedish Film

³ Helen Silverman, «Heritage and Authenticity», in Emma Waterton & Steve Watson (eds.), *The Palgrave Handbook of Contemporary Heritage Research* (Basingstoke, Hampshire, 2015), p. 69. <https://doi.org/10.1057/9781137293565.0010>.

⁴ Belén Vidal, *Figuring the Past: Period Film and the Mannerist Aesthetic* (Amsterdam 2012), p. 10.

⁵ Anette Kuhn, Anette & Guy Westwell, *A Dictionary of Film Studies* (Oxford 2012) «costume drama (period film)». <https://doi.org/10.1093/acref/9780199587261.001.0001>.

⁶ Barbara Klinger, «Film History Terminable and Interminable: Recovering the Past in Reception Studies», *Screen*, 38:2 (1997) p. 108. <https://doi.org/10.1093/screen/38.2.107>.

Institute, the Swedish Media Database, Stockholmskällan and the database of digitized Swedish daily newspapers at the National Library of Sweden.⁷

The relation between history and film is a fascinating topic, and there are a number of studies covering different aspects of this relationship, e.g. Kathryn Anne Morey's *Bringing History to Life through Film: The Art of Cinematic Storytelling* (2014) and Robert Rosenstone's *History on Film/Film on History* (2006). Research has focused on documentary films and their value as historical sources.⁸ The professor of film studies Tommy Gustafsson, on the other hand, argues that all films, including feature films, can be used as source material, emphasizing how films give the historian access to the period when they were produced, if the scholar is able to analyse them in relation to the contemporary social and medial contexts.⁹ Belén Vidal, researcher in film studies, has claimed that «the genre is inflected by its own historicity, that is, its often oblique relationship with the present through the conventions that structure such a relationship at any given point in time.»¹⁰ The possibility of scrutinizing these temporally embedded conventions makes the production of early period films particularly interesting to study from the perspective of critical heritage studies, a field that aims to critically examine the construction and use of heritage. However, this exploration of the relationship between material culture, heritage practice and media is inevitably multidisciplinary in its character, including fields such as art history, film studies and cultural-historical media research.¹¹ Since the 1980s, researchers have explored the inherent intermediality of early cinema; still we know little of the shared history and professional exchange in the fields of art history, museums and silent film production. If we focus on the Gustavian period, it was mediated by different professions in different modes of representation such as textbooks, journals, photographs, exhibition spaces, furniture and historically informed performances such as period films. This happened while the boundaries of the art historian and museum profes-

⁷ *Gustaf III och Bellman* (1908) is available online (<https://stockholmskallan.stockholm.se/post/28980>), *En afton hos Gustaf III på Stockholms slott* and *Två konungar* (1925) are both available via Svensk Medie Databas (SMDB, <https://smdb.kb.se>).

⁸ Example: David Ludvigsson, *The Historian-Filmmaker's Dilemma: Historical Documentaries in Sweden in the Era of Häger and Villius* (Uppsala 2003), a situation commented on in Pelle Snickars & Cecilia Trenter, *Det förflyttna som film och vice versa: om medierande historiebruk* (Lund, 2004) p. 18.

⁹ Tommy Gustafsson, «Filmen som historisk källa – historiografi, pluralism och Representativitet», *Historisk Tidskrift*, 126:3 (2006): 471–90.

¹⁰ Vidal 2012, p.10.

¹¹ E.g. Solveig Jülich, Patrik Lundell, Pelle Snickars et al., *Mediernas Kulturhistoria*, vol. 8 (Stockholm, 2008), Pelle Snickars & Cecilia Trenter 2004.

sion were being established and these early professionals moved back and forth between, for example, museum practice, academia, furniture production and the auction houses.

The volume *Det förflutna som film och vice versa: Om medierande historiebruk* (2004), edited by Pelle Snickars and Cecilia Trenter, provides an excellent survey of history and film production, but it overlooks the genre investigated in this article – early period films produced in Sweden. So far, this topic has received surprisingly little academic interest from art historians and heritage scholars, although it is unlikely that anyone would deny their impact on our understanding of the past. Naturally, there are exceptions, for example *Karl XII* (1925), which has been the topic of several articles focusing on patriotism and masculinity that are principal themes in the film.¹² There is also a recent study of the reception of silent film in Sweden by Tommy Gustafsson (2016), which studies «The Formation of a Cinema Audience in Sweden, 1915–1929», thereby including the audience’s own thoughts on and reactions to the new medium. Still, studies that specifically deal with the genre of period film tend to focus on international films produced during a later period, e.g. Mats Jönsson’s (2004) dissertation *Film och historia: Historisk Hollywood-film 1960–2000* and Ulf Zander’s *Clio på bio* (2006). I would argue that early period films deserve further research, not least because of their ability to persuade and engross the audience, and, as David Lowenthal states, «plunge us into a vivid past – or bring that past directly into the present – seemingly without mediation».¹³ This article aims to make this mediation – which always takes place – visible.

Performative authenticity – organizing the symbolic carriers of period

Around the start of the twentieth century, museum professionals were faced with similar challenges to the film directors when creating museum displays. Heritage sites and museums have a performative, even theatrical quality, and the space and the narrative design of the displays invited «visitors to respond in ways not dissimilar to those of a theatre audience.»¹⁴ In order to create a perception of

¹² E.g. Tommy Gustafsson, «Nationell ära och manlighet i Karl XII (1925) – en historisk analys». *Scandia*, 71:1 (2005) pp. 46–76; Tommy Gustafsson, «An Enduring History Lesson: National Honour and Hegemonic Masculinity in the Early Swedish Blockbuster Karl XII», in Mats Jönsson & Patrik Lundell (ed.) *Media and Monarchy in Sweden* (Göteborg, 2009) pp. 69–82; Erik Tängerstad, *Fredrik den store och Karl XII som stumfilmshjältar: Produktion och reception av filmerna Fridericus Rex och Karl XII* (Florens, 1997).

¹³ Lowenthal, David, *The Past is a Foreign Country: Revisited* (Cambridge, 2015) p. 367.

¹⁴ Anthony Jackson, & Jenny Kidd, *Performing Heritage: Research, Practice and Innovation in Museum Theatre and Live Interpretation* (New York; Manchester, 2011), p. 2.

non-mediation in these spaces, the curators needed to create «a stage» that was conceived as authentic. Artefacts and heritage sites, original or recreated, formed a material stage that helped provide rich and vivid impressions, as well as matching the preconceptions and expectations of the audience.¹⁵ The period room, a popular mode of display around the turn of the century, reflected the contemporary appreciation and impact of the concept of *Zeitgeist*, the spirit associated with the portrayed period.¹⁶ The concerns raised against the period room, however, implied that it was the result of a social construction that had little to do with reality, an *iconic* authenticity.¹⁷ This, according to the critics, turned period rooms into expressions of a *symbolic* authenticity, which resulted in stereotypical representations of the past – a critique, which remind us of the more general critique against period film. Faced with accusations of inauthenticity, that they were turning kings into Buffalo Bill, innovative directors developed collaborations between academia, museums, the Royal Court, the opera and the theatre.¹⁸ In his text *Style and Medium in the Motion Pictures* (1934), the art historian Erwin Panofsky discusses the physical reality of film and the inevitable need for the arrangement, manipulation and organization of objects.

«... the movies organize material things and persons, not a neutral medium, into a composition that receives its style, and may even become fantastic or pretervoluntarily symbolic, not so much by an interpretation in the artist's mind as by the actual manipulation of physical objects and recording machinery. The medium of the movies is physical reality as such: the physical reality of eighteenth-century Versailles – no matter whether it be the original or a Hollywood facsimile indistinguishable therefrom for all aesthetic intents and purposes [...] They can be arranged in all sorts of ways

¹⁵ Cornelius Holtorf, «The Time Travellers' Tools of the Trade: Some Trends at Lejre», *International Journal of Heritage Studies* 20, 7–8 (2014): 782–797, p. 793. <https://doi.org/10.1080/13527258.2013.818568>.

¹⁶ The German philosopher Georg Wilhelm Friedrich Hegel's (1770–1831) position was that each historical period has a typical style, and that style is an expression of the intellectual and artistic atmosphere of a particular epoch, referred to as the *Zeitgeist*. Most art historians, presenting their own solutions to the problem of style, have refuted the Hegelian idea of an evolution of styles and essentialism. Nevertheless, his idea has «a certain force and logic», which have been attractive to art historians Michael Hatt & Charlotte Klöckl, *Art History: A Critical Introduction to its Methods* (Manchester, 2006), p. 25.

¹⁷ Ning Wang, «Rethinking Authenticity in Tourism Experience», *Annals of Tourism Research* 26:2 (1999): 349–370, p. 356. [https://doi.org/10.1016/s0160-7383\(98\)00103-0](https://doi.org/10.1016/s0160-7383(98)00103-0).

¹⁸ E.g. «Att kapten Dunér efter att ha sett 'Två konungar' kommit till den uppfattningen att Gustav Vasa i mina händer kunde komma att bli en 'Buffalo Bill' må stå för hans räkning.» Elis Ellis, «Ang Gustav Vasa filmen», *Svenska Dagbladet*, 26 November 1925.

(‘arrangement’ comprising, of course, such things as make-up, lighting, and camera work), but there is no running away from them.»¹⁹

Panofsky establishes that material things and persons become the symbolic carriers of period, and when making a period film, these objects need to be organized in ways that create a style and symbolism that match the narrative and the period portrayed. Jan von Bonsdorff describes how the correct *microhistorical markers* help the narrative seem authentic, and knowing which markers to use can be the competence of the art historian. However, how to use them effectively is the task of the film director.²⁰ Examples of markers in the films included wigs and make-up, but also well-known songs by Bellman. The strategies are primarily based on what can be categorized as *performative authenticity*, which is an authenticity striving towards an *indexical* authenticity, «the real thing».²¹ However, at the same time it acknowledges that authenticity is a process and that the feeling of authenticity can be produced. This includes the idea that authenticity is not necessarily tied to a material authenticity, and that the feeling of authenticity also depends on expectations and quality of execution. In his review of *Royal Affairs in Versailles* (*Si Versailles m'était conté*, 1954) Roland Barthes questioned the poor use of the historical site, the sloppy postures, and the costumes and wigs, which were not only false, but dull, which he considered even worse. Why not make them «superbly false, showing a gorgeous disdain for any verity»?²² In other words, bad interpretations of the past he considered worse than a more relaxed artistic interpretation of the past, because the former feels neither authentic nor interesting. Regardless of what position you take, authenticity needs to be negotiated by both filmmakers and the audience.

Production of Swedish period films during the silent film era

The first film screenings in Sweden took place in 1896 in the three largest cities in Sweden. A year later the film entrepreneur Numa Peterson (1837–1902) present-

¹⁹ Erwin Panofsky, *Style and Medium in the Motion Pictures*, 1934, reprinted in Angela Dalle Vacche (ed.), *The Visual Turn: Classical Film Theory and Art History* (New Brunswick, N.J., 2003), p. 83.

²⁰ Jan von Bonsdorff, «Att skapa visuella mytopoetiska miljöer 'inte av denna värld' – några tankar om arkitekturen i filmtrilogin 'Sagan om Ringen'», *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, 75:1 (2006), p. 72. <https://doi.org/10.1080/00233600500469727>.

²¹ Britta Timm Knudsen & Anne Marit Waade (eds.), *Re-investing Authenticity: Tourism, Place and Emotions* (Bristol, 2010), p. 3.

²² Philips Watts & Dudley, Andrew, *Roland Barthes' cinema* (New York, NY, 2016), p. 119.

ed a «kinematograf» (cinema) during the 1897 *General Art and Industry Exhibition* in Stockholm. The press described it as an «ultramodern invention».²³ The screenings were housed next to the display of the newly invented X-ray machine in one of the structures in *Old Stockholm*, a collection of reconstructed sixteenth- and seventeenth-century buildings.²⁴ Even though the placing of the kinematograf might have been a coincidence, it is possible that it discloses something about the close connection between historical re-enactment, reconstructions and the new medium of film. More permanent cinemas were established in the 1910s and at first they mainly attracted the working class. Film production would become increasingly organized and sophisticated.²⁵ In 1920, 21 feature films were made in Sweden – the number of both films and producers would be pared down after that.²⁶ The «invisible» staff, the film crew, grew in number as artistic ambitions increased, and in addition to people who were part of the industry, experts were brought in to improve specific features of the films. Occasionally these experts were art historians or historians. «Star directors» and well-known actors making a large number of films attracted the audiences. However, it was also important that distribution and marketing worked, as cinemas large and small opened across the country.

The screening of a silent film was a multimedia performance that was far from silent. The audience was able to follow the story in written text in the programme and listen to music, sound effects and in some cases spoken word accompanying the film, hopefully drowning out the sound of the film projector.²⁷ It was only during the last years of the 1920s that pre-recorded sound was introduced in Swedish cinemas, and the first Swedish sound film was produced in 1929.²⁸

Period film was a marginal feature of early film production in Sweden. Partly because such films were costly to produce and difficult to export, since they primarily appealed to a Swedish audience, it was not until the 1920s that the genre had its real breakthrough. In the article «Voices from the Past – Recent Nordic Historical Films», Gunnar Iversen explains the small number of historical films produced in the past, referring to the small Nordic market and the big budgets needed to

²³ Anon., «Stockholmsutställningen – Gamla Stockholm», *Stockholmsstidningen*, 13 February 1897.

²⁴ Andreas Hasselgren, «Utställningen i Stockholm 1897 – allmänna konst & industriutställningen» (Stockholm, 1897), pp. 563–566.

²⁵ Carina Sjöholm, *Gå på bio: Rum för drömmar i folkhemmets Sverige* (Eslöv, 2003), p. 39

²⁶ Jan Reinholds, *Filmindustri 1900–1975: Tekniska genombrott och produktion av fotografiska skådespel* (Lerum, 1987), p. 37.

²⁷ Reinholds 1987, p. 14.

²⁸ Sound as an authentic expression of a lived reality is discussed in Christopher Natzen's thesis *The Coming of Sound Film in Sweden 1928–1932: New and Old Technologies* (Stockholm, 2010).

create scenography and costume.²⁹ The first two period films portraying Swedish history from 1500–1800 were *Gustaf III och Bellman* (1908) and *Regina von Emeritz och Konung Gustaf II Adolf* (1910). However, it was not until around 1920 that older periods became more popular, portraying life from the Stone Age, the Middle Ages and the Renaissance. In 1919, museums such as Statens Historiska Museum and Nationalmuseum started to produce their own films, having realized the educational value of the medium.³⁰

Apart from educating people about the past, period films also became popular representations of the past that helped shape national identity in relation to history, often concentrating on watershed moments of a country's past.³¹ One might argue that period films, history and stars being the drawing cards in a very real sense helped support the process of «nationing» and an *imagined community*.³² This process was also supported by other popular film genres, for example films that commented on Sweden's ongoing transformation from a rural nation to a modern urban country or the relations of the ethnic majority to minorities in Swedish society.³³

The decade after the First World War became an important era for the production of period film. The film *Carl XII:s kurir* (1924) was marketed as Sweden's first *historical film* and it belonged to a genre that would become increasingly popular and was referred to as *patriotic history film*. These films were generally associated with the critique of the disarmament of the Swedish military and the Landstorm movement, which promoted military investment and enrolment for service in the armed forces. The film *Karl XII* (1925) was openly accused of being a blunt propaganda film, instigated by Swedish military officers. The film includes gigantic battle scenes and the two parts of the film amount to five hours and twelve minutes. An abbreviated version (1933), with added sound, was shown for many

²⁹ Gunnar Iversen, «Voices from the Past – Recent Nordic Historical Films», in Tommy Gustafsson, & Pietari Kääpä (ed.) *Nordic Genre Film: Small Nation Film Cultures in the Global Marketplace* (Edinburgh, 2015), p. 48.

³⁰ Discussed in Britta Zetterström Geschwind's dissertation *Publika museirum: Materialiseringar av demokratiska ideal på Statens historiska museum 1943–2013*, Department of Ethnology, History of Religions and Gender Studies, Stockholm University (Stockholm, 2017). Examples of films: *Stenåldersmannen* (1919) and *En vikingafilm* (1922).

³¹ Ulf Zander, *Clio på bio: Om amerikansk film, historia och identitet* (Lund, 2006), pp. 23–27.

³² Benedict Anderson, 2006. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, rev. ed. (London, 2006).

³³ See e.g. Ebba Filippa Segerberg's dissertation, *Nostalgia, narrative, and modernity in Swedish silent cinema*, University of California (Berkeley, Calif., 1999). These categories include films such as *Stockholmsfrestelser* (1911), *Trädgårdsmästaren* (1912), *I minnenas band* (1916).

years in Swedish schools. The director of *Karl XII*, the playwright and actor John W. Brunius (1884–1937), created several *patriotic history films* in smaller production companies and consortiums in the 1920s. One of these was AB Historisk Film backed by Herman Rasch (1879–1957), a wealthy engineer with a strong interest in educating the Swedish people about their glorious history. Rasch would become a decisive factor in the existence of the genre.³⁴ In addition to *Karl XII*, Brunius directed *Fänrik Ståls sägner* (1926) and *Gustaf Wasa* (1928), all of them costly productions – *Karl XII* has been labelled the most expensive Swedish film from the first half of the twentieth century.³⁵

The films about the Gustavian period are generally romanticized visions of a life at court and focus on nationalistic and royalist sentiments, based on an admiration for Gustav III. The life they portray seems far removed from the masculine patriotism in *Karl XII*.³⁶ However, the image of Gustav III is not static and it has on occasion included similar elements. The 1922 commemoration of Gustav III's coup d'état on 22 August 1772 focused on his role as warrior king and autocrat. Still, this role never gained any wider recognition with the general public or on the screen. Flags, anthems or processions have actually been the exception when it comes to Gustav III; rather he has been commemorated as a patron of the arts, much thanks to memorialization in cultural institutions such as museums, theatres or opera houses.³⁷ By the 1920s the Gustavian period had come to represent what is commonly described as a golden age of art and design in Sweden and was closely linked to King Gustav III and his initiatives concerning art, literature and theatre, popularly described as – the *shimmer* that characterized Gustav's days. The film *En afton hos Gustaf III på Stockholms slott* ends with a quotation from Esaias Tegnér's (1782–1846) poem «Sång, den 5 April 1836». ³⁸ This poem not only portrays the ephemeral shimmer that characterized the days of «the Enchanting King», it also describes changes in the culture and how foreign influences were translated into a Swedish context. Celebrating this *shimmer* is often also a way of commemorating the King himself. Through this collective heritage process, to

³⁴ Leif Furhammar, *Filmen i Sverige: En historia i tio kapitel* (Höganäs, 1991), p.114.

³⁵ Reinholds 1987, p. 58.

³⁶ The masculinity portrayed in *Karl XII* is discussed in Tommy Gustafsson, «An Enduring History Lesson», in Mats Jönsson & Patrik Lundell (eds.), *Media and Monarchy in Sweden* (Göteborg, 2009), pp. 69–81.

³⁷ Hedvig Mårdh, *A Century of Swedish Gustavian Style: Art History, Cultural Heritage and Neoclassical Revivals from the 1890s to the 1990s*, Univ. Diss. (Uppsala, 2017), p. 342.

³⁸ «Der låg ett skimmer öfver Gustafs dagar». Esaias Tegnér's poem «Sång, den 5 April 1836». Esaias Tegnér, *Samlade skrifter: Ny kritisk upplaga, kronologiskt ordnad 8* (Stockholm, 1923), p. 9.

which period films contributed, the Gustavian period constituted «an overt but not vulgar symbol of nation and power connected to notions of good taste and even moral superiority.»³⁹ This popular and effective symbol still helps confirm national ideals and essentialisms.

The first Gustavian film – Gustaf III och Bellman (1908)

The director and playwright Erik Dahlberg (1880–1950), a pioneer in Swedish film, owned one of the two film cameras in Stockholm and was employed as the manager of two cinemas in Stockholm, *Apollo* and *Centralbiografen (Nya London)*.⁴⁰ In 1908 Dahlberg made the films *Gustaf III och Bellman* and *Kolingen: vördsamt tillägnad mänskligheten*, which was the first film in a popular series about the character «Kolingen», set in Stockholm. The film *Gustaf III och Bellman*, unravelling the conspiracy to murder King Gustav III, is unfortunately not preserved in its entirety. It was among the most technically advanced films that had been made in Sweden at the time and most likely the first film about the Gustavian period. Despite Dahlberg's prominent role in Swedish film, we know little about the circumstances concerning the production and distribution of the film – and as far as we know it was never screened. Leif Furhammar suggests that this was because Charles Magnusson at the production company Svensk Bio bought the film and never distributed it to avoid competition.⁴¹ Despite the unclear circumstances concerning an actual screening, a programme describing the film and consisting of 14 pages was published by Andrén och Holm in 1909. The title of the programme is *Gustaf III och Bellman. Historiskt skådespel – Svensk originalfilm*.

The actors came from the opera and theatres in Stockholm. The movements, clothes and the setup of scenes are theatrical in character, a common characteristic in early film production.⁴² In fact, the film industry was criticized for competing with the theatres, stealing both their audiences and their actors. In the final scene the director Dahlgren used a staged set of the old Opera House that looks like a

³⁹ Mårdh 2017, p. 362.

⁴⁰ Apollo's first manager was Albin Roosval (1860–1943), brother of the art historian Johnny Roosval. He was a photographer with a keen interest in the medium, editor of *Fotografisk tidskrift* and he wrote books about architecture, interior design and Swedish kings and the court. Moreover, he edited and wrote in numerous journals about photography, theatre, art and was responsible for surveys such as the series *Svenska slott och herresäten* (Castles and Manor Houses in Sweden). He started the production company *Apollo*.

⁴¹ Furhammar 1991, p. 33.

⁴² Bengt Idestam-Almqvist, *Svensk film före Gösta Berling* (Stockholm, 1974), p. 30.



Fig. 1: Film still from the last scene in the film Gustaf III och Bellman (1908), where the king is murdered at the masked ball at the opera. The scenography is created by what looks like the backdrop used at a theatre, while the movements and clothes also have a theatrical feel to them. Film still: © Stockholmskällan. Reproduced with permission.

theatre backdrop. However, in the rest of the film Dahlberg used «real spaces», including historic sites associated with the Gustavian period, such as Haga, Gröna Lund and Hufvudsta Gård.

The script was inspired by actual historical events and includes historical persons related to the murder of the king in 1792, although it also incorporates a mix of fictive characters from well-known Bellman-related narratives. The king is portrayed as a benevolent regent who cared for his subjects and who could move freely in the capital together with his seconds. The film includes several of the catchphrases and scenes that would become more or less obligatory in films about Gustav III – for example the drinking scenes with Bellman, the masked ball and dance scenes. Most likely the intention was to accompany the screening of the film with music written by Bellman. The professor of literature Johan Stenström has described the varying functions of mediations of Bellman in the 19th century, arguing that they helped support a specific masculine ideal, the idealizing of the

⁴³ Johan Stenström, *Bellman levde på 1800-talet* (Stockholm, 2009), p. 447.

eighteenth century and the formation of national identity.⁴³ The popularity of Bellman's songs and the fictive characters was expressed and further developed in the following century in plays and films such as *Gustaf III och Bellman* and *Två konungar*. Bellmansällskapet (The Bellman Society) was founded in 1919, and has continuously published his written work and music while expanding on the research into the poet's life.

En afton hos Gustaf III på Stockholms slott (1925)

En afton hos Gustaf III på Stockholms slott was produced by the company Nordstjärnan and commissioned by the Swedish Red Cross, which intended to use it for «Red Cross Week». The fundraising campaign was targeted at improving the training of nurses and the social efforts carried out by the Red Cross. Advertising in the daily press during Red Cross Week reveals that the film was shown as part of longer programmes prepared by local committees, which included films, singing, theatre performances, music and speeches. *En afton hos Gustaf III på Stockholms slott* premiered on 28 April to a select audience that included Princes Carl and Eugen, and Princesses Märtha and Astrid, board members of the Swedish Red Cross and journalists.⁴⁴ Starting on 10 May 1925, it was shown in 200 theatres during Red Cross Week. The film acted as a test-film for a never realized adaptation by Hjalmar Bergman of Carl Johan Almqvist's novel *Drottningens juvelsmycke*, which is set around the time of the murder of the King.⁴⁵ This film was never realized because of the competition from another ambitious period film, *Två konungar*, which was released the same year.⁴⁶ The film reappeared in cinemas in 1938, the year that the lead actor Gösta Ekman died, and was intended as a commemoration. The film was at this point marketed as Ekman's unfinished film about Gustav III.⁴⁷

Prince Carl, the chairman of the Swedish Red Cross, supported the production of the film and must have been decisive in arranging the location where the film was shot – the Royal Palace. The film includes scenes in the cabinet meeting room and a technically advanced tracking shot through Karl XI's gallery. The locations, along with the well-known faces on screen, were the main attractions of the film and this

⁴⁴ «-gen», «En afton hos Gustaf III på Stockholms slott», *Svenska Dagbladet*, 29 April 1925.

⁴⁵ «Marquis», «Från Stockholms horisont (Brev till Sölvesborgs-Tidningen)», *Sölvesborgs-Posten*, 4 July 1925.

⁴⁶ Furhammar 1991, p. 115.

⁴⁷ Advertisement – *En afton hos Gustaf III*, *Svenska Dagbladet*, 6 February 1938.



Fig. 2. In this photograph we see the setup of two cameras and camera operators on a dolly, a wheeled camera platform, in the Karl XI gallery in the Royal Palace in Stockholm. It was used in the film *En afton hos Gustaf III på Stockholms slott* (1925) to create a wonderful tracking shot where the camera follows Gustaf III as he walks through the gallery. (Photo: Karl Wallberg, Svenska Filminstitutets bibliotek. Reproduced with permission.)

is underscored in reviews and marketing.⁴⁸ The different sections of the film show a cour (a weekly reception) at court in 1772. Gustav III and his court are gathered in the state apartments, watching music and dance performances, playing cards, and in parts of the film the King is dressed up in a spectacular theatre costume.

The director John W. Brunius collaborated on the film with the cameraman Hugo Edlund (1883–1953). They were both experienced filmmakers and this was not their first historical film. Five years earlier they made the well-received film *Gyurkovicsarna*. In 1925 they worked together on the film *Karl XII*, and in 1928 yet another film about a king, *Gustav Wasa* produced by AB Historisk Film. Brunius was married to the actress and theatre director Pauline Brunius (1881–1954).

⁴⁸ «Filmen bjuder bl.a. på den sensationen, att verkligen vara inspelad i kungaborgen.» Anon., «Dal och Värmland», *Provinstidningen Dalsland*, 8 May 1925, «Själva ramen kring det hela var ju också den mest idealiska man gärna kan tänka sig – det var verkliga slottsgemak, där scenerna utspelades.» «Huglek», «Tjusarkungens hov på Röda kvarn.» *Aftonbladet*, 29 May 1925.

For six years (1926–32) the couple ran the privately-owned theatre Oscarsteatern together with Gösta Ekman, the actor who portrayed Gustav III in the film. In early 1925, celebrating Svenska Teatern's fiftieth anniversary, Ekman and Pauline Brunius performed together in the comedy *Dalin och drottningen* set in the court of Gustaf III's mother Lovisa Ulrika. The play was written by the critic and writer, and brother of John W. Brunius, August Brunius (1879–1926). In this way, Brunius and Ekman were able to explore various aspects of the eighteenth century both on stage and on screen in 1925.

Apart from Ekman, the film's cast included celebrated actors such as Arthur Cederborgh (1885–1961), who would become one of the most popular supporting characters in Swedish film, and Renée Björling (1898–1975), who starred in many period dramas, for example *Två konungar*, a film that the dancer Elly Holmberg (1903–2001) also participated in. Apart from these well-established actors, a large number of amateurs participated in the film. Most of them were connected to the court and/or the upper class of Stockholm. This was believed to increase the interest in the film and thus contributed to the financial support for the Red Cross.⁴⁹

Två konungar:

a romantic portrayal of the days of Gustaf III and Bellman (1925)

The director, scriptwriter and actor Elis Ellis (1879–1956) was active in the film industry from 1916 to 1932. He worked together with the renowned cameramen Julius Jaenzon (1885–1961) and Gustaf Boge (1891–1975). Ellis described *Två konungar* as a historical romance from the time of Gustaf III and Bellman. The script was an adaptation of a play written by Ernst Didingsson (1868–1931) that premiered in 1908 at Svenska Teatern, Stockholm. Ellis worked on the script together with Henning Ohlsson, a writer and sailor. The film was generally well received, although several critics agreed that the film looked good, but the drama was poor. The critic «SFINX» argued that the presentation of the period, the beautiful and imposing scenes, made the audience forget flaws in the dramaturgy, focusing instead on the atmosphere of the period.⁵⁰ *Trelleborgstidningen* rec-

⁴⁹ «För övrigt medverkar ett stort antal vackra damer och herrar ur societeten. Man kan alltså våga ett antagande att filmen 'kommer att gå'. Anon. «Hos Gustaf III på Stockholms slott.» *Dagens Nyheter*, 3 May 1925.

⁵⁰ «...Henning Ohlsson och Elis Ellis – ha i första hand lagt an på att få fram den riktiga miljön kring de båda huvudfigurerna och först sekundärt tänkt på att framställa deras tragiska öden [...] en mängd vackra och ståtliga tavlor, som komma åskådaren att glömma vad som brister i fråga om spänning och i stället låta honom ryckas med av filmens – och den skildrade epokens – stämningvärden.» «SFINX», «Apropå», *Aftonbladet*, 19 September 1925.

commended the film to everyone who loved the history of their nation and particularly those who loved the Gustavian period.⁵¹ Ellis was referred to not only as a skilful director, but also a well-educated cultural historian. *Filmjournalen* stated in 1925 that Ellis was the equal of film director Brunius when it came to the ability to revive a past cultural period.⁵² However, Ellis did not have to know it all by himself, since he used the expertise of art historians and museum curators, all of them well acquainted with the Rococo and Gustavian period. The artist Allan Egnell (1884–1960), who specialized in historical motifs, worked as architect on this and several other period films. He was assisted by the theatre historian Agne Beijer (1888–1975), an expert on Drottningholm Palace Theatre, and the art historian Sixten Strömbom (1888–1983), who was in charge of the Royal Castles Collections at Nationalmuseum. Historical music from the eighteenth century, for example Bellman, Glück and Hayden, created the right ambience. Rudolf Sahlberg (1879–1949), an experienced and appreciated bandleader at the movie theatre Röda Kvarn, arranged the music, which was much appreciated. Almost all of the critics cited the music as what made the film work and helped move the story along.⁵³

On 8 November 1925 *Två konungar* screened to a select audience, including royalty: King Gustaf V, Princess Ingeborg and Princes Wilhelm, Eugene and Carl Johan.⁵⁴ Röda Kvarn was one of the main cinemas in Sweden, with 863 seats, a large orchestra and an elegant foyer filled with neo-Gustavian furniture, and for the premiere of *Två konungar* the staff at the cinema wore Gustavian-style period clothes. The middle and upper classes had first been reluctant to embrace the medium of film, but in the 1920s the more stylish cinemas competed with the opera and theatre.⁵⁵ Sweden's Royal Court had actively supported the production of the film, allowing access to specific locations and objects. Prince Wilhelm would become a devoted filmmaker, directing more than 20 films (1914–1949), appearing

⁵¹ «-n g z-», «Märklig svensk premiär på Victoria», *Trelleborgstidningen*, 26 November 1925.

⁵² Sven Stolpe, «Elis Ellis' Bellmanfilm – en förnäm och fullödlig filmskapelse», *Filmjournalen*, 31–32, 15 November 1925, p. 508.

⁵³ E.g. in «-n g z-», «Märklig svensk premiär på Victoria», *Trelleborgstidningen*, 26 November 1925. The music in *Karl XII* and *Två konungar* is described in detail in Ann Kerstin Wal-lengren's dissertation *En Aflon på Röda Kvarn. Svensk stumfilm som musikdrama* (1998), pp. 200–207.

⁵⁴ Anon., «'Två konungar' på Röda kvarn», *Svenska Dagbladet*, 8 November 1925.

⁵⁵ Carina Sjöholm, *Gå på bio: Run för drömmar i folkhemmets Sverige* (Eslöv, 2003), p. 42–43. Jan Reinholds, *Filmindustri 1900–1975: Tekniska genombrott och produktion av fotografiska skådespel* (Lerum, 1987), p. 45.



Fig. 3. The costume drawing for the protagonist in *Två konungar*, Thure Hjelmen (wrongly labelled Christer) includes specifications regarding colour and the design of the wig. Twenty-five of Sixten Strömbo's costume drawings have been preserved in the archives of Svenska Filminstitutet. Original in colour. Reproduced with permission from the Archives of Svenska Filminstitutet.

as speaker, actor and writer in numerous productions. *Två konungar* premiered to the general public on 9 November 1925 in 14 cinemas across Sweden.⁵⁶

Costume

Costume is one of the main features of a period film and has to be perceived as authentic in order to make the film work.⁵⁷ The three directors solved this in different ways and with varying success. Clothes and wigs could be borrowed from the wardrobes of theatres and the Royal Opera, which had the drawback that they were adapted for the stage and to be seen from a distance on a lit stage. This theatrical character of the costumes is most visible in *Gustaf III och Bellman*, since it is emphasized by the scenography and choreography that is adapted to a theatrical rather than filmic performance. The wigmaker and theatrical make-up artist Carl Magnus Lundh (1882–1938) was engaged at an early point in Swedish film production, and he was hired in the production of *Gustaf III och Bellman* in 1908.⁵⁸ Lundh would become one of the most popular make-up artists in Swedish film in the 1920s and 1930s. In *En afton hos Gustaf III på Stockholms slott* the costumes were taken from the Royal Opera. However, some of the extras brought their own clothes taken from the wardrobes of their ancestors – they were real aristocrats in authentic clothes! A closer inspection of the clothes reveals the mix of periods and origins, accentuating the slightly unfinished feeling of the whole production.

Två konungar was the only production with a budget for purpose-made costumes. The costumes were based on Sixten Strömbom's drawings.⁵⁹ Strömbom had written his thesis on one of the main portrait artists of the Gustavian period, Lorens Pasch Jr., and in 1925 he worked in the Swedish Portrait Archive, which he had helped initiate in 1915. The mission of the archive was to find, photograph and identify all existing portraits of Swedes from 1500 to 1850.⁶⁰ Strömbom would later write a number of publications where the findings in the archive were analysed, hoping to «obtain the 'true' and most authentic portrait of a historical figure».⁶¹ One of the main interests in forming a portrait archive sprang from the

⁵⁶ Svensk filmdatabas, «*Två konungar: Romantiserad skildring från Gustaf III:s och Bellmans dagar (1925)*», Retrieved 10 April 2019, from <http://www.svenskfilmdatabas.se/sv>.

⁵⁷ Kuhn & Westwell 2012.

⁵⁸ Svensk filmdatabas, «Manne Lundh», Retrieved 10 April 2019, from <http://svenskfilmdatabas.se/sv>.

⁵⁹ The 25 drawings are kept in the archives of the Swedish Film Institute.

⁶⁰ Charlotta Krispinsson, *Historiska porträtt som kunskapskälla: Samlingar, arkiv och konsthistorieskrivning*, Univ. Diss. (Lund, 2016), p. 212.

⁶¹ Krispinsson 2016, p. 218.

idea that a person's inner being was rendered in a portrait; there was a link between appearance and people's character. If we study Strömbom's costume drawing, we see that each costume is intended for a specific role or type of character, for example «villain» or «police». For the named characters we see that, rather than directly copying a specific portrait of a historical person, Strömbom used his professional expertise to combine characteristics from several portraits in his drawings. The costumes were then adapted to fit the individual actor. The theatre historian Beijer oversaw the reconstructions of the theatre masks, which were copied from the eighteenth-century artist Louis Jean Desprez's (1743–1804) drawings. The shots at the open-air theatre and the murder scene at the opera both make good use of Beijer's expertise. The final scene is populated by imaginary and outlandish masquerade costumes, which make the simple black coats of the King and conspirators dramatically stand out.

Authentic locations

Film locations were always commented on in the press and shootings on site often attracted an audience, which generated press coverage. Moreover, finding the right location revealed the director's level of ambition, and most directors invested a lot of effort in location shoots – despite the fact that they were costlier and involved a number of technical difficulties. Finding the right location also became part of a deliberate strategy to create a sense of authenticity in the film. Shooting the scenes at historical sites, where the characters featured in the film had visited or lived, was referred to as «authentic shots» and «authentic palace interiors».⁶² All three films discussed in this article used such «authentic shots», inviting the spectator into real historical sites of the past; if stage sets in studios were used, they often resembled the period rooms found in museums.

Gaining access to historical sites often depended on the director's connections as well as the owners' interest in promoting the site. The royal palaces were generously opened to Brunius and Ellis in 1925, and I would argue that this should be seen as a deliberate strategy from the Royal Court, making these spaces known and more relevant to the public at a point in time when the monarchy needed to redefine itself. The films were made after a period of expanding democracy, where the King's position as a constitutional monarch was the consequence of the full emergence of parliamentary government. Supporting the production of popular silent films was part of the soft power available to the monarchy at the

⁶² Anon. «Victoria», *Göteborgs Aftonblad*, 7 November 1925.



Fig. 4. The open-air theatre that was reconstructed at Drottningholm for the film *Två konungar* in 1925. The theatre historian Agne Beijer assisted in the reconstruction and the making of the costumes for the film. The illustration is part of a photomontage. («Senaste nytt från svenska filmen», *Idun*, no. B 9 ½ (1925), p. 95. Public Domain.)

time.⁶³ Prince Carl (1861–1951) was instrumental in opening the Royal Palace for *En afton hos Gustaf III på Stockholms slott* and the film critics were very positive when they saw the result, proclaiming that the palace beat any studio. Still, rather than referring to it as realistic, comparisons were made with turning the pages of an illustrated book. «Everything has been done to create a style that is characteristic of the time – and they have succeeded. In no essentials did this fail and a long series of beautiful pictures passed our eyes [...] you had a feeling of turning over the pages of a magnificently illustrated book.»⁶⁴ The spectacular location,

⁶³ The concept of soft power in relation to European monarchies is discussed in Frank Lorenz Müller & Heidi Mehrkens, *Royal Heirs and the Uses of Soft Power in Nineteenth-century Europe* (London, 2016).

⁶⁴ «Man har gjort allt för att åstadkomma en tidstrogen stil – och man har lyckats. På ingen punkt klickade detta och en lång serie vackra bilder passerade våra ögon [...] man hade känslan av att sitta och bläddra i ett illustrerat praktverk.» «Hake» (Hanse, H.) «Två konungar – en filmvädevill», *Svenska Dagbladet*, 10 November 1925.

RÖDA KVARN
7-9, 9-11 - TREDJE VECKAN

En film som måste
ses och — höras

"Tid konungar" är nämligen inte bara en utsökt njutning för ögat och en fröjd för fantasin utan också, tack vare den förnäma musikeledningen, varmt skattad av alla musikalikare. — Filmen beledagas av kompositioner av Bellman, Mozart, Haydn, Gluck, Beethoven, Rameau, Lully.



RENÉE BJÖRLING.

TVÅ KONUNGAR
med
ARNE WEEEL, ÅKE CLAESSON,
RENÉE BJÖRLING, JESSIE
WESSEL, STINA BERG m. fl.



Fig. 5. The Royal Court provided access to Gustav III's bed in Haga, a royal carriage and the royal barge *Vasaorden*, which had been reconstructed two years previously. These «authentic objects» were used in the marketing of the film *Två konungar*. (Advertisement, *Svenska Dagbladet*, 23 November 1925. Public Domain.)

the celebrated lead actor and the well-known extras were the main attractions of the film, overshadowing the rather uneventful script and varied costume.

Royal interiors and parks were likewise used in *Två konungar* and the director Elis Ellis was very grateful to the Royal Court and the King, who according to Ellis showed a personal interest in the film and the director's efforts to make everything as authentic as possible.⁶⁵ In an interview in *Filmjournalen* he expressed his gratitude to the Marshall of the Realm, the Marshall of the Court, the Governor

⁶⁵ «Jag har verkligen rönt ett förvånansvärt stort tillmötesgående av alla myndigheter jag måst besöka», säger hr Ellis. 'Om vi skola börja högst upp, kan jag nämna, att Hans Maj:t Konungen personligen intresserade sig för våra strävanden att få allt inspelat på så autentisk mark som möjligt. Så fingo vi begagna de gustavianska rummen å Gripsholms slott, liksom Stockholms slott, Gustaf III åker bl. a. i filmen ut från borggården ned för Slottsbacken till den ödesdigra operamaskeraden.' «Ingemar», «Två konungar», *Filmjournalen*, 7:31–32, 15 November 1925, p. 517.

of the Royal Palaces and Admiral Carl Alarik Wachtmeister, who had been very accommodating, permitting access to Gripsholm Castle, the Royal Palace, Haga and Drottningholm.⁶⁶ An open-air theatre at Drottningholm was reconstructed under the supervision of Agne Beijer, who three years earlier, in 1922, had discovered and successfully reopened the old Drottningholm Palace Theatre, which was largely preserved in its original condition. The director Ellis proudly declared that the film production had contributed to the reconstruction of the open-air theatre and added one more attraction to Drottningholm.⁶⁷ However, it is also in the scenes shot in this location that you find the most evident anachronism in the film – the court of Gustav III sits very comfortably on the newly made benches in front of the stage. The masked ball featured in *Två konungar*, on the other hand, was one of the largest interior shoots so far in Swedish film production. The ball scene was filmed in a reconstruction of the Opera House in the large studio at Filmstaden, Solna, owned by the production company AB Svensk Filmindustri. An «authentic shot» would not have been possible in this case since the original Opera House had been torn down 30 years earlier, in the 1890s. The reconstruction of the Opera House was ambitious and details from the original Opera House were recreated, revealing a familiarity with the old building.

When original objects weren't available, there were ways of charging copies and reconstructions with a feeling of authenticity, making a connection to the past believable to the audience. A prominent feature in *Två konungar* is the recurring close-ups where, for example, the actor's hand touches a painting or a doorknocker, promoting an authenticity based on haptic qualities. The tempo slows down in these close-ups, it is almost as if the hands of the film audience touch the object; it is touch by proxy. These shots could be defined as «haptical images» with reference to Alois Riegl's use of the term, and are images of objects that appeal to the sense of touch rather than to sight alone.⁶⁸ Moreover, the close-ups added a sense of increased value to specific objects. Elis Ellis inserted close-ups of archival material and mixed original documents with pieces of text that were purely fictional and

⁶⁶ Sven Stolpe, «Elis Ellis' Bellmanfilm – en förnäm och fullödlig filmskapelse», *Filmjournalen*, no. 31–32, 15 November 1925, p. 509.

⁶⁷ «Se'n kan vi med litet stolthet säga, att tack vare filmen «Två konungar», har Drottningholm slott fått ännu en sevärighet till sina många andra.' (...) Ja, den gamla friluftsteatern, som Gustaf III så flitigt begagnade [...] ha vi nu satt istånd till sitt ursprungliga skick. Detta skedde under experten dr Beijers ledning. Och vi gjorde det så grundligt och omsorgsfullt, att teatern, som sagt inte blott är som den en gång var, utan därtill nu står gediget rekonstruerad.» «Ingemar», «Två konungar», *Filmjournalen*, 7:31–32, 15 November 1925, p. 517.

⁶⁸ Angela Dalle Vacche (ed.), *The Visual Turn: Classical Film Theory and Art History* (New Brunswick, N.J., 2003), p. 5.

part of the film's story – an interesting and efficient, but perhaps not very honest, way of using old documents. The aura of the original documents and objects rubs off on the added material, to some extent.

Finding the right actor and posture

The casting process can be quite complex since the audiences will have an idea, often conflicting ideas, about the historical person being portrayed – the way he or she looks, moves or acts. We find numerous discussions in film reviews about what a king, or a Swede for that matter should look like. At the beginning of the twentieth century these discussions can be linked to a renewed interest in physiognomy, the idea that you can judge someone's personality, or ethnicity and race in some cases, from their external expression, especially from the face.⁶⁹ One example is when the Danish actor and film director Arne Weel (1891–1975), who played the Gustav III in *Två konungar*, was criticized for being too short and too Danish.⁷⁰ On top of this, critics noted that it was a Norwegian actor, Harald Schwenzen, who played the young hero Ture Hjelm. Nordic film actors were common in Swedish productions, especially before the late 1920s when sound was introduced and language differences got in the way. One actor whom the critics did agree fitted his role was the musician Åke Claesson (1889–1967). He made his film debut as Bellman in *Två konungar*, but he was already familiar with the role and would return as a character actor in three more films: *Ulla min Ulla* (1930/38), *Sol över Klara* (1942) and *Hans majestäts rival* (1943). His ability to sing and play the lute was much appreciated, as were his profile and facial features, which were thought to resemble von Krafft's well-known portrait, for example. However, it is important to note that not only did the actors have to look the part, they also needed to move as the audience expected an eighteenth-century person to move. In *Gustaf III och Bellman* (1908) the role of the King was given to Carl «Texas» Johannesson, who was a well-known ballet dancer. *Två konungar* was choreographed by Sven Tropp (1890–1964), a ballet master who also acted in this and other films 1915–1941.⁷¹ Sven Tropp was married to the ballet mistress Elly Holmberg (1903–2001), who

⁶⁹ Wolfgang Brückle, «Face-Off in Weimar Culture: The Physiognomic Paradigm, Competing Portrait Anthologies, and August Sander's *Face of Our Time*», in *Tate Papers*, no. 19, Spring 2013, Retrieved 10 January 2019, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/19/>.

⁷⁰ «Han är för det första för liten; vidare är han dansk!» Sven Stolpe, «Elis Ellis' Bellmanfilm – en förnäm och fullödlig filmskapelse», *Filmjournalen*, 15 November 1925.

⁷¹ Svensk filmdatabas, «Sven Tropp», <http://www.svenskfilmdatabas.se>.



Fig. 6. When the establishment acts as ghosts at the Royal Palace, photographs from the recording of *En afton hos Gustaf III på Stockholms slott* in 1925. The focus of the article is on the members of high society who acted as extras in the film. *Idun*, no. 25, 1925, pp. 548–549. Public Domain.

appeared in this film and also *En afton hos Gustaf III på Stockholms slott*. The choice to engage professional well-established dancers reveals the emphasis given to dance and choreography in all three films. The control and transformation of the body act as a visual vehicle for time travelling on the screen. For that reason, the actor's ability to control his or her posture becomes an important feature.

Gösta Ekman (1890–1938), one of the most popular actors in Sweden during the 1920s and 1930s, was cast in historical roles throughout his career. In 1913 he gave a successful performance on stage in Gothenburg as Gustaf III's father King Adolf Fredrik in the play *Hermelin och purpur*, written by Sophie Elkan. Ekman portrayed Adolf Fredrik as irresistible, even though the King came across as rather dull in Elkan's script.⁷² Actually his portrayal was so charmingly convincing that he was engaged as an actor in Stockholm. In the film *En afton hos Gustaf III på Stockholms slott*, Ekman portrays Gustaf III as an elegant and sophisticated monarch, moving gracefully through the Royal Palace, and in the reviews and in the mar-

⁷² Carina Burman, *Djävulspakten: Gösta Ekmans liv och konstnärskap* (Stockholm, 2011), pp. 94–95.

keting of the film the King is described with the popular epithet «the Enchanting King» (Tjusarkungen). This was a role that seemed to suit Ekman. His star-quality meant that he was also asked to portray the Warrior King Karl XII. This was a king who spent most of his time riding and fighting with swords. Even though most critics comment on the perceived discrepancy between his off-stage queer persona and his portrayal of kings and soldiers at war, his efforts were generally critically acclaimed. In an interview in 1933, Ekman jokingly revealed that he probably got his first film role in 1911 because he looked good in a uniform.⁷³ Apart from the star Ekman, the unique selling point of *En afton hos Gustaf III på Stockholms slott* was the large number of people from high society, including members of the royal family, who acted as extras, creating the desired atmosphere. Their appearance in the film naturally created a buzz. The journal *Idun* published a photographic report from the film set at the Royal Palace with the headline *När societeten spelar gengångare på Stockholms slott* (When the establishment acts as ghosts at the Royal Palace).⁷⁴ The article implied that the extras constituted a spiritual link between high society then and now; it was as if they were ghosts from the past, and their participation made the film feel even more authentic.

Conclusion

Period films are combinations of history and myth, and for them to work, film directors need to use and develop a number of strategies to create an authentic (enough) feeling. This article explores how the visualization of the past and the concept of authenticity were reinvented, negotiated and visualized in these productions. In order to successfully create staged authenticity, filmmakers relied on specialists in the organization of material things, for example museum curators and art historians such as Agne Beijer and Sixten Strömbom, who also helped authenticate film productions through their authority as experts. Analysing the strategies used by the three film directors, we are reminded that authenticity judgements may be linked to the worth of a variety of sources, for example materials, design, location, craftsmanship, spirit and feeling.⁷⁵ To that one might also add appearance. Interviews reveal how the directors put a lot of effort into finding the right actor, adhering to ideas about what a historic person, or a Swedish person

⁷³ Ekman starred as Lieutenant Count Konrad von X in the film *Blott en dröm: Stockholmskådespel i 53 tablåer* (1911), «Cyrano», «För tidigt jubileum», *Dagens Nyheter*, 15 January 1933.

⁷⁴ Anon. «När societeten spelar gengångare på Stockholm slott», *Idun*, 25 (1925): 548–549.

⁷⁵ *The Nara Document on Authenticity*, ICOMOS, 1994, Section 13.

for that matter, should look like – ideas that were related to the research conducted at the Swedish Portrait Archive. Authentic locations were found in and around Stockholm, and when such sites were unavailable the filmmakers used already existing theatre scenography or created ambitious reconstructions, for example the outdoor theatre at Drottningholm. As Victor Edman has shown in his study *Sjuttonhundratalet som svenskt ideal* (2008), this happened at a time when reconstructions were about to be increasingly accepted and know-how about how to stage the past was developed at museums and heritage institutions. So, with the help of experts, film directors negotiated the demand for authenticity, while addressing the need to create an atmosphere and style that spoke to the audience and their expectations. Thus, they were exploring the complex balance between *symbolic* and *material* authenticity, and between *historical accuracy* and creating an *authentic look*.⁷⁶ Mastering this balance, period films have continued to shape our preconception of the past over the last century, and understanding the production of early period films clarifies the ways in which new media relate to expertise in academia, heritage sites and museums.

HEDVIG MÅRDH (b. 1979) PhD, is an art historian focusing on cultural heritage, design history and museum studies. *A Century of Swedish Gustavian Style – Art History, Cultural Heritage and Neoclassical Revivals from the 1890s to the 1990s* (2017) is her thesis. Mårdh works as a researcher at Uppsala University and as a senior lecturer in Cultural Studies at Karlstad University.

⁷⁶ Kuhn & Westwell 2012.

Ligning med ubekendte: Det 1. Christiansborg og dets interiørers plads i stiludvikling og indretning 1740–94

Kent Alstrup, Agency for Culture and Palaces, Copenhagen

Abstract: Inaugurated in 1740, the majestic building of the new royal palace in Copenhagen would play a key role in the introduction of new stylistic waves over the next 50 years, until the palace sadly was destroyed by a devastating fire in 1794. As the title suggests, the disappearance of these interiors has left a serious lacuna in the understanding of the period's art and architecture. All the famous architects and artists of the time worked in the palace and from this, the central monument of eighteenth-century Denmark, new ideas spread throughout the realm. A few drawings have survived, and together with the abundance of written sources, we can get a rather good impression of the character of these interiors, even to the point where it is possible to reconstruct quite a few of them in drawings. An example of this is the bedroom of the Crown Princess Marie Sophie Frederikke from 1790, from which there furthermore exist pieces of furniture and richly embroidered textiles (fig. 12-19).

At the outset, the interiors of the palace were decorated in the early rococo style (figs. 4–7) by the young architects L. de Thurah and N. Eigtved, who both had recently been on long journeys in Europe, where they had studied the newest architecture. The French sculptor L.-A. Le Clerc was responsible for the design of all the ornamental work on the building, and since the ornaments played such a vital part in the concept of the whole style, Le Clerc came to play a key role in the interior design (fig. 9). Furthermore, the well-documented use of up-to-date literature about the latest developments in French architecture as well as direct artistic contact with the Court of Versailles, ensured that the interiors lived up to the standards of the time.

The early variant of the classical revival, the Louis Seize, was introduced by the French architect N.-H. Jardin and later on developed further by his pupil, C.F. Harsdorff (fig. 8), aided by the talented architect and decorator C.F. Lillie.

In this article, a part of the palace's north wing is used as an example of the development of not only style and fashion, but also the different ways in which the rooms were used over the years.

Keywords: Architecture, interior design, rococo, Louis Seize, plan design.

Recommended citation: Kent Alstrup, Ligning med ubekendte: Det 1. Christiansborg og dets interiørers plads i stiludvikling og indretning 1740–94, *1700-tal* 16 (2019): 44–78. <https://doi.org/10.7557/4.4880>

Copyright: © 2019 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Indledning

Det 1. Christiansborg var i hele sin korte levetid det centrale monument i stiludviklingen i Danmark. Slottets eksteriør i sydtysk-østrigsk inspireret barok fik ganske vist kun begrænset betydning. Men når det gælder slottets indre, er det straks en helt anden historie. Periodens største arkitekter, kunstnere og kunsthåndværkere var alle beskæftiget på det store slot. Herfra spredte nye impulser sig ud i det omgivende samfund. Men så brændte slottet i 1794, og dermed forsvandt en væsentlig nøgle til forståelsen for periodens strømninger indenfor især interiør- og møbelkunst. Slottets interiører blev dermed ligningens ubekendte – tænk blot på svensk interiørkunst i samme tidsrum, og forsøg derefter at tage Stockholms Slot ud af ligningen.¹ Men nøglen er imidlertid ikke helt tabt for eftertiden, og vi kan ved hjælp af de ganske mange bevarede møbler og vor arkivalske viden om slottets indretning regne os frem til ganske meget af karakteren af det, der forsvandt.

Netop reddet inventar er den direkte inspiration til denne artikel. Under tegnede blev gjort opmærksom på en række tekstiler på Rosenborg, der under slotsbranden blev reddet fra det soveværelse, der i 1790 var blevet indrettet til det nygifte kronprinspar Frederik (VI) og Marie Sophie Frederikke. Tekstiler blev ellers ikke reddet i større omfang. Da der tilmed er bevaret både siddemøbler og kandelabre med tilhørende piedestaler, var det følgelig oplagt at forsøge rummet beskrevet, måske tilmed rekonstrueret i tegning. Første skridt var at lokalisere soveværelset. Dette lå i et hjørne af slottet som i sin levetid blev ændret ganske meget over tid, hvilket er et oplagt udgangspunkt for at søge stilperiodernes vekslen illustreret. Dette er i det følgende søgt gjort i en kronologisk gennemgang af netop denne del af slottet.

¹ Her er i øvrigt hentet megen inspiration i Bo Vahlne, *Friløstidens indredninger: Om bekvæmlichkeitens och skönhetens nivåer* (Stockholm, 2012).

Hvad der imidlertid er lige så interessant som stiludvikling, er den måde man boede på. Hvordan var en fyrstelig bolig indrettet, og hvordan fik man normerne herfor tilpasset skiftende tider? For at sætte det spørgsmål i relief er også tiden efter slottets brand relevant. For med indflytningen i palæerne på Amalienborg, der blev ny residens efter branden, skulle fyrsteboligen oversættes til helt andre forhold.

Det har været tanken i denne artikel at udbygge den viden om slottets interiører, der hidtil har været til rådighed ved at øse af de samme righoldige skriftlige kilder, arkivalske såvel som trykte, som man tidligere har anvendt. Slottet er væk, og de spredte oplysninger, der er offentliggjort om det, gør det svært for fantasien at få et helt billede ud af puslespillet. Det er håbet, at der herved kan føjes endnu en brik til et helhedsbillede af det danske 1700-tals måske vigtigste monument.

Perioden er en af Danmarkshistoriens mest dramatiske, ikke mindst når det gælder begivenheder i magtens korridorer. En scene kræver aktører, hvorfor slottets beboere også vil blive berørt.

Forskningen

Det er begrænset, hvor meget der er forsket i slottets interiører. I sin bog fra 1944, gennemgik kunsthistorikeren Christian Elling systematisk kongens lejlighed ved hjælp af de bevarede arkivalier vedrørende byggeriet.² Det righoldige materiale omfatter både overslag over snedker-, billedhugger- og stukkatørarbejdet. Herudover redegøres der for alt mellem himmel og jord, fra vinduesglas til genbrug af inventar fra det gamle slot. I Slotsbygningsskommissionens papirer kan man følge byggeriet og blandt andet se de tegninger kommenteret, der ikke er bevaret.

Hakon Lund, også kunsthistoriker, gik i det store værk fra 1975 om slottets historie videre endnu. Heri fremlagde han blandt andet denne betragtning: «I mangel af tegninger til alle de andre rum, er det med en vis tilfredsstillelse, at man kan hævde at deres vægge alle har måttet være varianter af denne (Eigtveds opstalt til Kongens Galleri, fig. 5). Man kan så i tankerne erstatte dørene med ovnicher eller indsætte en kamin med spejl- eller billedramme over i feltet mellem dørene... det må fremhæves at systemet har været meget fast».³

² Christian Elling, *Christiansborginteriører: Studier over Residenslottets historie i det 18. Aarhundrede* (København, 1944).

³ Hakon Lund «Det første Christiansborg», i Kristian Hvidt, Svend Ellehøj & Otto Norn (red.), *Christiansborg Slot, I* (København, 1975), s. 274.

Med dette udsagn som udgangspunkt, lavede undertegnede således som ung arkitektstuderende en sådan rekonstruktion af Eigtveds gemakker til kongen, der forsøgte at vise, at man kan komme de forsvundne interiørers karakter ganske nær. Resultatet blev efterfølgende publiceret i *Architectura*.⁴ Ikke mindst blev det tydeligt, at hvad man ikke kan få klart for sig i skrift, ofte løser sig, når man i stedet søger rummene rekonstrueret i tegning.⁵

Christiansborg

Da kongefamilien den 26. november 1740 kunne gøre sit indtog på det nye residensslot, stod slottets vigtigste beboelsessuiter i det store hele færdige. Man kunne flytte ind og man kunne holde hof. Men slottets paradegemakker og hovedtrapper manglede endnu, det samme gjorde flere af de boligsuiter, som der endnu ikke var brug for (kongefamilien bestod på dette tidspunkt kun af kongeparret, deres to børn og kongens søster, prinsesse Charlotte Amalie).⁶ Men så var der også kun gået ni år, fra man begyndte at rive det gamle Københavns Slot ned. Det gamle slot var ganske få år før blevet ombygget og udvidet. Men trods store anstrengelser var resultatet ikke blevet heldigt. Slottets uregelmæssige form kunne ikke skjules, selv om man havde gjort de yderst forskelligartede fløje lige høje og fået etagerne til at ligge i samme niveau. Dertil kom, at udvidelserne til dels var dårligt funderede. I mere end hundrede år havde slottet været berygtet som Europas ringeste residens. «Men med alt hvad der var blevet sagt om den dansk-norske konges elendige hus, ville det være for storartet, om hele Europa nu skulle mere

⁴ Kent Alstrup, «Too splendid and too magnificent: Forsøg på rekonstruktion af Kongens lejlighed på det første Christiansborg», i *Architectura: Arkitekturhistorisk Årsskrift*, 20 (1998), s. 108–21.

⁵ Ud over de værker, der specifikt har behandlet Christiansborg, er der meget at hente i litteraturen om andre emner, der, når der behandles kunst- og kulturhistoriske emner fra perioden, uvægerligt kommer til at berøre residensslottet. Det gælder så forskellige emner som møbler, tronehimle, sølvtøj, billedkunst og hofholdning, foruden biografier over de mennesker, der udgjorde tidens elite. Det gælder for eksempel: Christian Elling, *Hofkronik: Studier omkring Caroline Mathilde (København, 1945)*; Christian Elling, *En konges taffel: Guldmedekunst og borddækning i det 18. århundrede (Statsinventariekommisionen, 1988)*; Harald Jørgensen, *Fra Christiansborg til Amalienborg: En begivenhedsrig periode i den danske hofforvaltningens historie 1784–1808* (Herning, 1996); Mario Krohn, *Frankrigs og Danmarks kunstneriske Forbindelse i det 18. Aarhundrede* (København, 1922); Ulrik Langen *Den afmægtige – en biografi om Christian 7* (Aalborg, 2008); Preben Mellbye-Hansen & Katia Johansen, *Kongens Himmel* (Rosenborg, 1997).

⁶ Nils G. Bartholdy «Paradeslottets hverdag» i Kristian Hvidt, Svend Ellehøj & Otto Norn (red.), *Christiansborg Slot, I* (København, 1975), s. 324–26.



Fig. 1: Det nybyggede Christiansborg, set fra Slotspladsen. Slotskirken ses yderst til højre og Kancellibygningen til venstre. Stik i de Thurahs "Den Danske Vitruvius", 1746. Public Domain. <https://bit.ly/2NQL64c>



Fig. 2: Slottet set fra Marmorbroen. Ridebaneanlæggets søndre fløj er endnu under opførelse til højre. Foto: Lennart Larsen. (© Kongernes Samling, Rosenborg. Reproduced with permission.)

sig over at nu var det braset sammen». ⁷ Mens arbejdet stod på, boede kongeparret i deres tidligere tronfølgerbolig, Prinsens Palais, i dag Nationalmuseet. Om sommeren residerede hoffet på Frederiksberg Slot lige uden for byen og på slottene i Nordsjælland.

Efter nedrivningen af det gamle slot fulgte nedramningen af tusindvis af pæle ned i den bløde undergrund, og derefter opførelsen af den firfløjede hovedbygning i seks etager, hvortil kom slotskirken beliggende i en selvstændig fløj, forbundet med hovedbygningen ved en løngang. En tilsvarende løngang forbandt hovedbygningen med den gamle kancellibygning (fig. 1). I forlængelse af kirken stod langs kanalen en længere bygningsrække, bestående af vognremise og stalde for kronprinsen og garden til hest. Ved siden af denne var den nordre stald og Ridehuset under tag, mens den søndre stald på den anden side af Ridebanen kun lige var påbegyndt (fig. 2). Tiden taget i betragtning, er det ikke så overraskende endda, at der i det indre stadig manglede en del. ⁸

Hovedbygningens seks etager var fordelt på en stor kælder, hvor man fandt køkken, konditori, sølvkammer, vinkælder og mange andre praktiske funktioner, foruden kontorer, blandt andet for Partikulærkammeret, kongens egen kasse. Stueetagen, kaldet Dameetagen, rummede boliger for de højest rangerende hoffolk, mens nederste mezzanin beboedes af det lavere rangerende tjenerskab. Hovedetagen, kaldet Kongens Etage, var beregnet til beboelse for kongeparret i den halvdel, der vendte mod Slotspladsen, mens repræsentationssalene vendte mod Ridebanen. Kronprinsens Etage beboedes af de øvrige medlemmer af kongefamilien, foruden disses højerestående hoffolk, mens deres pager, lakajer og kammerpiger boede i den øverste mezzanin ovenover.

De mindre vigtige etager var indrettet af slottets arkitekt Elias David Häusser. Han blev under byggeriet desavoueret flere gange, for til sidst helt at måtte vige pladsen for de to unge hofbygmestre Lauritz de Thurah og Nicolai Eigtved, der begge netop vendt hjem fra meget lange studierejser i Europa. Begge havde de været i Tyskland og Italien, de Thurah tillige i Frankrig, Holland og England, mens Eigtved arbejdede som konduktør for C.F. Pöppelmann, der var chef for det saksisk-polske bygningsvæsen. De to fik opgaven med at indrette herskabernes gemakker i de to hovedetager, Kongens og Kronprinsens etager. Arbejdet fordeltes mellem dem på den måde, at Eigtved fik overladt kongens og kronprinsens lejligheder samt Højesteretssalen, mens de Thurah skulle indrette dronningens og prinsessernes lejligheder (fig. 3). Til arkitekterne sluttede sig den franske billed-

⁷ Palle Lauring *Krig, Comedier og Enevoldspragt* (København, 1979), s. 202.

⁸ Slottets bygningshistorie gennemgås minutiøst i Lund 1975, s. 216–60.

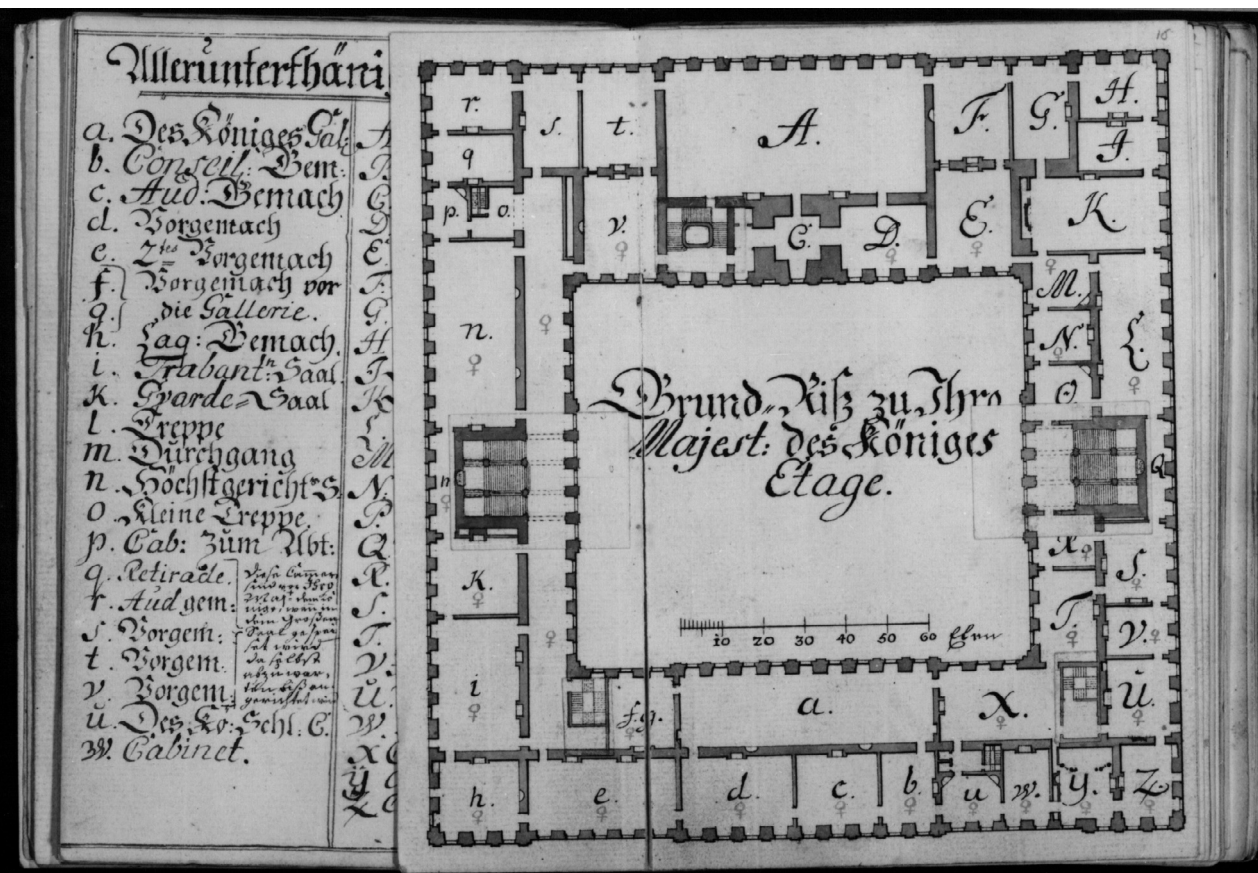


Fig. 3. Plan af Kongens Etage. Rummenne markeret med store bogstaver er dronningens gemakker (inkl. Riddersalen, A), de små bogstaver angiver kongens gemakker. Plan i Rigsarkivet. (© Nationalmuseet. Reproduced with permission.)

hugger Louis-Augustin le Clerc, der kom til Danmark fra Brühl og derfor havde lært den nye rokokostil på anden hånd hos F. de Cuvillies d. æ. At man dog fulgte med i, hvad der skete i Paris og omegn ses eksempelvis af, at tidens kunstnere har lært fra J.F. Blondels værk *De la distribution des maisons de plaisance* fra 1738.⁹ Under slotsbyggeriet fik man tilmed direkte forbindelse til den franske kunstverden; herom senere. Billedhuggeren fik stor indflydelse, da det var ham, der skulle indtegne alle ornamentet på arkitekternes tegninger.

⁹ Andersson Møller «Snedkerens gård i Magstræde», i *Architectura: Arkitekturhistorisk Årsskrift*, 20 (1998), s. 98–99.

Af slottets interiører kendes der gengivelser af ret få rum, der til gengæld er ganske oplysende, når de sammenholdes med de få arkitekttegninger, der er bevaret. Lægges hertil detailtegningerne til snedkerdetaljerne i kongens, dronningens og kronprinsens lejligheder, får man indtryk af et byggeri, hvor standardiseringen er drevet meget vidt. Dette er forståeligt nok, den korte byggetid taget i betragtning. Ydermere findes der beskrivelser, der fortæller om udsmykningen med malerier og tekstile tapeter.¹⁰ I inventarregnskaberne angives disse med mål, hvilket muliggør en egentlig rekonstruktion af mange rum.

Men slottets suiter kom naturligvis ikke til at stå uberørte, som de fremstod ved indflytningen i 1740. Gennem slottets 50-årige levetid skete mange ændringer, både hvad angår rummenes inddeling og udsmykning, såvel som med inventaret. For at demonstrere dette skal der i det følgende gives en fremstilling af en del af Kongens Etage, der hidtil kun har været delvist behandlet i forskningen. Vi kommer dermed de Thurahs interiører nærmere, ligesom to af den tidlige nyklassicismes kendteste arkitekter Caspar Frederik Harsdorff og Joseph Christian Lillie er repræsenteret med væsentlige arbejder.

Kongens Etage

Kaster man et blik på grundplanen over Kongens Etage (fig. 3), bemærker man først, at kongens gemakker er betegnet med små bogstaver og dronningens med store bogstaver. Øverst på tegningen ses paradegemakkerne mod Ridebanen med Riddersalen i midten (litra A). Denne var slottets største rum, der gik op gennem hele tre etager. Salen flankeredes af kongens paradeværelser til venstre og dronningens til højre. Hver paradelejlighed bestod af tre forgemakker, et audiensgemak og et sovegemak. Herefter fulgte i kongens side, i Sydfløjen, først et mindre kabinet og derefter den store Højesteretssal (fig. 3 litra n). I den danske enevælde var kongen rettens formelle præsident, men i praksis mødte han kun ved den officielle åbningsceremoni hvert år i marts.

I den modsatte fløj, Nordfløjen, fandtes to store repræsentationsale, Den Gyldne Spisesal (fig. 3 litra K) og Dronningens Galleri (fig. 3 litra L). Spisesalen, der gik på tværs af fløjen, kendes fra en tegning fra 1781 (se fig. 9). Indretningen

¹⁰ Blandt andet i J. Seneberg, *Beskrivelse over Residence-Slottet Christiansborg i det forrige pragtfulde saavel indvortes som udvortes Tilstand, samt over den Onsdagen den 26 Febr: 1794 opkomne ulykkelige Ildebrand hvorved dette kostbare Slots indvortes Pragt aldeles blev lagt i Aske* (Haderslev, 1794), samt Rigsarkivet (herefter RA), Reviderede regnskaber, Kongelige slotte og haver (1666–1848): RA, Christiansborg – inventarieregnskaber 1741–94 og RA, Partikulærkammeret, Slotsbygningsskommissionen af 1738 *Protokol vedr. diverse indkøb i Paris*.

påhvilede egentlig de Thurah, men det endte med at være Le Clerc, der tegnede rummet. Man har betegnet rummets stil som fransk rokoko, om end i lettere provinsiel udformning. Det provinsielle udtryk skyldes dog primært den ensformige udformning af langvæggen, med dens mange ens stukfelter. Oprindeligt havde Le Clerc gjort rummet kortere, men kongen skiftede mening, mens arbejdet stod på, og salen fik sin oprindelige dybde igen. Da man var begyndt på stukfelterne, ville man af sparehensyn, og ikke mindst tidsnød, ikke lave dét om, der allerede var udført, men nøjedes med at gentage mønsteret på den forlængede væg.¹¹

Dronningens Galleri

Dronningens Galleri (fig. 3 litra L) lå som pendant til Højesteretssalen, om end galleriet var en hel del smallere, ligesom det var et vinduesfag kortere, formentlig af hensyn til spisesalens proportioner. Galleriet skulle tegnes af de Thurah, men som med spisesalen, måtte han overlade stafetten til Le Clerc, der efter alt at dømme tegnede et ganske overdådigt rum. Det skulle helt beklædes med træpaneler, der skulle forsynes med udskåren ornamentik. Vinduespillerne skulle have spejle med konsolborde, mens indervæggene skulle inddeles af pilastre, der skulle indramme store vægfelter, foruden to kaminer med spejle over og døre belagt med spejlglas. Man har altså tænkt sig, at rummet skulle have karakter af et spejlgalleri.

Netop spejlene blev årsag til et diplomatisk mellem spil, der medførte direkte kunstnerisk kontakt med hoffet i Versailles. Da man i årevis havde sendt frederiksborgheste og islandske jagtfalke som gaver til det franske hof, uden at der var kommet passende gaver retur, blev der fra dansk side givet udtryk for, at denne tingenes tilstand var utilfredsstillende, som om den danske konge var den franske undergiven og derfor skulle yde tribut. Selv et vink med en vognstang om, at Christian VI var glad for fransk vin, blev overhørt. Men i 1738 var den politiske situation i Europa sådan, at Frankrig ønskede et bedre forhold til Danmark-Norge, og derfor overvejede en passende gave til hoffet i København. Frankrigs nye gesandt her i landet, Théodore Chevalignard de Chavigny, foreslog, at man skulle forære spejlene til dronningens nye galleri. Til den ende blev tegningerne sendt til Paris, hvor de imidlertid ikke faldt i smag. Man foreslog derfor at lade kongens arkitekt, Ange-Jacques Gabriel, udføre nye tegninger. Disse ankom til København i november 1739. Men kongeparret fandt, at forslaget var overlæst og «gotisk», hvilket formentlig skal forstås som gammeldags. Langt fra at blive fornærmet gav

¹¹ Lund 1975, s. 281-84.

førsteministeren, kardinal Fleury, udtryk for, at han følte sig smigret over, at den danske dronning delte hans smag for det lette og elegante! Gabriel måtte revidere sit forslag, som kendes fra hans skriftlige forklaring, tegningerne findes ikke mere. Rummets overordnede idé må nærmest siges at være en forenklet udgave af Le Clercs, men med rigere udsmykning. Galleriet, der i sin helhed skulle udføres i Paris, ville koste 50.000 livres eller 11.000 rigsdaler, hvilket var næsten tre gange så meget som Le Clercs overslag. En føler til det franske hof om, at man måske derfra ville betale for hele projektet, førte ikke til noget. Sparehensyn og et køligere forholdet rigerne imellem gjorde, at projektet aldrig blev til virkelighed. Men man havde uægtelig fået inspiration direkte fra Paris; mon dog ikke man fik glæde af den i de kommende år?¹²

Arbejdet med galleriet var naturligvis blevet standset, da forhandlingerne med Paris gik i gang. Rummet var den nærmeste adgangsvej mellem kongeparrets daglige gemakker i etagens nordøstre hjørne og Den Gyldne Spisesal, da værelserne ved siden af galleriet, mod slotsgården, var beboede. Formentlig derfor foreslog Eigtved en interimistisk indretning af galleriet. Der blev lagt et «tarveligt» gulv, formodentlig menes et simpelt plankegulv. Overslaget over snedkerarbejdet røber til fulde, at indretningen var midlertidig. I overslaget over snedkerarbejdet nævnes vindues- og dørgerigter, tapetlister og fodpanel, men intet brystpanel.¹³ Derimod nævnes postamentlister, hvilket måske skal forstås som en liste, der skulle illudere overkant på et imaginært brystpanel. Da rummet skulle males, er det en mulighed at man simpelthen har malet fyldingerne på. Over dørene kom der tapetrammer, der har skullet illudere dørstykker. Ifølge inventarregnskabet kom der lærred på væggene, bemalede med historiske motiver. Formentlig har man også givet rummet et glat gipsloft. I to ovnicher stod to små lave jernovne med opsatser i Dresden-porcelæn i hvidt, blå og guld.

Tapeterne er i inventaret angivet med mål, hvilket muliggør en skitse-mæssig gengivelse af rummets hovedinddeling (fig. 4).¹⁴ Hvis man går ud fra, at de nævnte postamentlister har skullet illudere overkant på et imaginært brystpanel, må det have siddet i samme højde som i alle de andre rum. Denne højde, 3 fod og tre tommer (102 cm), var nemlig fastsat som standardmål på begge de to hovedetager. Tegningen (fig. 5) kan betragtes som et eksempel på den standard, der

¹² Frederik Weilbach «Dronningens Galeri», i *Fra Arkiv og Museum*, Serie 2, Bind 2, (1927), Østifternes historisk-topografiske Selskab.

¹³ RA, Partikulærkammeret, Slotsbygningsskmissionen af 1738: Bilag til bygningsregnskaberne (1741), nr. 273

¹⁴ RA, Reviderede regnskaber, Kongelige slotte og haver (1666–1848): Christiansborg – inventarieregnskaber (1741).

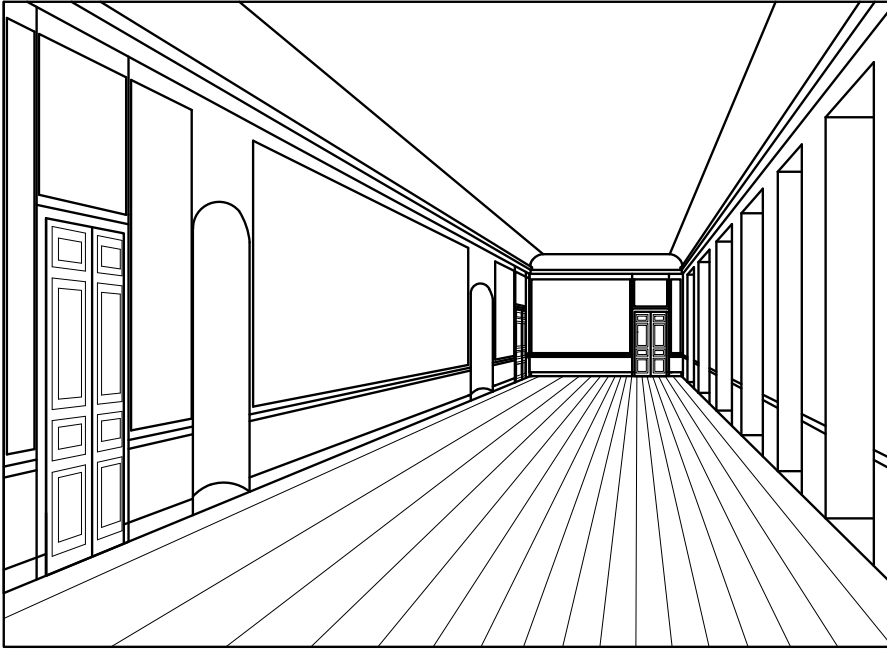


Fig. 4: Dronningens Galleri, skitse­mæssig rekonstruktion. (© Slots- og Kulturstyrelsen. Reproduced with permission.)

helt generelt gjorde sig gældende i gemakkerne, og som giver en idé om galleriets overordnede udseende.

Prinsessen af Württembergs lejlighed

Væg i væg med Dronningens Galleri lå tre gemakker ind mod slotsgården (fig. 3, litra M, N og O). Disse var oprindeligt afset til gardesal og lakajgemakker til dronningens daglige lejlighed, der fortsatte på den anden side af den store trappe. Imidlertid blev to af rummene fra først af beboet af prinsesse Frederica af Württemberg, der stod den tyskfødte dronning Sophie Magdalene meget nær. Prinsessen blev således udnævnt til abbedisse på Vallø Adelige Jomfrukloster. Dronningen var kendt for at favorisere tyskere, hvilket var en af grundene til hendes ringe popularitet. Det danske hof havde i næsten hundrede år været domineret af tysk kultur, og der taltes overvejende tysk (og til dels fransk). Men Sophie Magdalene foragtede ligefrem sine danske undersåtter. Da kronprinsen, den senere Frederik

¹⁵ Jens Møller, *Mnemosyne II* (1831), s. 27.

V, lærte sig dansk, kaldte hun ham hånligt for «den Dänischen Prinzen»!¹⁵ Da dronningen tilmed fik en stor del af sin fattige familie til Danmark for at leve af statskassen, siger det sig selv, at det ikke var populært hos de skatteplagede danskere. Prinsesse Frederica og hendes to søstre var niecer af en afdød prins af Württemberg, som havde indsat Christian VI som eksekutor i sit testamente. Kongen skriver i 1739, at han efter gennemlæsning af testamentet kan udlede, at de tre piger intet ville få ud af det, men at han i øvrigt havde lovet at sørge for dem.¹⁶ Det var kun Frederica, der boede i Danmark. Hun var yderst upopulær, da hun havde en særdeles skarp tunge. Blandt andet kom hun på kant med dronningens søster, prinsesse Sophie Caroline af Ostfriesland, der i øvrigt residerede på Fredensborg Slot. Allerede i 1743 forlod prinsesse Frederica landet igen.

Rummet nærmest Dronningens Trappe (litra O) var prinsessens forgemak, det næste (litra N) hendes sovegemak. Det sidste rum (litra M) fungerede som forgemak til Den Gyldne Spisesal. Alle tre rum har givetvis været af samme standard, der kendetegnede de fleste af slottets kongelige gemakker. Der må have været lave brystpaneler, og stukloftet har haft trukket gesims og hulkehl, og måske også rokokostuk. Alt i alt må det have haft samme karakter, som på tegningen fig. 5.



Fig. 5: Opstalt af Kongens Galleri. Tegning af Eigtved. (H.M. Dronningens Håndbibliotek, Kongernes Samling. CC BY-NC-ND.) <https://bit.ly/33S1YrQ>

¹⁶ Jens Møller, *Mnemosyne III* (1832), s. CCXVI-CCXVII.



Fig. 6: Tegning af de Thurah til dørstykkerne i rummene litra M og N. Rigsarkivet. Fotograf af forfatteren. (© Slots- og Kulturstyrelsen. Reproduced with permission.)

En normal fyrstesuite bestod traditionelt af minimum et forgemak, et sovegemak og et kabinet. I 1700-tallet var fordringerne dog vokset yderligere, og man forudsatte helst også et audiensgemak. I de kongelige gemakker var der sket en yderligere tilvækst af forværelser, der for Christiansborgs kongesuite bestod af to drabantsale (litra k og i), et lakajgemak (litra h) og to forgemakker (litra e og d). Det var altså ikke nogen stor lejlighed, prinsesse Frederica fik sig, selv om den lå på den fineste etage, tæt på kongeparret. Så vidt vi kan se, var den også relativt sparsomt møbleret.¹⁷ På væggene var der i de to forgemakker spændt bemalet lærred med henholdsvis historiske motiver og landskaber. I sovegemakket var det et gammelt betræk af grønt damask. Dette rum var det eneste i rækken, der havde finere møblering. Her fandtes et hvidmalet og forgyldt konsolbord med plade af gråt, norsk marmor. Over dette hang et spejl i glasramme med krone over, og rundt om på væggene sad seks lysarme af glas. I forgemakket var der kun seks ordinære stole med betræk af gyldenlæder. Ud fra beskrivelsen får man et indtryk af en møblering af ældre dato. Umiddelbart er der i ordlyden ikke meget rokoko at hente, ud over den nævnte konsol. Det skal dog huskes, at kun statsinventar blev taget med på inventarlisterne. Hvad prinsessen måtte have haft af private møbler,

¹⁷ RA, Christiansborg – inventarieregnskaber (1741).

nævnes ikke. Eksempelvis må der begribeligvis have været en seng. Alle tre rum havde kaminer, men i prinsessens to gemakker var der stillet jernvindovne op foran med «et gammelt krumt Røhr, som bøjer ind i Caminen». Det har nok været sin sag at varme rummene op; der var næsten syv meter til loftet.

På et punkt løfter suiten sig dog over det jævne: I alle tre rum var der dør- og kaminstykker, leveret fra Paris. En meget stor samling af samtidig fransk kunst fandt vej til det nye slot.¹⁸ Malerierne blev ikke bare leveret efter mål. Man sendte tegninger ned, der viste deres omrids. Det ses af de Thurahs tegninger, at der i de tre rum skulle være rektangulære dørstykker, mens kaminstykkerne har haft et mere intrikat omrids, der antyder ornamenterede rammer (fig. 6). Tilmed har arkitekten angivet, hvilke dørstykker, der ville få dagslyset fra højre, og hvilke fra venstre. Samtlige kaminstykker fik lyset «gerade vor». Præcis hvilke malerier, der kom op at sidde i disse rum, er ikke blevet undersøgt til bunds. Men bredden i samlingen illustreres ved, at der over dørene i forgemakket litra M var landskaber af den lidet kendte kunstner Potereau, hvoraf det ene forestillede en søhavn.¹⁹ I prinsessens sovegemak derimod var der et kaminstykke, forestillende efteråret af en af tidens store navne, Nicolas Lancret.²⁰

Indretning af kronprinsens gemakker i 1755

I 1746 var slottets bygherre, Christian VI, død. Den nye konge, Frederik V, havde taget sin faders gemakker i brug. Enkedronning Sophie Magdalene flyttede op på Kronprinsens Etage, og i dronningesuiten flyttede først dronning Louise ind og, efter hendes alt for tidlige død i barselseng, efterfølgeren, Juliane Marie. Med Louise havde kongen fire overlevende børn, prinsesserne Sophie Magdalene (senere svensk dronning), Vilhelmine Caroline og Louise, samt kronprins Christian (VII). I 1755 kom den seksårige kronprins «fra fruentimmerne» som det hed; prinsen fik egen hofstat.²¹ Ammer og barnepiger blev skiftet ud med et rent mandligt personale bestående af hofmester, kammerjunkere, pager og kammertjenere.

Prinsen skulle også have sin egen lejlighed. På Kongens Etage havde man netop valgt at lade Dronningens Galleri (litra L) opdele i tre rum (herefter betegnet L1, L2 og L3, se fig. 10), der var tiltænkt prinsens søstre, men i stedet blev de indrettet til kronprinsen. Lejligheden omfattede endvidere forgemakket litra E og de

¹⁸ Emnet er behandlet flere gange, bl.a. i Krohn, *Frankrigs og Danmarks kunstneriske Forbindelser i det attende Aarhundrede* (København, 1922).

¹⁹ *Beskrivelse over Residence-Slottet Christiansborg*, s.17. (København, 1794).

²⁰ RA, Christiansborg – inventarieregnskaber (1744).

²¹ Langen 2008, s. 31.

tre små gemakker mod slotsgården (litra M, N og O). Prinsessen af Württembergs tidligere værelser blev indrettet til prinsens kammerjunker (litra O) og kammerpage (litra N). Det store rum nærmest trappen (litra E) blev nu kronprinsens lakajgemak, mens rummet litra M blev forgemak. Det to fag store rum litra L1 blev audiensgemak, trefagsrummet L2 sovegemak og etfagsrummet L3 kabinet. De fem rum udgjorde dermed tidens typiske fyrstelejlighed. Rummenes møblering kendes fra inventarregnskabet fra 1755. Dog nævnes der ingen dørstykker, men de nævnes i regnskabet for 1763, der også giver et ganske godt indtryk af, hvad der er sket over de forløbne syv år.²²

Pagens og junkerens værelse beholdt det relativt spartanske udstyr. I det tidligere sovegemak (litra N) var det grønne silkedamask skiftet ud med et simplere betræk af malet lærred. I lakajgemakket var der udspændt bemalet lærred, og møbleringen bestod af ordinære fyrreborde og stole med betræk af «ryslæder» (russkind) og et lavt skab. Et historisk maleri over kaminen i udkåret og forgyldt ramme var rummets eneste pragt. I forgemakket (litra M) blev der opsat gyldenlæder på væggene. At rummet har fungeret ved prinsens daglige tafler, ses af, at her fandtes et ovalt spisebord, en glat fransk stol og 12 ordinære gyldenlædersstole.

Audiensgemakket (litra L1) var helt traditionelt udstyret med karmoisinrødt silkedamask på væggene. Samme stof var de fire taburetter betrukket med. Audiensstolen beskrives som værende af forgyldt billedskærerarbejde. Den var betrukket med karmoisinrødt fløj, kantet med en «mådelig» guldgallon. Stolen var flyttet ind fra Den Gyldne Spisesal; det samme var den tilhørende himmel i rødt, blomstret fløj på guldbund. Himlen var anskaffet i 1728 til Københavns Slot, hvor den sad i kongens audiensgemak. Samme stof kan endnu beses på Rosenborg, hvor det pryder det såkaldte Frederik VII's værelse.²³ I øvrigt fandtes her et stort spejl i en forgyldt ramme, formentlig på vinduespillen. Af de tre dørstykker forestillede det ene en havn, de to andre landskaber.

Sovegemakkets (fig. 10, litra L2) vægge var betrukket med grønt damask, leveret af Asiatisk Kompagni. Samme stof var brugt til siddemøblerne, der bestod af 6 glatte franske stole, to lænestole og to taburetter, hvoraf den ene var en «Commode» – altså natstol. For vinduerne var der rullegardiner af grønt taft. På vinduespillerne sad to små hvide og forgyldte konsolborde med plader af norsk marmor. Til belysningen var der fire lysearme i messing med en pibe hver. Igen skal det huskes, at det kun var, hvad vi ville kalde statsinventar, der blev listet op i protokollerne. Der har været andre møbler end de her nævnte, indkøbt for prin-

²² RA, Christiansborg – inventarieregnskaber (1755 og 1763).

²³ Mellbye-Hansen & Johansen 1997, s. 36–37.

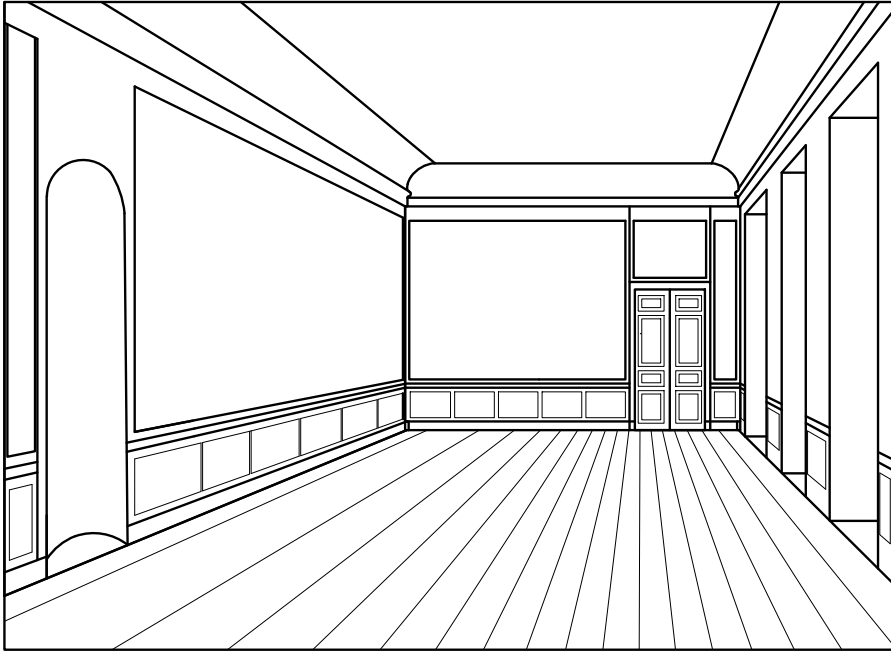


Fig. 7. Kronprins Christian (VI's) sovegemak. Skitse­mæssig rekonstruktion. (© Slots- og Kulturstyrelsen. Reproduced with permission.)

sens egne penge. Eksempelvis blev der anskaffet et klædeskab.²⁴ Mon ikke der også har været et par lysestager? Over de to døre sad der malerier, forestillende havne med danske skibe. Et indtryk får man af skitsen fig. 7.

Kabinettet (fig. 10, L3) havde spejl, lysearme og toetages jernvindovn. Væggene og de seks stole var betrukket med smal­stribet atlask, dels i hvidt og gult, dels i hvidt og blå. På væggene sad de to typer tapeter alternerende i lodrette bånd. Også her var stoffet indkøbt fra Asiatisk Kompagni. Tre dørstykker forestillede arkitektur og «antiquiteter»; formentlig var der tale om romerske ruinlandskaber. På et senere tidspunkt tilkom der et femfløjet skærmb­ræt.

Regnskaber fra ombygningen er tilsyneladende ikke bevaret, men man må dog gå ud fra, at rummenes fremtidige anvendelse som bolig for tronfølgeren har krævet en opgradering. Fra indretningsarbejderne i 1790 ved man, at der var stuklofter, parketgulve og brystpaneler.²⁵ Skulpterede rammer omkring dørstykker

²⁴ Langen 2008, s. 35.

²⁵ RA, Reviderede regnskaber, Kongelige slotte og haver (1736–1886), *Christiansborg materiale-regnskaber* (1790), 30. september.

og stuk omkring ovnnicher er heller ikke et usandsynligt indslag. Galleriets ovnnicher blev bibeholdt, og ovnene var tilsyneladende stadig de gamle fra 1741.

Til kronprinsens hofmester, Ditlev Reventlow, blev rummene litra F, G, H og I stillet til rådighed. Der var med andre ord tale om det, der skulle have været dronningens paradegemakker. Som nævnt fik disse rum aldrig deres tiltænkte anvendelse. Vel var hofmesteren en betroet stilling, men med tanke på Reventlows mishandling af den lille prins, kan man godt synes, at det var en ufortjent flot lejlighed, han her fik sig.²⁶ Rummet G blev på et senere tidspunkt delt op i tre mindre. Dem måtte han dog sammen med rummet litra F give fra sig igen, da man i 1765 besluttede at dekorere dem til brug som forgemakker til Riddersalen, der netop ved denne tid var ved at blive indrettet med henblik på kronprinsens kommende bryllup med den engelske prinsesse Caroline Mathilde.²⁷

Kronprins Frederik (VI's) gemakker

Ved Frederik V's død den 14. januar 1766, blev kronprinsen nu Kong Christian VII. Som sådan flyttede han over i kongesuiten mod slotspladsen. Af kronprinsens hidtidige lejlighed stod værelserne L1-3 i første omgang urørte og ubeboede. Derimod blev rummene mod slotsgården opgraderet.²⁸ Litra M blev soveværelse. Gyldenlæderstapeterne blev bibeholdt, men en seng til en person med omhæng af grønt møbeldamask og en natstol erstattede spisebordet og de mange stole. Gardiner af filt for dørene har skullet skærme for træk. De to følgende gemakker fik karmoisinrødt damask på væggene; i det midterste rum kom der kanapé og seks franske stole med samme betræk. I rummet litra O kom der et forgyldt konsolbord i billedskærerarbejde og med italiensk marmorplade. Rummets seks gyldenlædersstole antyder, at her har været et forgemak. Et godt gæt ville være, at det midterste rum med kanapéen har været et visitgemak. Altså var der tale om en ganske net treværelses lejlighed tæt på herskaberne. Hvem, der har boet her, fremgår dog ikke af inventarprotokollen, men kongens tidligere lærer og nu oplærer, schweizeren Élie Salomon François Reverdil kunne være et godt bud. Senere blev han forfremmet til kabinetssekretær.²⁹

I 1772 kom kronprins Frederik (VI) «til mandfolkene» og fik altså egen lejlighed og hofholdning. Prinsen overtog sin faders tidligere værelser i nordfløjen.

²⁶ Langen 2008, s. 59–171.

²⁷ *Christiansborg Slot, I* (København, 1975), 308–10.

²⁸ RA, Christiansborg - inventarieregnskaber (1768–71).

²⁹ Langen 2008, s. 103.

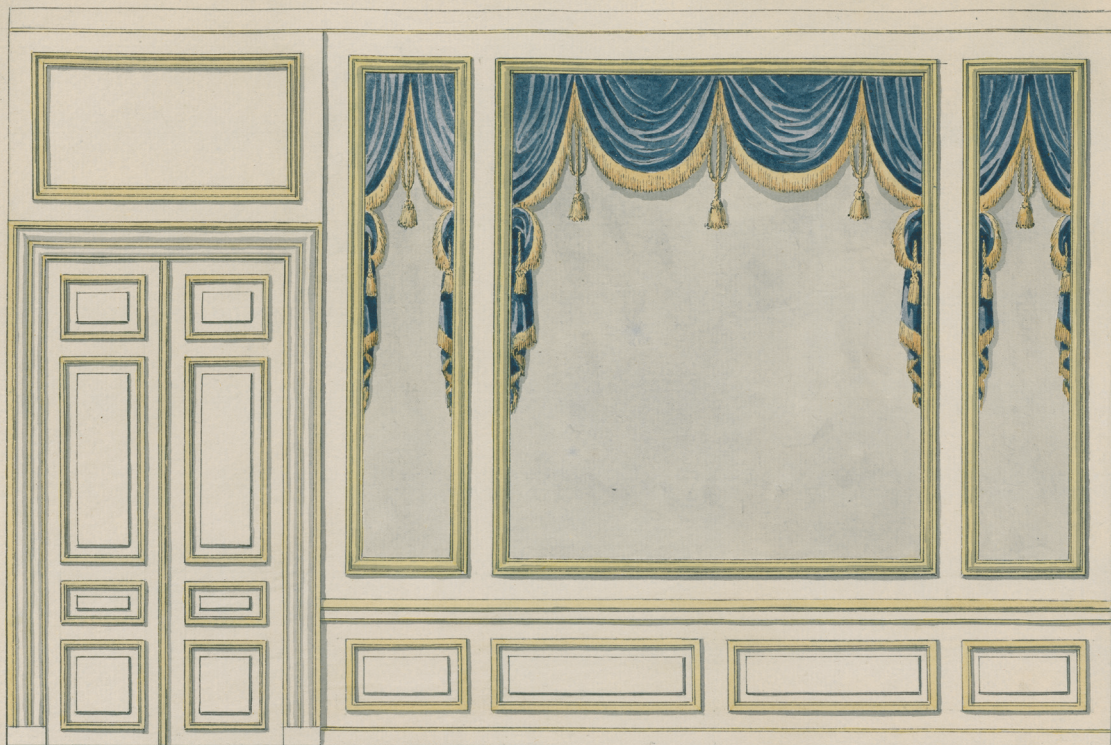


Fig. 8: Opstalt af væg med forslag til dekoration af vægfeltet. Tegning af Harsdorff.
(H.M. Dronningens Håndbibliotek, Kongernes Samling. CC BY-NC-ND.)

Rummene havde de samme betegnelser som før, men i indretningen skete der mindre ændringer.³⁰ I sovegemakket kom der gobeliner frem for silketapeter, og i audiensgemakket blev der ophængt et helfigurs portræt af kongen i kroningsdragt, malet af Peder Als. Tronhimlen blev skiftet ud med en anden. Den nye i karmoisinrødt fløjl, kantet med guldgaloner, var oprindeligt udført til Dronningens Audiensgemak i 1740.³¹ Spisegemakket litra M fik nyt betræk af bemalet lærred. Ifølge inventaret var det malet af Edvard Mandelberg i lys «Palie», formentlig

³⁰ RA, Christiansborg - inventarieregnskaber (1771-175).

³¹ Mellbye-Hansen & Johansen 1997, s. 20.

det franske ord «paille», strågult. Oventil afsluttedes motivet af en antik inspireret bort i form af en rosa kappe med nedhængende festoner bestående af blomster, bånd og blade. Faktisk findes der en række indretningsforslag fra Harsdorffs hånd, der næsten passer som fod i hose med beskrivelsen (fig. 8). Man har ment, at tegningerne var forslag til interiører på Fredensborg, men både vinduernes højde og dørenes proportioner stemmer ikke med dette slots relativt lavloftede stuer. Derimod passer proportionerne på Christiansborg, nærmere bestemt Kronprinsens Etage, da eksempelvis feltet over døren er lavere, end tilfældet var på Kongens Etage. Selv om tegningerne altså ikke er til Spisegemakket, så giver de alligevel et godt indtryk af rummets stil.

Ellers skete der ikke den store udskiftning af inventaret, dog fik mange af sidemøblerne nyt betræk. Værelset litra N blev overladt prinsens kammerpage, hvilket formentlig er grunden til at væggenes røde damask og møblerne med tilsvarende betræk udgik; det har været alt for fint til en page. Det samme skete i rummet ved siden af (litra O). Hvad dette rum herefter anvendtes til, fremgår ikke af inventaret, men spejl, lysearme og guldlædersstole fik lov at blive, alt andet udgik.³² I begge rum kom der malet lærred på væggene. Det ene sæt var rødtligt med himmelblå bort, det andet himmelblåt med rød bort. De var udført af maler Bræstrup, og har stået uden ornamentale dekorationer af nogen art.

Ifølge Kongeloven, Danmarks enevældige forfatning, blev en tronfølger myndig som 14-årig. Da Kronprinsen fyldte 14 i 1782, blev hans gemakker i de kommende år sat i stand, og han fik mere plads. Til den ende inddrog man lokalerne mellem den hidtidige lejlighed i nordfløjen og Riddersalen. Herefter regnedes de to paradeforgemakker litra F og G til prinsens værelser, selv om man jo nok fortsat har anvendt dem ved fester i Riddersalen. Men litra G blev nu hans audiensgemak, hvorfor tronhimlen blev flyttet over fra det tidligere audiensgemak (litra L1). Det eksisterende enkle gipsloft skulle ikke bare repareres, men have en stor stukroset tilføjet i midten, og lister og ornamentter skulle forgyldes. Da tegningen findes endnu, er det ærgerligt at måtte konstatere, at man opgav projektet, og nøjedes med reparation og hvidtning.³³ Rummet litra H kaldes Kronprinsens Sovegemak, og her stod da også en gul seng med oval himmel. På en plan fra 1782 omtales rummet som Det Gule Gemak, mens litra M kaldes prinsens sovegemak (fig. 10). I inventariet for 1787–94 ses da heller ikke længere nogen seng i rum H, hvorimod der i rum M nu optræder en grøn seng med oval himmel.³⁴ Litra

³² RA, Christiansborg - inventarieregnskaber (1771–175).

³³ RA, Rentekammeret, danske afdeling, Bygningskontoret: Kommunicerede kgl. Resolutioner m. bilag (1784), nr. 30.

³⁴ RA, Christiansborg - inventarieregnskaber (1787–194), s. 18–20.



Fig. 9: Den Gyldne Spisesal. Gennem den halvåbne dør til højre får man et lille kig ind i forgemakket litra M. Tegning fra 1781 af J.W. Haffner. Foto: Kit Weis. (© Kongernes Samling, Rosenborg. Reproduced with permission.)

I kaldtes kabinettet eller Det Grønne Gemak. Den Gyldne Spisesal (litra K) blev prinsens kurgemak; det er i denne funktion, at rummet ses på tegningen fig. 9.

Det hidtidige audiensgemak (litra L1) blev skrivekabinet, mens sovegemakket (litra L2) nu kaldtes statsråds-gemak. Dermed skal man ikke tro, at det officielle statsråd blev holdt her. Dette fandt nemlig sted under forsæde af kongen i dennes gemakker. Men da kongen jo var syg, havde man indført et uofficielt møde før statsrådet, hvor landets egentlige regent, kronprinsens halvonkel, arveprins Frederik, førte forsædet. Da man imidlertid forudsatte, at kronprinsen skulle have del i regeringsarbejdet, når han blev myndig, er det formentlig i den sammenhæng, at hans statsråds-gemak skal ses. I praksis var arveprinsen dog ikke til sinds at opgive magten, så først ved kronprinsens kup den 14. april 1784 blev han landets egentlige regent. Det sidste rum i suiteen (litra L3) var stadig kabinet. I de to rum mod slotsgården litra N og O boede prinsens hofmarskal, Johan Bülow til Sanderumgaard.³⁵

³⁵ RA, Christiansborg - inventarieregnskaber (1781-187), s. 54-59.

Indretning til kronprinsessen 1790

I 1790 stod kronprinsens bryllup med Marie Sophie Frederikke af Hessen. Formælingen fandt sted på Gottorp Slot i Slesvig, og den 14. september holdt de nygifte deres officielle indtog i residensstaden. Vel ankommet til slottet, kunne den nye kronprinsesse tage sine gemakker i besiddelse. Disse omfattede det meste af den

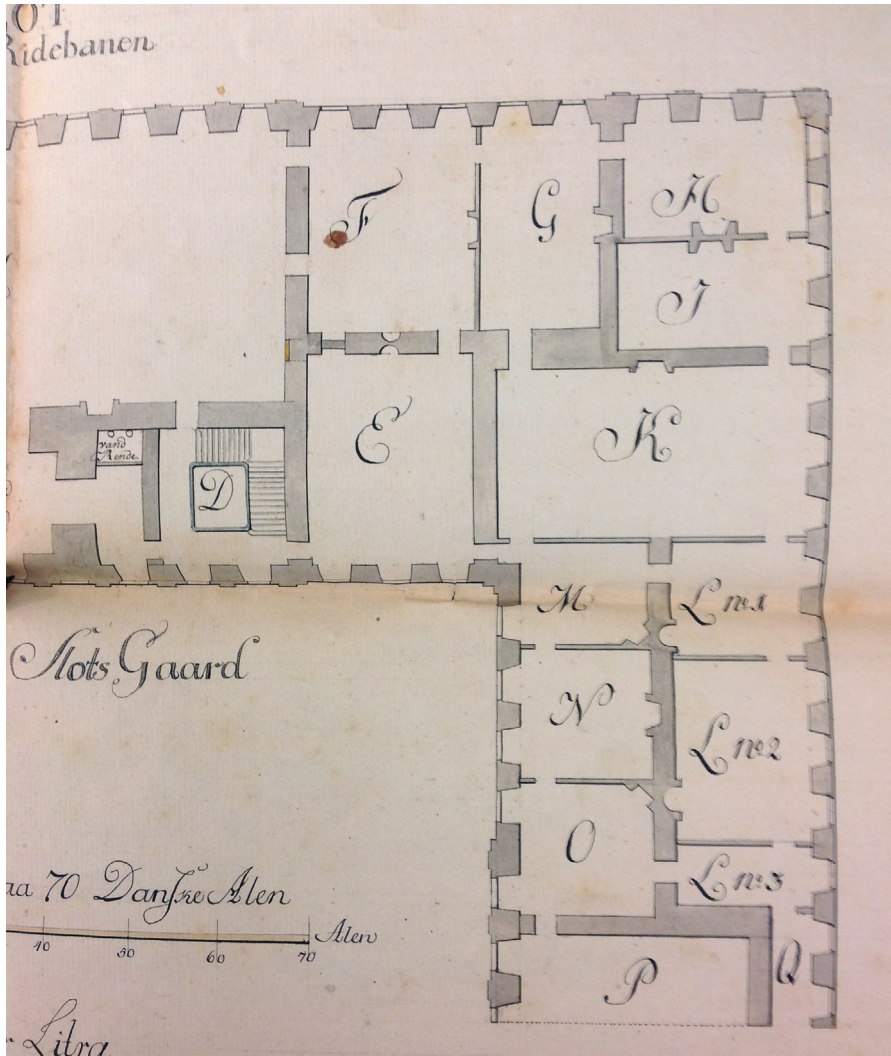


Fig. 10: Kongens Etage. Detalje af plan fra 1782 i Rigsarkivet. Fotografi af forfatteren. (© Slots- og Kulturstyrelsen. Reproduced with permission.)

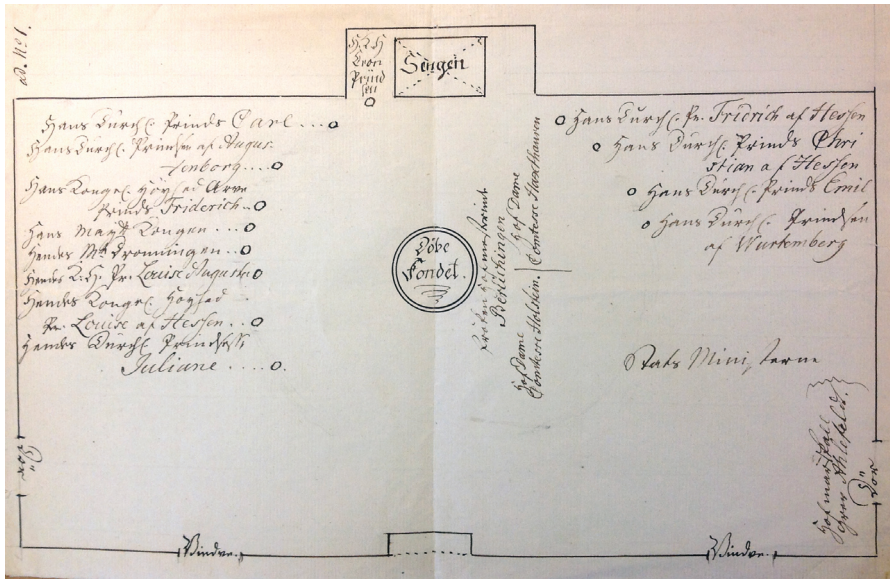


Fig. 11: Plan af sovegemakket ved prinsesse Marie Louises dåb. Rigsarkivet. Fotograf af forfatteren. (© Slots- og Kulturstyrelsen. Reproduced with permission.)

oprindelige dronningesuite i nordfløjens østre ende, samt i løngangen til slotskirken. Interiørerne var blevet pudset op, og der var kommet en hel del nye møbler til, tegnet af J.C. Lillie, der i dag er mest kendt for Liselund på Møn. Opgaven på Christiansborg har dog krævet en større tyngde end på det lille landsted. Man ser stilen på et portræt af kronprinsessen stående i sit audiensgemak (fig. 12).

Prinsessens sovegemak blev der gjort ekstra meget ud af. Det blev indrettet i det, der tidligere havde været kronprinsens statsråds-gemak (fig. 10, litra L2). I regnskaberne omtales værelset usædvanligt nok som kronprinsparrets. Nu var brylluppet ikke politisk, de unge mennesker var meget forelskede, så betegnelsen giver måske meget god mening. Hvad man i hvert fald kan konstatere ud fra regnskaber og inventarier, beholdt kronprinsen sit soveværelse med enkelt seng mod slotsgården, mens prinsessens nye soveværelse havde dobbeltseng, hvilket var helt komme il faut dengang.

Af sovegemakket findes der en grundplan (fig. 11). Planen ligger i Rigsarkivet i et læg med betegnelsen «Sager vedr. Prinsesse Marie Louises fødsel, dåb og død 1792–93», en titel, der siger alt om den lille piges korte liv. Tegningen er et bilag til ceremoniellet omkring dåben, som dengang altid foregik på slottet, i modernens soveværelse. Baggrunden var, at mange børn døde som ganske små, og det var derfor vigtigt at få dem døbt så snart som muligt, så de i det mindste kunne



Fig. 12: Kronprinsesse Marie Sophie Frederikke i sit audiensgemak litra S. Maleri af Jens Juel. (Statens Museum For Kunst. Public Domain.) <https://bit.ly/2QpLovF>

komme i paradiset. Prinsessens fødsel fandt sted den 19. november 1792, men man ventede med dåben til fredag den 30. november. Man valgte en statsrådsdag, så ministrene og de udenlandske gesandter kunne være til stede.³⁶ På tegningen ses da også angivet, hvor enhver skulle befinde sig under ceremonien. Man ser, at den stolte fader stod ved siden af moderens seng. Midt i rummet ses døbefonten. Til venstre for denne ses navnene på den kongelige familie, til højre på fyrstelige gæster, blandt andet to prinser af Hessen, prinsessens brødre. Derefter fulgte ministrene og hofmarskallen.

Selv om tegningen er uden mål og i det hele taget upræcis, giver den alligevel en meget god idé om nogle af de forandringer, som rummet havde gennemgået. Det første, der springer i øjnene er alkoven på bagvæggen. Det er beskrevet i de righoldige regnskaber, at der blev bygget to små retirader ved bagvæggen, som dannede rummet omkring sengen.³⁷ Små tapetdøre førte fra alkoven til hvert af de små rum. På retiradernes væg ind mod rummet var der kakkelovnsnicher. Bemærkelsesværdig er også væggen overfor. Hvor man venter at finde tre vinduer, er kun de to yderste markeret. I midten ses et fremspring og bag dette en stiplede linje. Af regnskaberne fremgår det, at der i det midterste vindue blev indrettet en fordybning til prinsessens toiletbord. Det er altså dette, som tegneren har forsøgt at vise. Den nederste del af vinduet har stået blændet, som en lukket niche, hvis sider og loft var beklædt med spejlglas. Væggen over toiletbordet var behængt med et gevandt med en stor broderet medaljon, formentlig det meget fornemme broderi, der endnu er bevaret (fig. 13 og 14). Over nichen var der en kæmfer (et vandret arkitektonisk led, der formidler overgangen mellem f. eks. En vinduespille og en bu) og over denne et halvrundt vindue inddelt i 13 ruder med påmalede arabesker i transparente farver. Samme motiv var i øvrigt malet på de to kakkelovnsnichers øverste buede del.

Også vinduespillerne havde en kæmfer, der formentlig har været gennemgående fra vindue til vindue, kun afbrudt af pilastre. På pillerne sad der store spejle under kæmferen og små ovenover. Foran Spejlene stod de endnu bevarede runde postamenter med vasekandelabre på. Tilsvarende postamenter var indbygget i balustraden, der skød frem i en bu foran alkoven. Da de var faste, har man ikke kunnet redde dem ved branden, men de tilhørende kandelabre findes i dag på Rosenborg.

I inventarregnskabet nævnes to tapeter af «Couleur de Chair Geang Geang Silketøy, mahlet med adskillige Couleurer en Arabesque og med Guld og Silke

³⁶ Jørgensen 1996, 160–63.

³⁷ RA, Christiansborg - materialeregnskaber (1790), foruden de dertil hørende bilag.



Fig. 13: Broderiet der formentlig hang over toiletbordet. (© Kongernes Samling, Rosenborg. Reproduced with permission.)

broderet og mahlet Bord». Med «Chair Geang Geang» skal der forstås 'chair changeant', altså changerende kødfarve. Tapeterne har udpræget barokke motiver, bestående af indrammede scener med mytologiske motiver, omgivet af grotesker, i regnskabet omtalt som arabesker (fig. 15). De er formentlig genbrug, muligvis fra Hirschholm Slot. Det vides, at man genbrugte de pragtfuldt broderede tekstiler fra en gammel himmelseng på dette slot til kronprinsessens nye seng. I en artikel fra 1900 omtales tapeterne som sjældne og dyrebare «der i malet Gobelinapplication fremstiller en Del af Rafaels Stanzer», og at de skal være bragt hjem af Frederik IV



Fig. 14: detalje af broderiet fig. 13. Fotografi af forfatteren. (© Slots- og Kulturstyrelsen. Reproduced with permission.)

fra Italiensrejsen i 1709.³⁸ Tapeterne, der endnu er bevarede, kan kun have siddet på de to sidevægge, da alkovens tre vægge var betrukket med lystning, et glansfyldt stof, i samme kødfarve. Inventaret nævner i øvrigt også kun to tapeter. Dermed har vi væggenes hovedinddeling, som yderligere har været skanderet af 20 lisener (flad murpille, her skal det dog forstås som pilaster), hvis kanneleringer var fyldt ud med halvstaffer (halvcirkelformede trælist) i den nederste tredjedel. Imellem lisenernes kapitæler var der trukket lister, og der var opsat et nyt brystpanel med opdeling efter lisenerne. Over døre og kakkelovnsnicher var der opsat dørstykker i forgyldte rammer. I nichen til venstre for sengen stod en fedtstensovn med gesims og lisener i hvid italiensk marmor og med forgyldte bronzornamenter. I nichen til højre må der have været en pendant i træ, der var malet, så den lignede den anden. På begge ovne stod gipsfigurer, der forestiller Flora og Ceres.

³⁸ E. Fr. Kinzi, «Et Sovekammer på Rosenborg Slot», i *Hver 8. dag*, 39 (1900–01), s. 609–10. Tapeterne var i denne periode udstillet på slottet, og de bevarede tekstiler var genanvendt på en seng à la duchesse.



Fig. 15: Del af den ene sidevægs tapet. (© Kongernes Samling, Rosenborg. Reproduced with permission.)

I loftet blev der opsat en malet plafond med «adskillige couleurtte Figuurer og Blomster».

Den nye seng beskrives indgående i inventariet. På planen ses sengen at stå med langsiden parallelt med væggen, hvilket antyder en «lit à la polonaise», der var meget moderne på denne tid. Karakteristik for denne type seng var den runde sengehimmel, med nedhængende gardiner. Regnskabet omtaler en kuppel, der var fastgjort til muren med to jernankre. At denne kuppel har været rund antydes af, at den kun havde én kappe. En normal himmelseng havde altid fire kapper. Nu er der faktisk to kapper bevaret fra sengen (fig. 16), men da de har borter for enderne, kunne en mulighed være, at de har været sat sammen til en, og at borterne har skjult samlingen. Oventil var kuplen afsluttet med en stor plumage af ægte strudsefjer. Fra kuplen hang et bagstykke (bevaret på Rosenborg) og to gardiner. Gardinerne var forneden ophængt med store lidser (kraftige, snoede snore) med kvaster, formentlig i sengestedets fire hjørner. Der var også gardiner, der kunne trækkes for sengen, men de er ikke bevaret. Heller ikke vinduesgardinerne er bevaret. Disse havde ikke kapper, og må derfor have siddet indenfor



Fig. 16: Detalje af den bevarede kappe fra sengehimmelen. Bemærk bundfarvens "chair changeant". Kongernes Samling, Rosenborg. Fotografi af forfatteren. (© Slots- og Kulturstyrelsen. Reproduced with permission.)

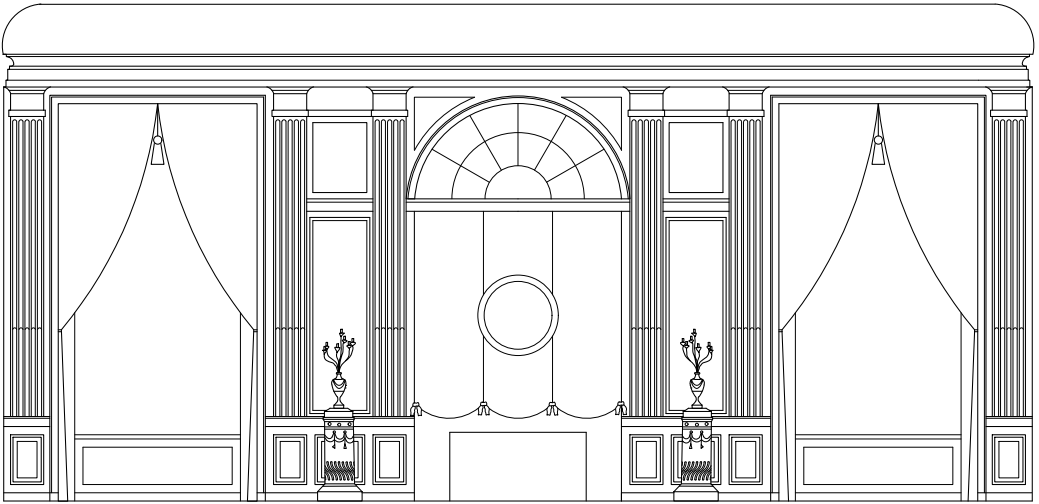


Fig. 17: Vinduesvæg, rekonstruktionsskitse. I midten ses toiletbordet antydet, og over det, gevandtet med den broderede medaljon. (© Slots- og Kulturstyrelsen. Reproduced with permission.)

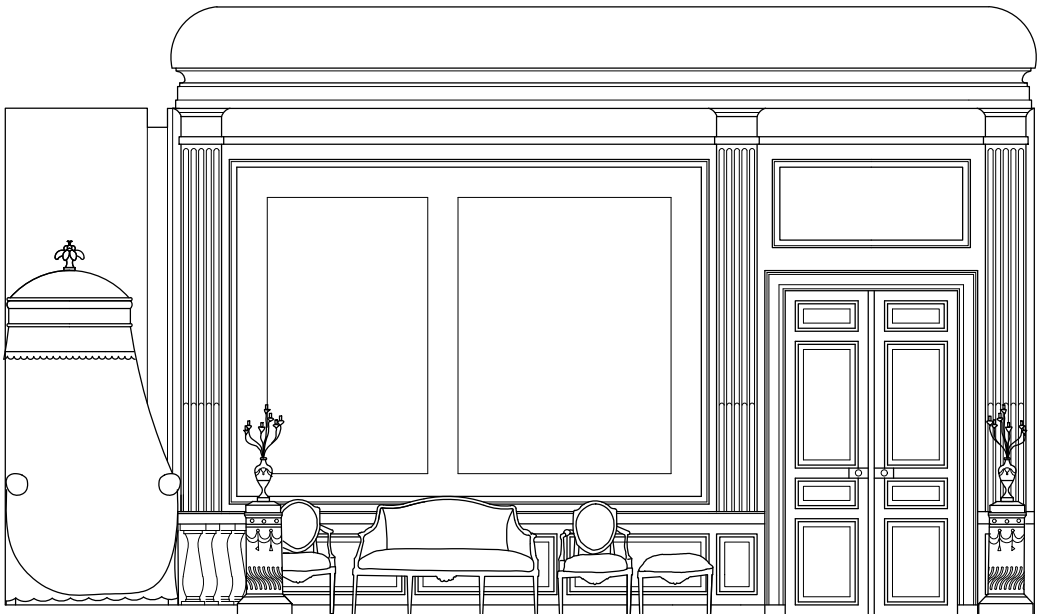


Fig. 18: Sidevæg, rekonstruktionsskitse. Bemærk de to sammensyede tapeter og snittet i alkoven. (© Slots- og Kulturstyrelsen. Reproduced with permission.)

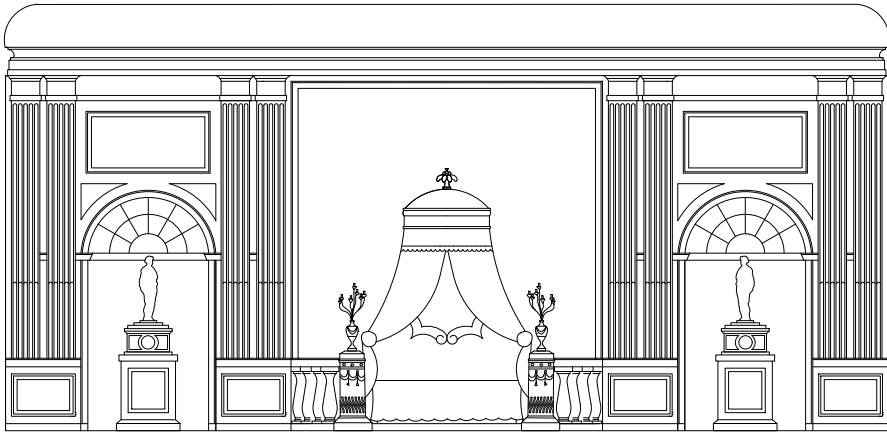


Fig. 19: Bagvæg, rekonstruktionsskitse. Pilastrer uden baser ses ofte i Lillies interiørarkitektur. Øvnene i de to nicher er forenklede gengivelser af en tegning af Harsdorff. (© Slots- og Kulturstyrelsen. Reproduced with permission.)

vinduesgeriget, og havde en stor kvast hængende midt i vinduet. Af møbleringen er to kanapéer og fire lænestole bevaret, mens de tilhørende to taburetter ikke findes mere. Yderligere en sofa, nogle vaskeservanter og kommodestole har tilsyneladende heller ikke overlevet.³⁹

Alt i alt får man indtryk af et ganske raffineret interiør (fig. 17–19). Men pragten dannede ikke, som ved de franske og svenske hoffer, rammen om en daglig «lever», hvor udvalgte hoffolk overværede de kongeliges opvågning og morgen-toilette. Det har man aldrig brugt her i landet. Men rummet nåede dog at danne rammen om hele tre af kronprinsparrets børns dåb.

Afslutning

Som vi har set, skiftede rummene i Christiansborgs nordfløj anvendelse ganske mange gange i slottets 50-årige levetid. Langt fra arkitektens oprindelige intention om paradelejligheder til henholdsvis kongen og dronningen, stod disse rum tomme de første mange år. Da de endelig blev taget i brug, var det som bolig for kronprinsens hofmester. Senere blev enkelte lokaler (litra F og G) indrettet, så de kunne anvendes ved festlige lejligheder i Riddersalen. Det stort tænkte Dronningens Galleri fik kun en kort levetid i interimistisk dragt, før det opdelt

³⁹ Tove Clemmensen, *Møbler af N.H. Jardin, C.F. Harsdorff og J.C. Lillie og eksempler på deres interiørdekoration Et bidrag til nyklassicismens historie i Danmark fra 1755 til 1800* (København, 1973), s. 149, samt katalognr. 181, 182, 190 og 207.

til en lejlighed for kronprinsen. Indretningen til kronprinsparret i 1790 viser, at alle oprindelige tanker for længst var opgivet. Således var kronprinsens lejlighed fordelt på de til dronningen tiltænkte paraderum, Den Gyldne Spisesal, Dronningens Galleri og på de lokaler med slotsgården, der oprindeligt var tænkt som gardesal og lakajgemakker til dronningens daglige lejlighed. Sidstnævnte var igen til dels overladt kronprinsessen, idet dog soveværelset (litra Y) var blevet overladt kongen. Disse forhold afspejler den særlige situation ved det danske hof ved århundredets slutning, hvor der ikke var nogen dronning, og hvor kronprinsen som den reelle regent måtte bo tæt på kongen.

Ovenstående fremstilling af interiørerne i Christiansborgs kongetage skulle gerne give et billede af rummenes karakter. For at tydeliggøre dette indtryk, skal der i det følgende gives et bud på interiøernes plads i den generelle stiludvikling.

Den første fase karakteriseres af den tidlige rokoko. Fransk af oprindelse fik denne stil et ganske forskelligt udtryk fra region til region. Hvor det franske udgangspunkt søgte harmoni mellem de arkitektoniske led og ornamentikken, kan man groft sagt påpege to varianter, der hver gik sin vej. I Sydeuropa er der ofte en tendens til, at ornamentikken bliver det væsentlige. Det ses ofte i en grad, så det ornamentale ganske tager pusten fra det arkitektoniske, ja ligefrem slører arkitekturens logik. I modsætning hertil ses det typisk i Nordeuropa, hvordan ornamentikken ofte begrænses til en diskret fremhævelse af de arkitektoniske led.

Dette er selvfølgelig en meget forenklet fremstilling, som ikke desto mindre har vundet et vist hævd. Eksempelvis har man benævnt den nordiske udgave af stilen «eskimorokoko», en betegnelse, der passer iøjnefaldende godt på de bevarede tegninger fra Christiansborg (f.eks. fig. 5).⁴⁰ Tegningerne antyder et meget sobert udtryk uden mange rocailler (idet der her ikke er vist nogen af de bevarede tegninger af slottets stuklofter). På det nogenlunde samtidige Stockholms Slot oplever man en rigere ornamentik, end man umiddelbart får indtryk af for Christiansborgs vedkommende. Her må det dog fremhæves, at det begrænsede tegningsmateriale fra Christiansborg næppe er helt repræsentativt for alle rum. Eksempelvis kan det nævnes, at dronningens soveværelse (fig. 3 litra Y) var rigt udsmykket med ornamentalt træskærerarbejde, der var overdådigt forgyldt (selv om rummet kun var en tredjedel så stort som Den Gyldne Spisesal (fig. 9), så blev der brugt næsten lige meget guld i begge rum!).⁴¹

⁴⁰ Forfatteren må med skam at melde indrømme at have glemt, hvor udtrykket stammer fra, men det er taget med, da det er et malende udtryk, der fint lægger op til en diskussion om Christiansborg-interiørerne.

Projekterne til Dronningens Galleri viser til fulde, at man i København fik mange impulser fra Paris, men også at kongeparrets personlige smag spillede ind til fordel for et enklere udtryk. Sagen med galleriet er ikke enestående. I adskillige af kongens breve kan man finde udsagn, der bekræfter det indtryk, som når han i 1738 om genbrug af spejlpilastre i Eremitagegemakket (fig. 3 litra X), kræver dem anvendt «...ohne so viel Schnitzwerk darauf zu machen, wie der Obrist Lieutn. Thura in seiner Zeichnung angedeutet hat».⁴²

Også når det gælder de senere interiører fra den tidlige nyklassicisme, får man et indtryk af et relativt behersket formsprog. Dette fremgår dels af bevarede tegninger (fig. 8), samt bygnings- og inventarregnskaber. Dertil kommer en række malerier af kongefamiliens medlemmer, der i denne periode typisk er vist i interiører, der kan identificeres ud fra arkivalierne. Det gælder eksempelvis billedet af kronprinsesse Marie Sophie Frederikke i sit audiensgemak (fig. 3 litra S og fig. 12). Særligt de tre arkitekter, Jardin, Harsdorff og Lillie præger slottets interiører i denne tid. Det, der kan udledes om deres andre interiører, der endnu er bevaret rundt omkring i palæer og på herregårde, svarer gennemgående til billedet af residenslottets relativt sobre udtryk.⁴³ Lillies arbejde med kronprinsparrets soveværelser viser dog også, at den relative *arkitektoniske* soberhed sagtens kunne parres med pragtfuldt inventar.

Med indretningen i 1790 til kronprinsparret er vi nået til vejs ende i Christiansborgs nordfløj. Den 26.februar 1794 skete det, som de fleste havde forsvoret kunne ske; slottet brændte. Det begyndte med, at man bemærkede en usædvanligt kraftig varme i den unge prins Christian Frederiks værelser, der lå på Kronprinsens Etage i slottets sydvestlige hjørne. Senere udviklede der sig en kraftig røg i rummene, men ingen kunne finde ud af, hvor den kom fra. Ved 15-tiden brød ilden ud i lys lue. Da ilden derefter slog ind i den enorme riddersal, kom der luft til, og slottet stod ikke mere til at redde.⁴⁴

Herskerne måtte evakueres; enkedronning Juliane Marie blev hysterisk, da hun troede, at revolutionen var kommet til Danmark! Hun måtte bæres ned til vognen. Da prinsesse Louise Augusta senere spurgte søofficeren H.C. Sneedorf, om han mente, der var tale om revolution, svarede han hende: «Deres Kongelige Højhed, allesteder uden i Danmark!» Da morgenen kom, lå hovedslottet, kirken,

⁴¹ RA, Partikulærkammeret, Slotsbygningskommissionen af 1738: Resolutionsprotokollen (1741), 9. juni.

⁴² Elling 1944, s. 59.

⁴³ Clemmensen 1973, s. 213–14.

⁴⁴ Bartholdy 1975, s. 375–80. Vedrørende branden henvises i øvrigt til Carl Dumreicher, *Seks øjenvidner til slotsbranden 1794* (København, 1952).

vognremiserne og Prinsens Stald i ruiner. I slottet stod de fleste kælderhvælv endnu, kun enkelte var braset sammen under vægten af det nedstyrtende murværk. Tilbage stod kun Ridebaneanlægget og Marmorbroen, og mange var døde. Kongen tog det ganske roligt. Kun da han fik at vide, at hans billardbord var gået til i flammerne, udtalte han: «Det er meget sørgeligt».⁴⁵

Kongefamilien stod uden tag over hovedet. Få dage efter katastrofen købte staten to af palæerne på Amalienborg, hvor Christian VII og kronprinsparret flyttede ind. Til at forbinde de to palæer lod man hofbygmester C.F. Harsdorff opføre en forbindelsesgang mellem dem.⁴⁶ Gangen, Kolonnaden, blev opført i træ, da Amalienborg kun var tænkt som en midlertidig løsning. Imidlertid passede de mindre forhold på Amalienborg herskaberne godt. I et brev fra udenrigsminister A.P. Bernstorff skriver han således: «Kronprinsen er saa glad, at man kan læse det ud af hans ansigt. Jeg har aldrig set ham lykkeligere. Han har i virkeligheden kun et værelse til Raadighed, men det er ham fuldstændig nok. Kronprinsessen, denne indtagende Kvinde, ønsker sig til Lykke med at synes mindre lille i smaa Værelser».⁴⁷

Som planerne (fig. 20) røber, var palæerne ikke af en størrelse, der kunne indrettes på samme måde, som man var vant til fra Christiansborg; man måtte tænke nyt. Oprindeligt var palæet indrettet med «doubles appartements», altså to lejligheder til henholdsvis herren og fruene i både stuen og på beletagen. I stuen boede man til dagligt, mens beletagen var forbeholdt selskabelighed. Denne skarpe adskillelse mellem hverdag og fest brød således lejlighederne op i hver to separate afdelinger. Skulle man bibeholde et flow fra forgemak over audiens- og sovegemak til kabinetter, bibliotek og garderobe, måtte man følgelig indrette hver etage til en stor lejlighed.

Kronprinsen, hvis virke var det mest udadvendte, fik stueetagen. På den måde fik man ikke de audienssøgende gennem hele huset; de kunne gå ind lige fra gaden. Galant, og helt efter tidens kutyme, havde kronprinsen overladt den fineste etage til ægtefællen. På beletagen lå de officielle gemakker mod pladsen for så at fortsætte i de private værelser mod haven. På etagen lå også prinsesse Carolines værelser. Selv om prinsessen kun var et år gammel ved indflytningen, havde hun både visitgemak, kabinet og soveværelse.⁴⁸

De fleste af palæets rum beholdt deres faste indretning fra 1750'erne med fløj-døre, brystpaneler, dørstykker og stuklofter. Der blev møbleret med reddet inven-

⁴⁵ Langen 2008, s. 463.

⁴⁶ Hanne Raabyemagle, *Christian VII's palæ på Amalienborg, II* (København, 1999), s. 399–421.

⁴⁷ Tove Clemmensen & Mogens B. Mackeprang, *Christian IX's Palæ på Amalienborg 1750–1906* (København, 1956), s. 57.

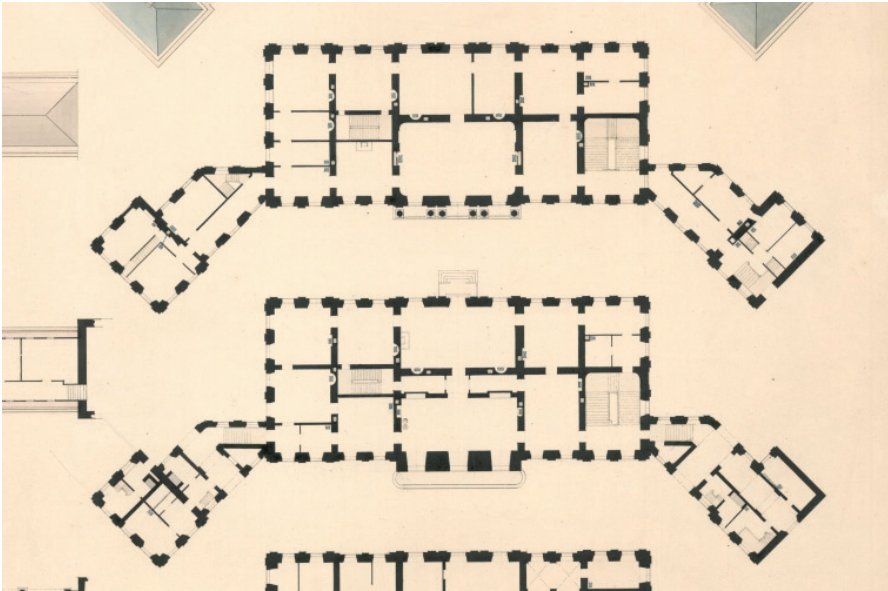


Fig. 20: Schacks Palæ på Amalienborg, hvor kronprinsparret flyttede ind efter branden i 1794. Etageplaner, udført mellem 1823 og 1849. Udsnit (Nationalmuseet, Public Domain.) <https://bit.ly/2CJBDjW>

tar fra Christiansborg; kun ganske få møbler blev nyanskaffet. Man forsøgte dog ikke at overføre hele interiører til de væsentligt mindre rum, men valgte fornuftigvis at møblere ud fra, hvor man mente, tingene passede ind. Eksempelvis kom konsolbordene fra kronprinsessens audiensgemak (fig. 12) nu til at stå i gemalens ditto, suppleret med spejle fra andetsteds på Christiansborg.

Denne omtydning af boligformerne, som de nye forhold krævede, faldt tilmed smukt sammen med den nye tids borgerlige livsformer, der efter den franske revolution afløste tidligere tiders evindelige paradetiværelse. Denne ændring i måden at bebo et slot på, var derfor ikke kun et dansk fænomen. Men de små forhold på Amalienborg både fremskyndede og understøttede denne udvikling.

Den måde man indrettede sig på i 1794, bibeholdtes senere under Christian IX (1864–1906), og kan endnu spores i palæets anvendelse i dag.⁴⁹

⁴⁸ Clemmensen & Mackeprang 1956, s. 66–77.

⁴⁹ Clemmensen & Mackeprang 1956, s. 125–86.

Tak

Der rettes en stor tak til redaktørerne, Søren Peter Hansen og My Helsing. Også en stor tak til mine kolleger i Slots- og Kulturstyrelsen, Olga Muhsin for optegning i AutoCAD af rekonstruktionsforslagene og Charlotte Valerius for gennemlæsning. Også stor tak til Steen Nottelmann, Royal Copenhagen, Peter Kristiansen, Rosenborg, til skrædder Lars Andersen og til kunsthistoriker Oskar Feldbæk Kristensen for værdifulde kommentarer og forslag.

KENT ALSTRUP (f. 1971) har en BA-grad fra Kunstakademiets Arkitektskole og er ansat som arkitekt i Slots- og Kulturstyrelsens restaureringsenhed. Han har tidligere bl.a. beskæftiget sig med Harsdorffs hofteater på Fredensborg Slot og Bohlendachhuset på Holmen i København og har i den sammenhæng publiceret artiklerne «Skue, tænk og tie» (2005) og «Bohlendachhuset på Holmen» (2010), begge i tidskriften Architectura. Han har også lavet to udstillinger, den ene på Børghlum Kloster om arkitekten Lauritz de Thurah, den anden på Christiansborg Slot «Ved Kongens Bord» med sølvstøj fra Det Kongelige Sølvkammer, begge i 2010. E-mail: kenal@slks.dk.

Blickar och betydelser: Digitala rekonstruktioner av tavelhängningarna på Stockholms slott 1795–1866

Johan Eriksson, Per Widén, Steven Bachelder, Masaki Hayashi, Uppsala University

Abstract: During the years 1795–1866 the Swedish national art collection, today's Nationalmuseum, was on display at the Royal Palace in Stockholm at what was known as *Kongl. Museum*. This museum consisted of two sculpture galleries adjacent to the palace garden Logården and a paintings gallery and a few more rooms on the second floor. While the sculpture galleries are well known as well as reconstructed in situ, there has been much less research on the display of paintings at the museum. In the cross disciplinary research project «Virtual Museum at the Royal Palace» we are using a digital 3D model to reconstruct the display of paintings in the so-called smaller gallery of the palace, as it was displayed during the period. The reconstruction deals with two different hangings of the gallery, in 1795 and *c.* 1843, made by the curators Carl Fredric Fredenheim and Lars Jacob von Röök respectively. Our preliminary findings show that, contrary to earlier claims, the two hangings are rather different and constructed on quite different ideologies of museum display, something that is possible to see thanks to the method of using digital 3D model as a basis for analysis.

Keywords: Virtual Museum, Kongl. Museum, Nationalmuseum, Digital Art History, 3D modelling, history of display, Fredenheim, von Röök

Recommended citation: Johan Eriksson, Per Widén, Steven Bachelder, and Masaki Hayashi, *Blickar och betydelser: Digitala rekonstruktioner av tavelhängningarna på Stockholms slott 1795–1866*, *1700-tal* 16 (2019): 79–103. <https://doi.org/10.7557/4.4881>

Copyright: © 2019 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

1700- och 1800-talets konstmuseer har ofta beskrivits som fulla av målningar av skiftande kvalitet, hängda efter principer som handlar mer om att fylla ut väg-garna på ett dekorativt sätt än att berätta något väsentligt om konst och konsthis-toria. Hängningarna ses som statiska och ytliga och med mer fokus på symmetri än på konstverken i sig. Detta är förstås en överdrift, men hur hängde måleriet egentligen på Stockholms slott i det sena 1700- och det tidiga 1800-talet när Nationalmuseums föregångare Kongl. Museum var inhytt där? Hur förändras hängningarna över tid? Går det att utläsa olika hängningsideal, olika narrativ, olika budskap och betydelser i målningarnas disposition? Projektet «The Virtual Museum at the Royal Palace – A Digital Reconstruction of the Display of Art in the Royal Palace, 1795–1866» syftar till att utifrån bevarade hängningsplaner och med digitala verktyg skapa en 3D-miljö där tavelhängningar från olika epoker av Kongl. Museums historia visualiseras och analyseras, och därmed utveckla me-toder för att studera historiska utställningar och konsthängningar mer generellt.¹

Kongl. Museum

Det idag nyrenoverade och återöppnade Nationalmuseum har sitt ursprung i de kungliga konstsamlingar som 1792 förstatligades efter Gustav III:s död. De sam-lingar som kungen köpt till sig själv för statliga medel – drottning Lovisa Ulrikas (1777) och den Sackska (1779) – skulle enligt de som gjorde boupppteckningen inte betraktas som privat egendom utan som statlig. I samband med detta skapade för-myndarregeringen under hertig Karls (XIII) ledning det s.k. Kongl. Museum, lo-kaliserat i den norra Logårdsflygeln på Stockholms slott. Huvudnumret där var de antika skulpturer som Gustav III hade köpt i Rom 1784. Målerisamlingen hängdes emellertid i andra rum i slottet, främst i det så kallade Lilla eller Nedre galleriet i norra längans andra våning (nuvarande Bernadottegalleriet).² Målerisamlingen behandlades mer styvmoderligt än skulpturen; den fick aldrig någon permanent plats i slottet och tavelgalleriet var inte heller lika tillgängligt för allmänheten som

¹ Projektet är ett samarbete mellan Johan Eriksson och Per Widén vid Konstvetenskapliga Institutionen vid Uppsala universitet och Steven Bachelder och Masaki Hayashi vid Institu-tionen för Speldesign vid Uppsala universitet samt Margareta Nisser Dalman, överintend-ent vid Kungliga Husgerådskammaren. Denna pilotstudie har finansierats av Vinnova via UU Innovation till vilka författarna riktar sitt tack.

² Om Kongl. Museum och Nationalmuseums förhistoria, se t.ex. Solfrid Söderlind (red.), *Kongl. Museum: Rum för ideal och bildning* (Stockholm, 1993); Per Widén, *Från kungligt galleri till nationellt museum: Aktörer, praktik och argument i svensk konstmuseal diskurs ca 1814 – 1845* (Hedemora/Göteborg, 2009).

de övriga museiutrymmena. Målerisamlingen bestod av drygt 1400 verk, främst fransk och nederländsk konst men även svenskt och en del italienskt måleri. I tidens smakhierarki sågs det italienska och nederländska som estetiskt överlägset och det var också det som prioriterades vid hängningarna. I en instruktion från 1793 sägs att måleriet ska hängas «efter Scholorne»: det nederländska och det italienska på Stockholms slott och det franska och svenska på Drottningholm.³ Detta är en viktig nyordning, inspirerad av den banbrytande skolhängningen på Övre Belvederen i Wien från 1700-talets slut.⁴

År 1815 köpte staten in Johan Tobias Sergels (1740–1814) kvarlåtenskap som bestod av en stor mängd statyer och mindre skisser vilket gjorde platsbristen ännu större i Kongl. Museum.⁵ För att lösa lokalfrågan föreslog överintendenten Fredrik Samuel Silfverstolpe (1769–1851) att slottets södra Logårdsflygel skulle byggas om för att tas i anspråk som utställningsrum. Om denna plan hade förverkligats skulle Kongl. Museum ha omfattat båda flyglarna ned mot Stockholm ström. Enligt förslaget skulle de två övre våningsplanen i flygeln slås ihop till ett och förses med takfönster för bästa möjliga belysning av målningarna. I markvåningen skulle ytterligare ett skulpturgalleri skapas som pendang till det befintliga, förmodligen avsett att bland annat hysa de skulpturer av Sergel som man nyss förvärvat. Om förslaget hade realiserat skulle museet under lång tid ha haft ändamålsenliga lokaler, men av planerna blev inget.⁶ I stället blev muséet kvar på sin ursprungliga plats fram till 1866 då det nya Nationalmuseum öppnade på Blasieholmen. Under en period på drygt 70 år fanns alltså de statliga konstsamlingarna utställda på Stockholms slott, i skulpturgallerierna mot Logården och i Lilla galleriet med angränsande rum på slottets andra våning.

Skulpturgallerierna på Kongl. Museum är väl utforskade och dokumenterade.⁷ Genom arkivalier, målningar och fotografier går utställningarna där att följa re-

³ «Kungligt brev angående Hofmålaren Hallblads utnämmande till Garde des Tableaux, och målningarnes omställning efter Scholorne», 19 augusti 1793, Nationalmuseums arkiv, Kongl. Museum, E 1:1.

⁴ Om Övre Belvederen och den banbrytande hängningen där, se Debora J. Meijers, «Naar een systematische presentie» i *Verzamelen: Van rariteitenkabinet tot kunstmuseum* (Herleen, 1993) och Gudrun Swoboda (red.), *Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums* (Köln/Weimar/Wien, 2013).

⁵ Söderlind 2003, s. 96f. Inköpet gjordes för att förhindra att samlingen, som man uppfattade var av nationellt intresse, skulle skingras. Insatsen är i princip unik och säger något om Sergels status under sin livstid.

⁶ Söderlind 2003, s. 96f; Widén 2009, s. 114.

⁷ Ann Marie Leander-Touati, *Ancient Sculptures in the Royal Museum: The Eighteenth-century Collection in Stockholm*, vol. 1 (Stockholm, 1998) samt Söderlind 2003.

lativt väl och de två skulpturgallerierna har även rekonstruerats på plats 1958 respektive 1992.⁸ Kunskaferna om hur måleriet var utställt är däremot mer bristfälliga. Lokalerna det ställdes ut i har kontinuerligt ändrats och använts för andra ändamål under de dryga 150 åren sedan museet flyttade och dokumentationen av utställningarna är heller inte lika god.

Utställningshistoria, hängningsideal och visualisering

Samlingshistoria och hängningsideal har under senare tid uppmärksammats i ett antal publikationer. Gail Feigenbaums antologi *Display of Art in the Roman Palace, 1550–1750* från 2014 är ett betydelsefullt bidrag till kunskapen om vilka hängningsprinciper och hängningspraktiker som var rådande i Rom från senrenässansen fram till mitten av 1700-talet.⁹ Enskilda gallerier och tavelhängningar har även studerats ingående, av vilka de av Galleria Borghese, Galleria Colonna och Galleria Doria Pamphilj förtjänar att omnämnas (fig. 1).¹⁰ De romerska palatsens gallerier kom under 1600- och 1700-talet att få en central betydelse i de respektive familjernas visuella retorik och som tecken på furstefamiljens närvaro i staden. Feigenbaum med flera visar hur målningar och skulpturer arrangerades tematiskt och ofta enligt ett specifikt narrativ som samspelade med den övriga inredningen i vad som kallas *un bel composto*.¹¹ Den italienska och i synnerhet den romerska konstscenen satte även i hög grad agendan för den övriga kontinentens gallerier och tavelhängningar. Per Bjurström har framhållit den banbrytande galleribyggnaden i Düsseldorf och senare har Thomas W. Gaetgens och Louis Marchesano nyanserat historien om museibyggnaden, hängningarna och katalogprojekten.¹² Gaetgens och Marchesano lyfter särskilt fram Lambert Krahes nyskapande, symmetriska och relativt luftiga omlängning efter regionala och nationella skolor, samt Nicolas de Pigages och Christian von Mechels ambitiösa *catalogue raisonné* över samlingen som publicerades år 1778 och fick omgående stort genomslag.¹³ Redan samma

⁸ Se Söderlind 2003 som behandlar både det historiska museet och rekonstruktionen av det.

⁹ Gail Feigenbaum (red.), *Display of Art in the Roman Palace, 1550–1750* (Los Angeles, 2014).

¹⁰ Carole Paul, *The Borghese Gallery and the Display of Art in the Age of the Grand Tour* (Hampshire, 2008); Eduard A. Safarik (red.), *Galleria Colonna in Roma* (Rom, 2003); Francesca Cappelletti & Andrea G. De Marchi, *Nouva guida alla Galleria Doria Pamphilj* (Rom, 1996).

¹¹ Feigenbaum 2014, s. 17–24.

¹² Per Bjurström, «Physiocratic ideals and National Galleries», i Per Bjurström (red.), *The Genesis of the Art Museum in the 18th century*, (Stockholm, 1993) 28–60; Thomas W. Gaetgens & Louis Marchesano, *Display and Art History – The Düsseldorf Gallery and its Catalogue* (Los Angeles, 2011).

¹³ Christian von Mechel & Nicolas de Pigage, *La galerie électorale de Dusseldorf; ou, Catalogue raisonné et figuré de ses tableaux...* 2 vols. (Basel, 1778).



Fig. 1. Terzo Braccio, Galleria Doria Pamphilj (© Johan Eriksson. Reproduced with permission.).



Fig. 2. Bernadottegalleriet, Stockholms slott (© Johan Eriksson. Reproduced with permission).

år fick Christian von Mechel uppdrag att arrangera hängningen av den kejsarliga målerisamlingen i Övre Belvederen i Wien enligt denna nya princip. Tavellängningen i Övre Belvederen har av flera forskare lyfts fram som det första exemplet på en konsekvent genomförd hängning efter skolor och kronologi.¹⁴ Giles Waterfield har huvudsakligen studerat engelska hängningsprinciper, men visar även hur det i det sena 1700-talets Europa sker en generell förskjutning från symmetriskt arrangerade hängningar, som de ovan nämnda italienska exemplen, till disposition efter olika skolor.¹⁵

Metoder för att rekonstruera historiska miljöer har under det senaste decenniet utvecklats inom humaniora, men konkreta tillämpningar på konstupställningar och historiska hängningar har endast gjorts i begränsad utsträckning.¹⁶ 3D-visualise-

¹⁴ Bjurström 1993; Meijers 1993; Widén 2009, s. 33; Swoboda 2013.

¹⁵ Giles Waterfield, «Picture Hanging and Gallery Decoration», i Giles Waterfield (red.), *Palaces of Art, Art Galleries in Britain 1750–1990* (London, 1991).

¹⁶ Se exemplvis Stephanie Moser, «Archeological Representation: The Visual Conventions for Constructing Knowledge of the Past», i Ian Hodder (red.), *Archeological Theory Today* (Cambridge, 2001), s. 262–283; Stephanie Moser, *Designing Antiquity* (Yale, 2012); Jonathan Westin, *Negotiating 'Culture', Assembling a Past: the Visual, the Non-Visual and the Voice of the Silent Actant* (Göteborg, 2012).

ringar av museer förekommer i allt större utsträckning,¹⁷ men den teoretiska analysen av dem har hittills lyst med sin frånvaro, vilket bland annat konstateras av Sander Münster, Kristina Friedrichs och Wolfgang Hegel i artikeln «3D Reconstruction Techniques as a Cultural Shift in Art History».¹⁸ Artikeln är ett försök att beskriva, definiera och problematisera fältet. De delar in fältet i «Sources», «Modelling» och «Visualization» och konstaterar att just 3D-rekonstruktioner är det område inom digitala humaniora som är i störst behov av tvärvetenskapliga samarbeten.¹⁹ De frågar sig också om den digitala konstvetenskapen kan sägas stå för ett kulturellt skifte inom humaniora, men konstaterar att metodfrågorna alltså behöver utvecklas.²⁰ Med en högupplöst virtuell modell som kan överträffa upplevelsen av konsten på plats kan vi också börja ställa frågor som relaterar till Baudrillard's begrepp *simulacrum*, det vill säga en virtuell representation som i någon mån överträffar upplevelsen av verket per se.²¹ Det är således ett forskningsfält som är i sin linda. Vår förhoppning är att denna pilotstudie bidrar till utvecklingen av både verktyg och metoder för att öka förståelsen av tidigmoderna tavelhängningar. Genom att tillämpa metoder och digitala verktyg från digitala humaniora och speldesign är ambitionen att undersökningen skall fungera som både ett exempel på hur dessa fält kan bidra till konstvetenskapen och mer specifikt som ett exempel på hur hängningarna fungerade i sin samtid och därmed öka kunskapen och förståelsen för 1700-talets och det tidiga 1800-talets hängningsideal.

Nedre galleriet

Det som idag är Bernadottégalleriet (fig. 2), under 1700- och 1800-talen Nedre galleriet, utgjorde ursprungligen den rumsliga länken mellan kungens och drottningens respektive bostadsvåning. Mycket tyder på att arkitekten Nicodemus Tessin d.y. (1654–1728) planerade rummet som ett tavelgalleri. När våningen inreddes under 1730-talet gestaltades det i stället med fast inredning i form av boaserier efter ritningar av Carl Hårleman (1700–1753) och allegoriska målningar och plafonder av den franske dekorationsmålaren Guillaume Thomas Taraval (1701–1750).²² Denna inredning finns delvis bevarad i bröstpanelen, fönsterrom-

¹⁷ Exempelvis VRT Ventures virtuella versioner av MOCA i Los Angeles: <https://www.vrtventures.art/>.

¹⁸ Sander Münster, Kristina Friedrichs, Wolfgang Hegel, «3D Reconstruction Techniques as a Cultural Shift in Art History», *Digital Art History*, vol. 3, 2018, s. 39–59.

¹⁹ Münster 2018, s. 43.

²⁰ Münster 2018, s. 46.

²¹ Se vidare Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation* (Michigan, 2005).

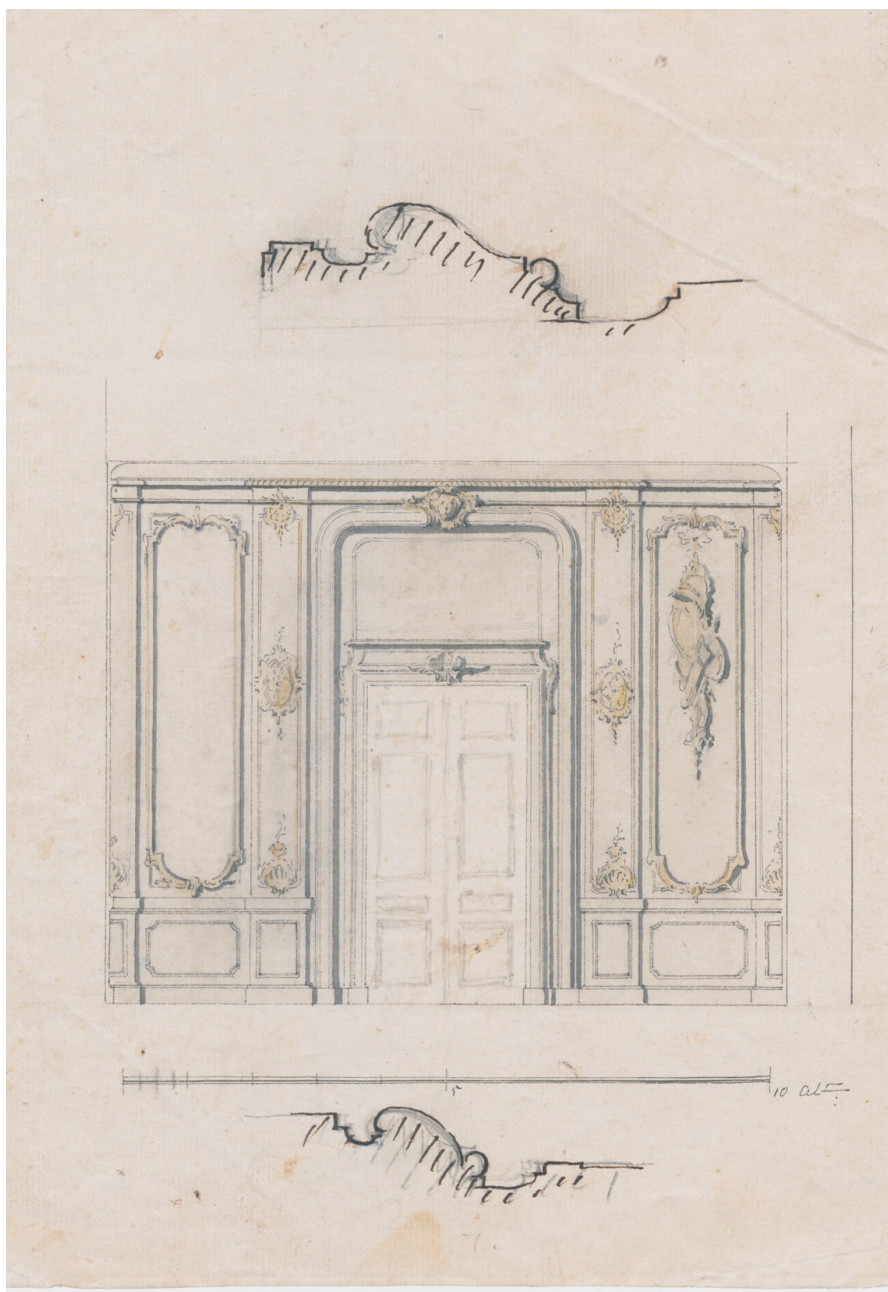


Fig. 3. Carl Hårleman, Ritning till kortväggarna i Nedre Galleriet, Stockholm slott, 1737 (© SAK, Kungl. Hovstaterna. Reproduced with permission.).

fattningarna, taklisten och den stora plafonden (fig. 3). Under 1760- och 1770-talet utfördes ett antal «perspectivstycken» föreställande utsikter över kungliga slott av Taravals elev Johan Sevenbom (1721–1784) för de väggfält som ännu inte var dekorerade, men det är oklart huruvida de någonsin kom på plats.²³ Det är dock först under 1780-talet som Gustav III började använda rummet som konstgalleri. Rokokoinredningen demonterades då delvis, nya baguettelister skars av Jean-Baptiste Masreliez (1753–1801) och väggfälten kläddes med en grönfärgad väv som bakgrund för måleriet som hängdes i en tät, mycket symmetrisk hängning av konstnären Louis Masreliez (1748–1810).²⁴ Utifrån en bevarad bouppteckning, utförd av Masreliez efter Gustav III:s död, har Carl Nordenfalk utfört en skissartad rekonstruktion som visar att huvuddelen av måleriet i galleriet var nederländskt, men med inslag av fransk och italiensk konst.²⁵

Efter Gustav III:s död omorganiserades konstsamlingarna för att utgöra ett statligt museum. Detta var helt i linje med tidens fysiokratiska ideal, som förespråkade ett galleri öppet för allmänheten med förhoppningen att medborgarna skulle tillägna sig konst och bildning.²⁶ Ett annat viktigt syfte var att ge möjlighet för Konstakademiens elever att teckna och måla efter goda förlagor. Ansvarig för samlingarna var överintendenten Carl Fredrik Fredenheim (1748–1803) som tillsammans med förmyndarregeringen utarbetade ett program för utställningarna. Det nedre galleriet verkar ha hängts med nederländskt måleri medan det italienska hängdes i ett mindre rum utanför Kungliga biblioteket, nuvarande Bernadottebiblioteket. Utställningarna karakteriserades av en strikt separering av skulptur och måleri, och en i princip lika strikt uppdelning mellan de olika nationella skolorna i hängningen av måleriet. Fredenheims organisering av utställningarna kvarstod i ett par decennier, med vissa ändringar och tillägg som köpet av Sergels

²² Slottsarkivet, Första slottsbyggnadsdirektionens arkiv III:8, Materialräkningar, 1737, 352, 372, 434, 436, 472, Räkningar 1 januari–29 november 1737. Se även Stina Odlander, *Lilla galleriet: En rokokoinrednings historia* (Stockholm, 1989); Anders Bergström, *Bernadottegalleriet på Stockholms slott, arkivhistorisk förundersökning*, (Stockholm, 2008), s. 5–7.

²³ Bergström 2008, s. 9; Bo Vahlne, *Frihetstidens invredningar på Stockholms slott: Om bekvämlighetens och skönhetens nivåer* (Stockholm, 2012), s. 171–178. Flera av Sevenboms målningar finns numera i Länsresidenset i Nyköping.

²⁴ Slottsarkivet, Första slottsbyggnadsdirektionens arkiv III:79, Materialräkningar, 1783–92, 280, Räkning 25 november 1784. Se även Bergström 2008, s. 10. Gustav III:s hängning av nedre galleriet liksom i viss mån den första hängningen efter Kongl. Museums inrättande diskuteras i Carl Nordenfalk, «Tavelgallerier på Stockholms slott under senare delen av 1700-talet» i Gunnar Jungmarker & Per Bjurström (red.), *Svenska kungsslott i skisser och ritningar* (Malmö, 1952).

²⁵ Nordenfalk 1952, s. 121–124.

²⁶ Se vidare Bjurström 1993.

samlingar. På 1830-talet påbörjade den nye intendenten Lars Jacob von Röök (1778–1867) en omfattande nyordning av samlingarna.²⁷ von Röök ändrade den tidigare uppdelningen mellan måleri och skulptur och kom även att blanda italienskt och nederländskt måleri i gallerierna. Lilla galleriet hängdes om, och även om en del målningar förblev på samma plats som i Fredenheims hängning så var det en ammorlunda pedagogisk och estetisk ordning med skulptur framför målningarna och en betydligt tätare hängning än den tidigare.

Vår undersökning syftar till att rekonstruera och analysera Fredenheims och von Rööks hängningar av Nedre galleriet från 1795 respektive ca 1840. Fredenheims hängning har tidigare analyserats i grova drag av den ovan nämnde Carl Nordenfalk medan forskningen hittills inte har intresserat sig nämnvärt för von Rööks 1840-talshängning.²⁸

Museintendenterna Carl Fredric Fredenheim och Lars Jacob von Röök

Carl Fredric Fredenheim föddes 1778 i Åbo som son till biskopen, senare ärkebiskopen, Carl Fredric Mennander.²⁹ Efter en inledande karriär som tjänsteman i Stockholm reste Fredenheim 1787 på en längre resa till Italien. Han hade då länge korresponderat med lärda, konstnärer och konsthandlare i Rom och hade bland annat lyckats få avskrifter av ett stort antal dokument som berörde Sverige i Vatikanarkivet. På sin väg till Rom passerade han Wien där Fredenheim fick möjlighet att se konstsamlingarna i Övre Belvederen och Lichtensteinska palatset.³⁰ I Italien uppehöll han sig huvudsakligen i Rom, men han besökte också Bologna och

²⁷ Nordenfalk menar att von Rööks hängning liknade Fredenheims i stora drag, men utifrån både respektive hängningsskisser och vår pilotstudie vill vi hävda att de tvärtom uppvisar stora skillnader. Nordenfalk 1952, s. 134.

²⁸ Nordenfalk 1952, s. 124–134. Se även Solfrid Söderlind, «Från Kongl. Museum till Nationalmuseum» i Söderlind 2003; Per Bjurström, *Nationalmuseum 1792–1992* (Stockholm, 1992), s. 76–95, och i viss mån Widén 2009, s. 104–122.

²⁹ Om Fredenheim, se Nationalmuseums arkiv, Enskilt arkiv, Carl Fredrik Fredenheim, CF1:1–9, Resediarier kapsel 1–16; Bengt Hildebrand, «Carl Fredric Fredenheim», i *Svenskt biografiskt lexikon* 16 (Stockholm, 1964–1966); Lars-Johan Stiernstedt, *Vår man i Rom: Överintendenten Carl Fredric Fredenheims italienska resa 1787–1790* (Stockholm, 2004); Tuija Laine, *Carl Fredrik Fredenheim – en nyhumanist och hans klassiska bibliotek* (Helsingfors, 2010), s. 41–47; Ann-Christine Montalvo, «Carl Fredrik Fredenheim: Liv, gärning och eftermälen», opubl. magisteruppsats i konstvetenskap, Högskolan på Gotland, 2012.

³⁰ «Febr. 20. Wien. Onsdag. Visite hos von Schönfeldt. Ut till S. Carlo och Belvedere samt såg målningssalleriet» samt «Febr. 22. Wien.... E.m. Lichtensteinska Palatset och målningssalleriet», Nationalmuseum, Enskilt arkiv, Carl Fredrik Fredenheim, CF1:2, kapsel 2:8, 1788, Österrike, Wien, Schönbrunn, Februari 14_24.

Florens där han bland annat kommenterade konsten i Palazzo Pitti.³¹ Han reste även till Neapel, Paestum och Pompeji där han lät utföra kopior av flera väggmålningar. Under resan lyckades Fredenheim få tillstånd att göra en utgrävning på Forum Romanum i Rom. Han bidrog därmed till helt nya arkeologiska fynd gällande Forums utsträckning söder ut och den så kallade Basilika Julia. Hemfärden gick över Alperna, utmed Rhendalen och Westphalen, där Fredenheim stannade i Düsseldorf i två veckor över påsken 1790. Det framgår av resediarierna att han då besökte det berömda Galleriet ett flertal gånger.³²

Redan före Italienresan hade Fredenheim fått i uppdrag att ordna Gustav III:s nya samlingar av antik skulptur, inköpta av kungen i Rom 1783–1784. Efter kungens död 1792 var det också Fredenheim som gavs uppdraget att skapa det nya museet utifrån antiksamlingarna. 1794, samma år som museet öppnade, publicerade Fredenheim en katalog över museets viktigaste skulpturer. Målerisamlingen hängdes som nämnts i andra, delvis mer otillgängliga och otillräckliga rum i slottet. Genom sina romerska kontakter kunde Fredenheim dock utöka målerisamlingen med en större samling italienskt måleri, den så kallade Martellisamlingen som köptes från den romerske botanikprofessorn Nicola Martelli (1733–1829) kring år 1800. Martellis konstsamling hade tidigare uppmärksammats av flera svenska Grand Tour-resenärer, däribland arkitekten Gustaf af Sillén (1762–1825) och senare av prinsessan Sofia Albertina,³³ och sannolikt såg Fredenheim samlingen under sin vistelse i Rom. Det var emellertid först år 1797 som köpet formellt initierades. Köpet, vars innehåll Fredenheim aldrig själv fick se anlända eftersom han avled ett par månader innan samlingen kom till Sverige på våren 1804, har varit omstritt och sågs länge som ett misslyckande. Senare forskning har dock gett en mer nyanserad bild och lyft fram nya aspekter på samlingens tillkomst, innehåll och reception.³⁴ 1795 hade Fredenheim utnämnts till överintendent och preses i

³¹ Nationalmuseum, Enskilt arkiv, Carl Fredrik Fredenheim, CF1:4, 9:35, Florence en general; CF1:5, 10:37, Florenz, Stycket 2, Maji 1_Junii4; CF1:5, 10:39, 1789, Bologna, Junii 5_13.

³² Nationalmuseum, Enskilt arkiv, Carl Fredrik Fredenheim, CF1:7, 16:62, 1790, Westphaliske kretsen, 11 delar, Mars 17_Maji 24.

³³ Gustaf af Sillén beskådade samlingen redan år 1790 och prinsessan Sofia Albertina år 1793. Se vidare Uppsala universitetsbibliotek, Handskriftssamlingen, Gustaf af Silléns dagböcker, s. 480, 484–486, 521, 631 samt Sabrina Norlander Eliasson, Daniel Prytz, Johan Eriksson, Sofia Ekman, *Italian Paintings: Three Centuries of Collecting, Nationalmuseum Stockholm*, Vol. I (Ostfildern, 2015).

³⁴ Sabrina Norlander & Sanna Marander, «The Martelli Collection: Notes towards its History», *Art Bulletin of Nationalmuseum Stockholm*, vol. 10 (Stockholm, 2003); Daniel Prytz & Johan Eriksson, «The Martelli Collection: Further notes towards its History», *Art Bulletin of Nationalmuseum*, vol. 16 (Stockholm, 2010), s. 77–86.

Konstakademien, vilket upptog en stor del av hans arbetstid. Fredenheims kunskaper om antiken och antik skulptur var förmodligen oöverträffade i hans samtids Sverige, men det har ofta sagts att han endast visade ett förstrött intresse för målerisamlingen. Köpet av Martellisamlingen och instruktionen från hertig Karl om att hänga måleriet efter skolorna (en instruktion som rimligen måste ha tagits fram i samarbete med Fredenheim) och det sätt han genomförde hängningen av utställningarna visar att han var kompetent även för den delen av arbetet med museet.

Lars Jakob von Röök föddes 1778 i Stralsund. Hans far var överste vid Pommerska fortifikationsbrigaden och von Röök kom att följa honom i spåren som officer. 1795 utnämndes von Röök till kammarpage hos Gustav IV Adolf, vilket blev starten på hans egentliga karriär inom hovet och utrikeskansliet. Genom sina hov- och framför allt diplomatiska tjänster kom von Röök att besöka S:t Petersburg, Berlin, Paris, Madrid och stora delar av Spanien innan han 1807 kom till Rom där han studerade konst och arkitektur. 1813 skickades han återigen till Spanien, denna gång som ambassadsekreterare. Hemresan gick via Rom, Wien och London innan han slutligen nådde Stockholm igen 1818.³⁵ 1823 reste han återigen till Italien och Rom, den här gången uttryckligen för att bedriva konststudier. 1825 utnämndes han till kronprinsparets (Oscar I och Josephine) särskilda sändebud med ansvar för förvaltningen och försäljningen av kronprinsessans furstendöme Galliera utanför Bologna. Josephine hade erhållit Galliera som en gåva från Napoleon år 1813. I furstendömet ingick även Palazzo Caprara i Bologna och en större konstsamling som von Röök nu fick till uppgift att dela upp efter kronprinsessans intentioner. Efter att ha sett till att vad han bedömde vara relevanta delar av konstsamlingen skickades hem till Stockholm 1830 för han själv hem och utnämndes samma år till kammarförvaltare för Kongl. Museum och kronprinsparets privata konstsamling.³⁶ År 1837 utnämndes han till hovintendent och 1839 till ledamot av Konstakademien. Under åren kring 1840 ledde han ombyggnads- och omhållningsarbetet på Kongl. Museum.

von Röök har i litteraturen ofta behandlats med visst nedlåtande. Orsaken är förmodligen en kombination av hans, som det verkar av memoarlitteraturen, ganska excentriska personlighet tillsammans med att han under 1830-talets senare hälft verkar ha kommit i konflikt med sina överordnade, överintendenten Gustaf

³⁵ Om von Röök, se främst Sten Lundwall, *Generationsväxlingen inom romantikens klassicism* (Stockholm, 1960), 13–64. von Rööks resedagböcker och en kortfattad levernebeskrivning finns i Riksarkivet, Säfstaholmssamlingen.

³⁶ Se vidare Karin Rådström, «Gallierasamlingen på Stockholms slott», *Romhorisont*, vol. 11, 1986, s. 10–16.

Anckarsvärd (1792–1878) och arkitekten och sekreteraren vid Konstakademien Axel Nyström (1793–1868), vilket har färgat omdömet om hans verksamhet som museiintendent negativt. Vid ett närmare påseende är valet av von Röök som intendent och nyordnare av museet emellertid lätt att förstå. Han hade stor erfarenhet av både hov- och diplomattjänst – vilket var viktigt eftersom Kongl. Museum på många sätt också var en del av hov- och statsapparaten – och han var dessutom officer, något som uppskattades av Karl XIV Johan. Till det kom att han var en välutbildad konstnärlig amatör som under sina resor skaffat sig ett omfattande nätverk av internationella konstnärer, konstteoretiker, kulturpersonligheter och akademiker. Under sin vistelse i Italien 1807 hade von Röök bott hos Wilhelm von Humboldt (1767–1835) och där lärt känna Germaine de Staël (1766–1817), Friederike Bruun (1765–1835) och Ida Bruun (1792–1857), bröderna Riepenhausen med flera. När han var åter i Rom på 1820-talet bodde han hos skulptören Niclas Byström (1783–1848) och lärde där känna stora delar av den skandinaviska konstnärskåren.³⁷ Men det viktigaste skälet till utnämningen var förmodligen inte hans nätverk eller tjänstebakgrund, utan hans stora erfarenhet av europeiska museer och samlingar under det tidiga 1800-talet. Förutom flera årslånga vistelser i Italien där han rest runt och tittat på konstsamlingarna i Bologna, Florens och Rom hade von Röök även sett samlingar och stora museer i London, Madrid, Paris, S:t Petersburg och Wien och i olika tyska stater. Ville man ha någon som kunde uppdatera utställningarna på Kongl. Museum så fanns det få som kom i närheten av von Rööks erfarenhet och kringssyn.

Rekonstruktion av två hängningar i Kongl. Museum

För att förstå de olika hängningarna använder vi oss av en 3D-modell som verktyg. Det i modellen rekonstruerade rummet blir här vår metod för att kunna analysera vad som ställdes ut på Kongl. Museum och vilka narrativ som skrevs fram i utställningarna. Rekonstruktionen bygger i sin tur på en mångfald av olika källor, av vilka de viktigaste är de hängningsplaner som finns bevarade från tavelhängningarna 1795 respektive 1843 (fig. 4, 5, 6).³⁸ Planerna från 1795 är med största sannolikhet ritade av konduktören vid Kongl. Museum Carl David Göbel (1758–1816) utifrån Fredenheims instruktioner. De är schematiskt ritade med angivelser av konstnär och i vissa fall motiv, i andra fall endast med sifferhänvisning till den förteckning på franska som också finns upptagen på planerna. Tavlorna är en-

³⁷ Lundwall 1960, s. 17, 29ff, 51f., 54.

³⁸ Nationalmuseum, Handteckningssamlingen, THC 4384; THC 4385; THC 4385a.

TAB. I.

La Grande Galerie Flamande du Roi au Chateau de Stockholm.

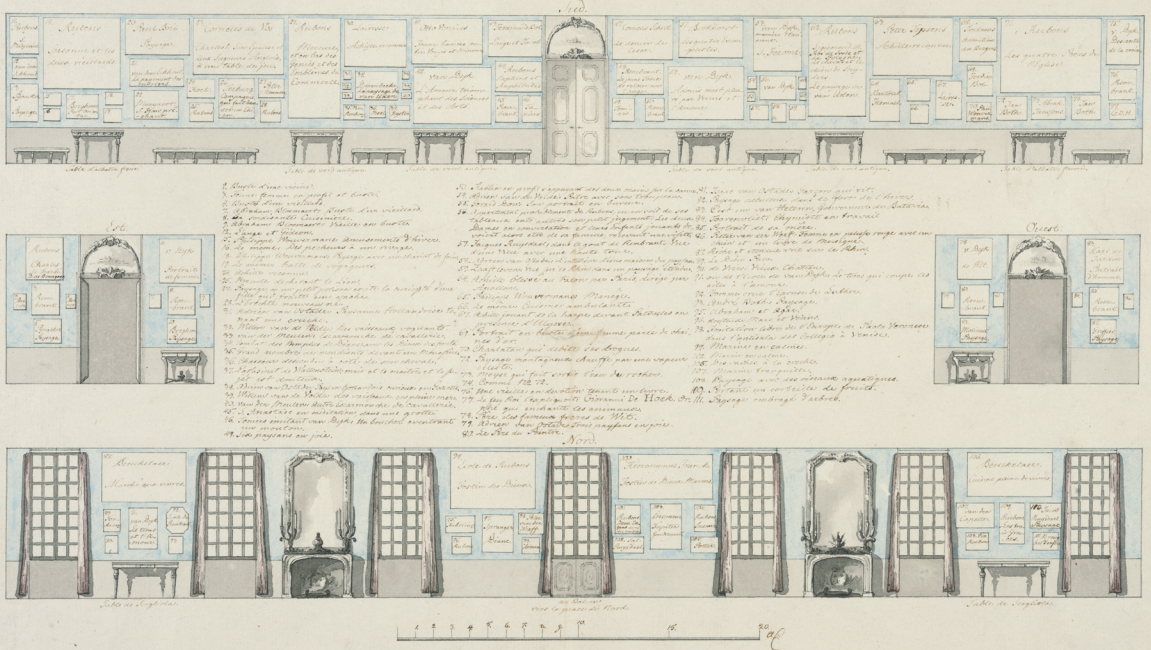


Fig. 4. Carl David Göbel, Hängningsplan för Nedre Galleriet, Stockholm slott, 1795 (HTHC4384, © Nationalmuseum. Reproduced with permission.).

dast markerade som tomta rektangulära fält, utan antydning till dekorationsramar. Dock finns dörröverstycken, gardiner och ett antal bänkar och konsolbord relativt detaljerat återgivna. Väggfälten är i planen enfärgat ljusblå, till skillnad från den gröna färg som galleriet enligt arkivalierna hade under Gustav III:s tid.³⁹

Lars Jacob von Rööks hängningsplaner från 1843 återger också tavlor som tomta fält, men med tydligt återgivna dekorationsramar. I dessa hängningsplaner finns även skulptursocklar som indikerar att friskulptur också ingått i den Röökska planen. Den senare planen ger intryck av att vara en typ av arbetsdokument – handstilen är slarvigare, texten dåligt centrerad i ramarna och ändringarna i texten är många – medan 1795 års plan verkar vara en färdig presentationsritning. Överhuvudtaget är detaljgraden på båda ritningarna hög, både när det

³⁹ RA, Slottsarkivet, Husgerådskammarens arkiv, D II a. 29. 1794.

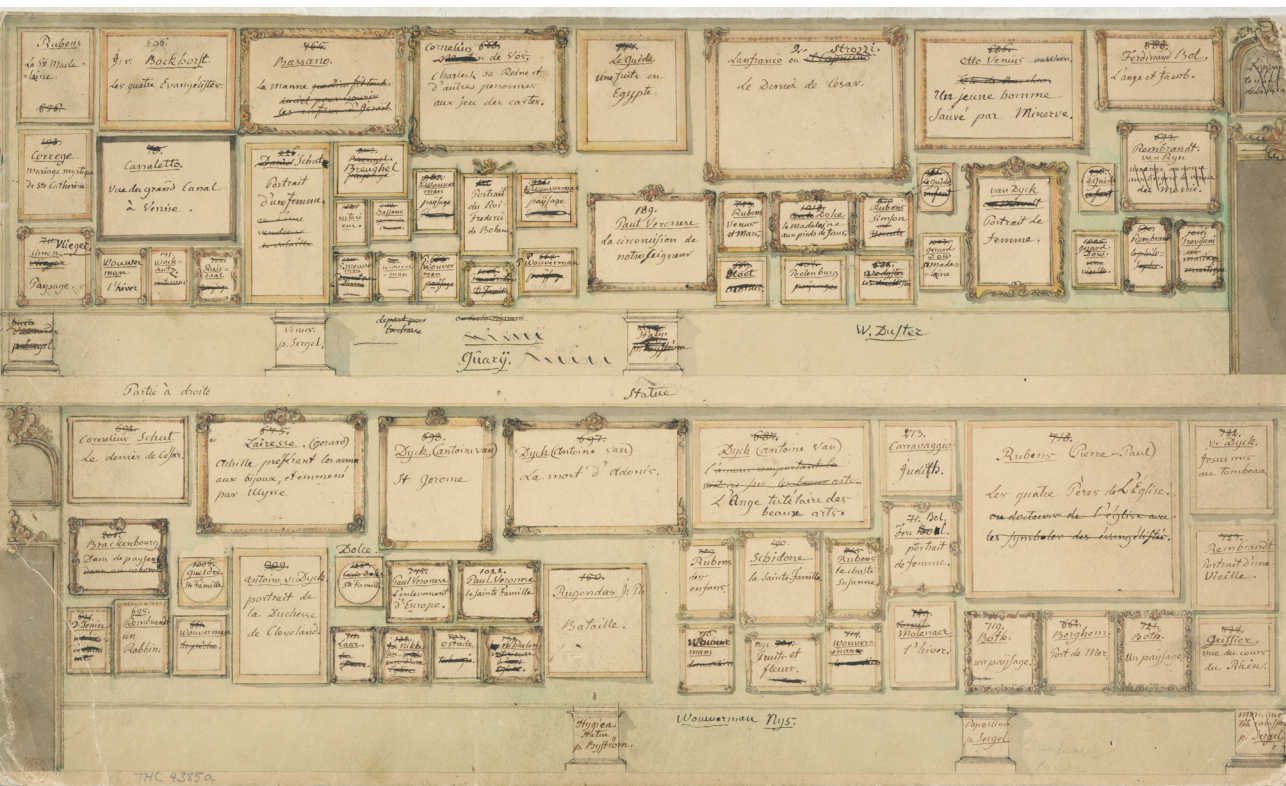


Fig. 5. Lars Jacob von Rök, Hängningsplan för Nedre Galleriet, Stockholm slott, 1843 (HTHC4385A, © Nationalmuseum. Reproduced with permission.).

gäller detaljer på ramar i von Röoks plan, eller utritade möbler med beskrivning av bordsskivor i dyrbara material som antik grön marmor, alabaster och scagliola i Fredenheims. I von Röoks hängningsplan är målningarna hängda mot en enfärgad, relativt mörkt grön bakgrund. För den von Röökska hängningen tillkommer också en tryckt beskrivning och hängningsplan som kompletterar den laverade ritningen, guideboken *Förteckning öfver de, Kongl. Museum tillhöriga Tafel, hvilka förvaras i nedra Galleriet på Stockholms Slott*.⁴⁰ Möjligen ska ritningen ses som en skiss till den litograferade utviksbilden i katalogen. Den kortvägg i galleriet vi hittills rekonstruerat finns inte med på de akvarellerade hängningsplanerna från

⁴⁰ Lars Jacob von Rök (anon.), *Förteckning öfver de, Kongl. Museum tillhöriga Tafel, hvilka förvaras i nedra Galleriet på Stockholms Slott*. 1843. Med plancher. (Stockholm, 1843).

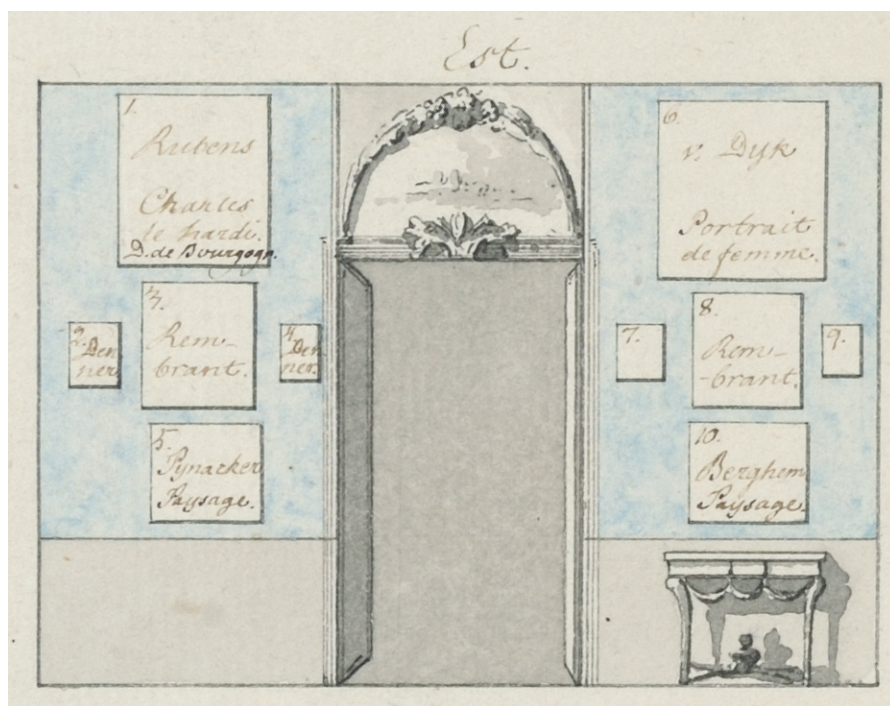


Fig. 6. Carl David Göbel, Hängningsplan för Nedre Galleriet, Östra väggen, Stockholm slott, 1795 (HTHC4384, © Nationalmuseum. Reproduced with permission.).

1843, utan vi har för rekonstruktionen förlitat oss på den tryckta förteckningen och planerna där.

Utöver hängningsplanerna finns andra arkivhandlingar, såsom inventarieförteckningar, räkenskaper, koncept och dagböcker, som ger viss hjälp ifråga om färgsättning, möblering och i viss mån även vilka verk som har ingått i hängningarna.⁴¹ Vi finner exempelvis i Fredenheims dagbok att han den 12 maj 1795 har «Presenterat Konungen de uppritade schemer af des flandske Galerie och Cabinetter»,⁴² det vill säga de hängningsplaner som diskuteras ovan. I 1813 års inventarium framgår att galleriet förutom de nämnda konsolborden också haft

⁴¹ Inventarier och räkenskaper för Stockholms slott finns i Husgerådskammarens arkiv, Slottsarkivet (t.ex i inventarieserien D IIa), ritningsmaterial och delar av tidigare inredningar förvaras på Slottsarkitektkontoret samt i viss mån i Nationalmuseumns teckningssamling, instruktioner för museet finns i Nationalmuseumns arkiv, Kongl. Museum, framför allt i protokollserien A I.

⁴² Se vidare Bjurström 1992, s. 79.

13 förgyllda bänkar med klädsel av röd schagg, ett sammetsliknande ylletyg.⁴³ Bänkarna finns även med på Fredenheims plan och hör alltså enligt inventarierna till den tidigare galleriinredningen. 1821 finns de enligt det årets inventarium kvar i galleriet, men har förpassats till magasin i 1843 års, och de finns heller inte med på von Rööks planer.⁴⁴ Det gör däremot några av de konsolbord som finns i 1843 års inventarium. Utöver de två bord med mosaik/scagliola-skivor och fyra bord med marmorskiva som finns med i de tidigare inventarierna upptar 1843 års inventarium även två konsolbord med skivor av porfyr.⁴⁵

Inför den renovering av Bernadottégalleriet som genomfördes under 2010, utfördes grundliga tekniska undersökningar som resulterade i flera färgtrappor och färgsnitt. Utifrån dessa kan vi sluta oss till att det finns ett färgskikt med blå limfärg baserat på pigmentet pariserblått/preussiskt blått på linneväv (lager 2 – NCS: S2020-B/S3020-B) samt ett färgskikt med grön oljefärg på papp (lager 2,5 – NCS: S2020-G).⁴⁶ Dessa färgprover är starka evidens för de två periodernas färgsättningar och går att koppla till både de laverade hängningsplanerna och arkivhandlingarna i Slottsarkivet.

Ytterligare en indikation om väggfältens färgsättningar kan vi få om vi jämför med andra inredningar från tiden. Masreliez' Divansförmak (som för tillfället återställs i sin ursprungliga miljö på Stockholms slott) är ett exempel på en samtida inredning som har en kraftig pariserblå färgsättning. För den senare gröna färgsättningen (1843) tjänar Johan Gustaf Köhlers (1803–1881) oljemålning «Det gamla tavelmuseet i Stockholms slott» från 1844 som ett viktigt referensmaterial, även om det är en interiör av Stenmuseum i norra Logårdsflygeln som avbildas i målningen. Här framträder också de förgyllda dekorationsramarna och de vita marmorskulpturerna mot den gröna väggfärgen, vilket ger en god bild av hur det Nedre galleriet bör ha varit gestaltat under 1840-talet. Genom att väga samman detta jämförelsematerial med de laverade hängningsplanerna, arkivhandlingarna och de konservatoriska undersökningarna skapas goda förutsättningar för en korrekt digital rekonstruktion.

Rekonstruktioner av historiska tavelhängningar har i vissa fall kunnat realiseras *in situ*. Det kanske mest kända exemplet är den hängning som gjordes under 1990-talet i La Galleria Quattro Bracci i Palazzo Doria Pamphilj i Rom utifrån

⁴³ RA, Slottsarkivet, Husgerådskammarens arkiv, D II a. 29. 1794.

⁴⁴ Nationalmuseum HTHC 4384, 4385. RA, Slottsarkivet, Husgerådskammarens arkiv, D II a. 37 (1813–1821) resp. 44 (1843).

⁴⁵ RA, Slottsarkivet, Husgerådskammarens arkiv, D II a. 44, 1843.

⁴⁶ Eva Jämrot, *Färgundersökning rum 128 Bernadottégalleriet Stockholms slott* (Uppsala, 2009), s. 6–10.



Fig. 7. Skärmdump av «The Virtual Museum at the Royal Palace, 1795». (Screenshot made by the authors.).



Fig. 8. Skärmdump av «The Virtual Museum at the Royal Palace, 1843». (Screenshot made by the authors.).

Francesco Nicolettis (1703/09-1776) bevarade hängningsplaner från 1760-talet.⁴⁷ Då detta, av både praktiska och ekonomiska skäl, inte är möjligt att realisera i det nuvarande Bernadottegalleriet är de digitala rekonstruktionerna ett fullgott alternativ, med den stora förtjänsten att också få möjligheten att hänga måleriet i olika tidslager. Datorgrafik har använts sedan 1990-talet för att återskapa historiska miljöer i digital form. Bernard Frischers «Rome Reborn» är ett viktigt exempel,⁴⁸ liksom Marlyn Aronberg Lavins digitala rekonstruktion av Piero della Francescas (ca 1415-1492) freskcykel i Chiesa di San Francesco i Arezzo.⁴⁹ Under det senaste decenniet har antalet kulturhistoriska rekonstruktioner ökat lavinartat och tekniken möjliggör nu högupplösta digitala 3D-rekonstruktioner av olika historiska miljöer och tavelhängningar, men metoderna och teoribildningen inom detta fält är som redan nämnts ännu i sin linda.⁵⁰

För vår undersökning har vi fotograferat galleriet och detaljer som listverk, dörrar, dörrfoder och andra dekorelement och sedan använt fotogrammetri och 3D-modellering för att skapa en digital representation av rummet (fig. 7, 8). En stomme skapad utifrån moderna uppmättningsritningar från Slottsarkitektkontoret har klätts med de bilder vi tagit på plats för att med hjälp av spelmotorn *Unity* från Unity Technologies skapa en interaktiv immersiv 3D-miljö. Väggfältens färger har bestämts enligt ovan, men färgerna har konverterats från NCS till HEX: S2020-B/S3020-B = #99cca4 respektive S2020-G = #7695ac. Till målningarna har vi använt Nationalmuseums fotografier utom i något fall då vi själva fotograferat ett verk. I förekommande fall har vi använt högupplösta bilder för att tillåta en nära granskning av detaljer, penseldrag och krackeleringar i verken. För att få en mer realistisk bild av hur rummet och hängningarna upplevts har vi även lagt till dekorationsramar på målningarna. De ramar verken haft 1795 respektive ca 1843 har vi inte haft möjlighet att identifiera varför vi har använt fyra generiska ramtyper från tiden i 3D.

Målningarna

Målningarna i Fredenheims plan och i guideboken från 1843 har med ett undantag varit lätta att identifiera genom att korrelera konstnärs- och motivangivelserna

⁴⁷ Francesca Cappelletti & Andrea G. De Marchi, *Nouva guida alla Galleria Doria Pamphilj* (Rom, 1996), s. 15; Ulla Carlsson, «Digital kontra fysisk återskapning av muscimiljö», Masterprogrammet i Digital Konstvetenskap, Uppsala universitet, 2019.

⁴⁸ <https://www.romereborn.org>.

⁴⁹ <http://projects.ias.edu/pierotruecross/>.

⁵⁰ Se exempelvis Münster 2018, s. 39–59.

i dem mot Nationalmuseums nuvarande databas. Genom att även beakta och jämföra storleken och om formatet är liggande eller stående har vi med stor säkerhet kunnat identifiera samtliga 28 målningar; tio stycken i den Fredenheimska hängningen och arton i den von Röökska. Endast i ett fall råder viss osäkerhet; målningen längst ned till höger i Fredenheims hängning. I planen anges «10. Berghem Paysage», alltså ett landskap. I Nationalmuseums katalog finns fyra landskap av Nicholaes Berchem som skulle kunna vara aktuella, NM 31, NM 313, NM 314 och NM 317, alla fyra varianter på temat «landskap med bondfolk».⁵¹ Av hängningsplanen framgår dock att den aktuella målningen har ett liggande format och att den är ungefär lika bred som Rembrandts «Kökspigan» (NM 584) som hänger rakt ovanför den aktuella målningen. Givet detta talar det mesta för att det rör sig om NM 313, «Landskap med bondfolk och boskap», vars format 60x81,8 cm stämmer bättre överens med «Kökspigans» bredd om 78 cm. Frågan kan förmodligen avgöras när vi får tillfälle att skala upp projektet och arbeta med hela galleriet, men narrativet ändras heller inte om någon av Berchems målningar skulle ha blivit förväxlade då alla fyra är variationer på samma tema.

Den östra kortväggens två hängningar från åren 1795 respektive 1843 fördelas således enligt följande:

Fredenheim 1795

Vänster sida

1. NMGrh 1728. Paul Peter Rubens, kopia efter: Karl den djärve (117x91 cm).
2. NM 260. Balthassar Denner: Porträtt av en gumma (36x30 cm).
3. NM 583. Rembrandt van Rijn: Ung dam i profil (72x55 cm).
4. NM 261. Balthassar Denner: Porträtt av en gubbe (36x30,5 cm).
5. NM 576. Adam Pynacker: Herdar och boskap i en hage (64x72 cm).

Höger sida

6. NM 409. Cornelis de Vos (tidigare attr. van Dyck): Porträtt av en dam (120x98 cm)
7. NM 329. Abraham Bloemaert: Gubbe (38x27 cm).
8. NM 584. Rembrandt van Rijn: Kökspigan (78x64 cm).
9. NM 330. Abraham Bloemaert: En gumma (37x27 cm).

⁵¹ Nationalmuseums samlingsdatabas, sökning på «Konstnär/Upphovsman: Berchem, Nicolaes». [http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/SearchPage/search.\\$MpDirectLink\\$0&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=1&sp=2&sp=SdetailList&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F](http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/SearchPage/search.$MpDirectLink$0&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=1&sp=2&sp=SdetailList&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F)

10. NM 313. Nicholaes Berchem: Landskap med bondfolk och boskap (60x81,8 cm).

von Röök 1843

Vänster sida

100. NMGrh 1728. Paul Peter Rubens, kopia efter: Karl den djärve (117x91 cm).
101. NM 583. Rembrandt van Rijn: Ung dam i profil (72x55 cm).
102. NM 77. Cristoforo Roncalli, kallad Il Pomarancio: Ärkeängeln Mikael besegrar satan (44x33 cm).
103. NM 261. Balthassar Denner: Porträtt av en gubbe (36x30,5 cm).
104. NM 551. Adrian van Ostade: Advokat vid sitt skrivbord (23x19 cm).
105. NM 594. Wilhelm Romeyn: Herde med boskap i en grotta (80x65 cm).
106. NM 330. Abraham Bloemaert: En gumma (37x27 cm).
107. NM 128. Jacopo Bassano: Ängeln uppenbarar sig för herdarna (50x41 cm).
108. NM 394. Gerard Douw: Mansporträtt, troligen självporträtt (20x17 cm).

Höger sida

91. NM 202. Tiziano Vecellio, kopia efter: Laura Danti (117x91 cm).
92. NM 82. Carlo Dolci: Den botfärdiga Magdalena (81x65 cm).
93. NM 301. Wilhelm van Aelst: Stilleben med jaktredskap (68x54 cm).
94. NM 667. Adrian van der Velde: Landskap med sovande herde (32x27 cm).
95. NM 549. Adran van Ostade: Bonde läsande en tidning (16,5x13,7 cm).
96. NM 329. Abraham Bloemaert, Abraham: Gubbe (38x27 cm).
97. NM 261. Balthassar Denner: Porträtt av en gumma (36x30,5 cm).
98. NM 553. Adrian van Ostade: Slagsmål bland spelande bönder (22x28 cm).
99. NM 548. Ostade, Adrian van: Gumma hållande ett krus (16x14 cm).

Resultat

En pilotstudie som den här kan inte ge definitiva svar på de frågor vi ställer i projektet, men några preliminära resultat har utkristalliserats. Till att börja med stämmer de skisser som vi använt som källmaterial väl överens i sina detaljer med det övriga källmaterialet. Både i fråga om verkens placering och i detaljer som bakgrundsfärg i väggfälten. Vår studie kan alltså bekräfta att hängningsplanerna beskriver rummet som det såg ut, möjligen med vissa smärre undantag som i fallet med några av möblerna. Borden som syns på den aktuella kortväggen i Göbels hängningsplaner från 1795 kan vara ett slags ideala bord av Masrelicztyp, inventarierna ger här ingen vägledning. Däremot finns de övriga avbildade borden

med i inventarierna från 1813, liksom det i 1840-talets inventarier finns ett antal bord som borde gå att identifiera och jämföra med de avbildade för att senare lägga till dem i modellen.⁵²

Det är också svårt att utifrån en kortvägg lansera en övertygande tolkning av narrativet (eller troligare, narrativen) i galleriet, men den östra väggens struktur är åtminstone ganska tydlig i Fredenheims hängning. Överst i de båda väggfälten hänger ett större porträtt. Till höger ett dampporträtt av Cornelis de Vos (NM 409), vid tiden attribuerat till van Dyck, och till vänster ett porträtt av Karl den djärve av Burgund som är en kopia efter en målning av Peter Paul Rubens (NMGrh 1782). Därunder hänger en rad med tre porträtt. Centralt ett dampporträtt av Rembrandt van Rijn, *Kökspigian* (NM 584) till höger och *Ung dam i profil* (NM 583) till vänster, omgivna av parporträtt i trekvartsprofil av Abraham Bloemaert (NM 329 och 330) till höger respektive Balthassar Denner (NM 260 och 261) till vänster. I den nedersta raden hänger så på vardera sidan ett landskap av Nicholaes Berchem (förmodligen NM 313) respektive Adam Punacker (NM 576). Allt är nederländskt och hänger ihop symmetriskt. I det övre registret hänger trekvartsporträtt i full storlek, i det mellersta halvfigursporträtt i mindre format, ett större omgivet av två mindre målningar, och i det nedre registret hänger ett landskap i mellanstort format. Hängningen motsvarar det sena 1700-talets ideal, som Fredenheim inhämtat information om i Tyskland, Österrike och Italien och som också återspeglas i de samtida katalogerna över samlingarna.

Ett annat intressant resultat som delvis motsäger tidigare forskning är att de två studerade hängningarna är ganska olika varandra.⁵³ von Rööks hängning är betydligt tätare än Fredenheims och också mer blandad till sin karaktär. Läger man sedan till en rad med skulpturer framför målningarna längs de långa väggarna i galleriet får man en mycket komplex utställning. Fredenheims hängning av östväggen i galleriet är relativt luftig, tre rader jämfört med von Rööks fyra, och med en tydligare symmetri. 1795 är samtliga verk på östväggen (och i hela galleriet) nederländska, medan det på 1840-talet är en blandning av italiensk och nederländska konst. En intressant detalj är de två italienska målningarna som tillkommit, Carlo Dolcis *Den botfärdiga Magdalena* (NM 82) och Cristoforo Roncallis *Ärkeänglen Mikael besegrar satan* (NM 77) med proveniens från Martellisamlingen.

En annan iögonfallande skillnad är hur de båda intendenterna har hängt parporträtten av Abraham Bloemaert respektive Balthassar Denner som finns med i de båda hängningarna. I båda fallen har de små porträtten hängt symmetriskt kring väggens centrala målningar – i Fredenheims fall Rembrandts *Ung dam i Pro-*

⁵² Husgerådskammarens arkiv, D II a. 29, 36, 37 och 44.

⁵³ Nordenfalk 1952, s. 134.

fil respektive *Kökspigian* och i von Rööks Rembrandts dam i profil och Carlo Dolcis *Den botfärdiga Magdalena* – men på ett sätt som ger helt olika effekt. Det som skiljer är blickriktningarna. Fredenheim har hängt Bloemaerts målningar till höger och Denners till vänster, med männen mot dörröppningen och kvinnorna mot galleriets långväggar. Effekten blir att personerna, som är avbildade i trekvartsprofil, blickar utåt, bort från varandra och bort från de centralt placerade Rembrandtmålningarna. Detta öppnar visserligen upp väggen, men inte på ett sätt som leder blicken in mot de centrala målningarna.

von Röök har i stället brutit upp porträttparen för att åstadkomma en annan blickriktningseffekt. Här blickar alla fyra porträtt in mot dörren mellan de båda väggfälten. Effekten blir här en mer sammanhållen vägg, som i mindre grad består av två separata sidor jämfört med Fredenheims. I det nedersta registret har Röök hängt fyra små målningar, Adrian van Ostades *Gumma hållande ett krus* (NM 548) respektive *Gubbe som läser en tidning* (NM 549) till höger, på ömse sidor om ett större stilleben med jaktredskap av Wilhelm van Aelst (NM 301). Motsvarande par på vänster sida, *Advokat vid sitt skrivbord* (NM 551) av van Ostade och *Mansporträtt, troligen självporträtt* (NM 394) av Gerard Douw, hänger båda i höjd med underkanten av ett landskap av Wilhelm Romeyn (NM 594).

Det är värt att notera att Fredenheims hängning är den mest symmetriska, samtidigt som den följer det sena 1700-talets strikta indelning i skolor som hade etablerats av Krahe och von Mechel i Düsseldorf och Wien, och studerats av Fredenheim *in situ*. von Rööks hängning följer ett för tiden nytt ideal och blandar nederländskt måleri med ett antal italienska målningar. Det är i det här stadiet svårt att utläsa tydliga narrativa strukturer och budskapsbärande meningar, men eftersom det ännu inte rör sig om ett självständigt museum står det klart att den Fredenheimska hängningen är ett uttryck för hertig Karls (XIII) ambitioner och att von Rööks omhängning representerar en ny tid där den Bernadotteska dynastin och att i synnerhet kronprinsparet Oscar och Josephines vilja gör sig gällande.

Undersökningen visar att en 3D-modell med högupplösta bilder i en spelmotor ger stora fördelar jämfört med mer traditionella visuella rekonstruktioner. Spelmotorer ger möjlighet att röra sig i de rekonstruerade rummen på ett sätt som andra modeller inte gör. Till skillnad från tidigare rekonstruktioner blir känslan av pappmodell mindre, och det finns därmed möjligheter att göra mer nyanserade analyser.⁵⁴ Denna pilotstudie visar således på tidigmoderna hängningsprinci-

⁵⁴ Jämför t.ex. med den modell av hängningarna i Belvederen i Wien som skapats av Nora Fischer och det släktskap med äldre fysiska 3D-modeller den har. Nora Fischer, «Kunst nach Ordnung, Auswahl und System: Transformationen der Kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien im späten 18. Jahrhundert», Swoboda 2013.

per som är svåra att få fram genom läsning av förteckningar och hängningsplaner, men som möjliggörs av den digitala rekonstruktionen. Ovanstående redogörelse illustrerar även några av de problem som vi har mött under rekonstruktionsarbetet och som även kan förväntas i en mer omfattande studie av det här slaget. En rekonstruktion kommer alltid vara beroende av ett visst mått av tolkning. Men med bevarade spår av profiler och färgsättningar i den runsliga miljön, ett rikhaltigt arkivmaterial och detaljerade hängningsplaner är det möjligt att presentera en virtuell miljö av historiska tavelhängningar som kan tillföra ny kunskap om hängningsstrukturer, förändringar över tid och olika ideal, narrativ, budskap och betydelser. I en vidare mening visar pilotstudien att digital teknik kan öka vår förståelse för historiska miljöer och hur för konsten samlades, hängdes och presenterades under tidigmodern tid.

Vad som först verkar mycket lika framstår alltså vid närmare studium som mycket mer komplext. Där tidigare forskning mest fokuserat på form, att Fredenheims och von Rööks hängningar är placerade på väggen på ett likartat sätt, har vi kunnat visa att det i själva verket rör sig om två sinsemellan mycket olikartade utställningar. Där Fredenheims hängning från 1795 är strikt uppdelad enligt nationella skolor är von Rööks knappt 50 år senare hängning av samma rum, och till stora delar bestående av samma målningar, av en helt annan och mer eklektisk karaktär. Båda hängningarna är starkt relaterade till de olika periodernas utställningsideal. Fredenheims till det sena 1700-talets snarast taxionomiska idéer om konstens olika skolor, och von Rööks till mer romantiska idéer där känsla och upplevelse var mer centralt. Det tidiga 1800-talets hängningspraktiker är ett hittills väldigt lite studerat fenomen men som vi kan visa så är de mer komplexa och innehållsrika än som tidigare varit känt. Förutsättningen för denna revidering av forskningsläget är den metod vi har använt, där 3D-miljön har gjort det möjligt att göra analyser av symmetrier, blickriktningar och innehåll i utställningarna på nya och mer nyanserade sätt.

*JOHAN ERIKSSON (f. 1970) är docent och universitetslektor i konstvetenskap vid Konstvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet och knuten till Svenska Institutet i Rom. Hans forskning rör tidigmodern visuell kommunikation, samlingshistoria och digital konstvetenskap. Han är också verksam inom det italienska projektet vid Nationalmuseum som hittills har resulterat i publikationen *Italian Paintings: Three Centuries of Collecting*, vol. 1, (Nationalmuseum/Hatje Cantz, Stockholm 2015).*

PER WIDÉN (f. 1976) är fil. dr. i idé- och lärdomshistoria och universitetslektor i konst- och bildvetenskap vid Institutionen för musik och bild vid Linnéuniversitetet. Han

disputerade 2009 på avhandlingen *Från kungligt galleri till nationellt museum. Aktörer, praktik och argument i svensk konstmuseal diskurs ca 1814–1845* (Hedemora 2009). Hans forskning rör musei- och utställningshistoria, historieskapande och historiemåleri.

STEVEN BACHELDER (f. 1961) är professor i speldesign och verksam som lärare och forskare vid Institutionen för speldesign vid Uppsala universitet. Hans forskning handlar om människans interaktion med digitala medier och spel. Bland senare publikationer märks: Masaki Hayashi, Steven Bachelder, Masayuki Nakajima: «Virtual Museum Equipped with Automatic Video Content Generator», *ITE Transactions on Media Technology and Applications*, 4.1, pp.41-48 (2016).

MASAKI HAYASHI (f. 1959) är docent och universitetslektor vid Institutionen för speldesign vid Uppsala universitet. Han har tidigare varit verksam vid Tokyo Institute of Technology och NHK. Hans forskning rör datagrafik, digital visualisering och digitala gränssnitt. Hayashi har publicerat om virtuella museer och gränssnitt, exempelvis: Masaki Hayashi, Steven Bachelder, Masayuki Nakajima: «Virtual Museum Equipped with Automatic Video Content Generator», *ITE Transactions on Media Technology and Applications*, 4.1, pp.41-48 (2016).

From country house to penthouse Sven-Harry's home and the Swedish period room

Victor Edman, KTH Royal Institute of Technology

Abstract: In 2011 a new museum opened in Stockholm – Sven-Harry's Art Museum – named after its initiator and funder, the building contractor Sven-Harry Karlsson. Besides a gallery for temporary exhibitions, the museum includes a permanent collection of art and applied art installed in a penthouse on top of the building. The installation is conceived as a full-scale replica of Karlsson's former home in an eighteenth-century manor house. This article focuses on the reconstructed home and aims at situating it within a tradition of full-scale displays of architectural interiors – so-called period rooms – in Swedish cultural history museums. Since the start of the twentieth century, eighteenth-century architecture has had a central position in the Swedish cultural heritage. Sven-Harry's replicated home, a small manor of the rococo era, fits perfectly into the national canon, which for a long time focused on the homes of the elites to illustrate development within the arts. Even though the recreated milieu in Sven-Harry's museum depends on traditional museum practice, it is also typical of contemporary innovations. In the last few decades, even prestigious cultural history museums have utilized the period-room format in unconventional ways, and the bold reconstruction of Sven-Harry's home is clearly a representative of this trend.

Keywords: Sven-Harry's Art Museum, Swedish period rooms, Swedish eighteenth-century architecture, Swedish manor houses, Swedish cultural history museums

Recommended citation: Victor Edman, From country house to penthouse: Sven-Harry's home and the Swedish period room, *1700-tal* 16 (2019): 104–124.
<https://doi.org/10.7557/4.4882>

Copyright: © 2019 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

In March 2011 a new museum – Sven-Harry's Art Museum – opened in Stockholm, named after its initiator and funder, the building contractor Sven-Harry Karlsson. The museum is housed in a new building, located by a park in the very centre of the town. It contains two separate parts: an art gallery for temporary exhibitions, and a permanently installed collection of art and applied art. This article focuses on the latter, which is labelled «Sven-Harry's home and collection» and installed in what is officially announced as an exact replica of Karlsson's former residence, the eighteenth-century manor of Ekholmsnäs situated in Lidingö outside Stockholm. The setting makes the museum unique among the rather numerous privately funded art galleries established in Sweden in recent years, which generally include neither permanent collections nor references to historic architecture.

To recreate a historic milieu as a background to an art collection is extraordinary in a time when most such displays take place in what is generally referred to as a white cube, a neutral space where there is no direct relation between the artwork and the surrounding milieu.¹ The unique character makes it difficult to position Sven-Harry's museum against a contemporary horizon, but looking at it as part of a tradition of full-scale architectural display unfolds a number of interpretations. So-called period rooms – either performed as isolated rooms within a museum or as part of a historic building – were a common element in the growing number of European cultural history museums at the start of the twentieth century.² Contextualized installations of this kind corresponded to the emerging concept of cultural history, which combined several academic disciplines that were central to the museums, such as history, art history, archaeology and ethnology.³ This multidisciplinary background of the period rooms is evident in Sven-Harry's museum, where the reconstructed home includes elements of architecture, art and applied art in the same installation.

Fundamental to the period-room concept is the idea that development within the arts consists of a succession of distinctive periods, each with a set of typical characteristics that form a period style. Period rooms began to appear in western museums in the middle of the nineteenth century, and after a culmination in the early twentieth century, they decreased significantly in number at the end of this century. This trajectory roughly follows the trends within academic research, which in the post-war years gradually moved focus from ancient to modern histo-

¹ Charlotte Klonk, *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000* (New Haven, 2009), pp. 135–171.

² John Harris, *Moving Rooms: The Trade in Architectural Salvages* (New Haven & London, 2007), pp. 119–145.

³ See for instance Peter Burke, *What is Cultural History?* (Cambridge, 2008).

ry. The period styles, intimately associated with the elites of pre-industrial society, gradually lost their relevance. Most of the period rooms had been considerably manipulated at their installation, and when looked upon with a critical eye they began to appear artificial and outdated. Consequently, many museums eventually dismantled their old showpieces and put them in storage.

By the end of the twentieth century, however, a general turn towards history changed the situation, and new kinds of period installations began to appear at the museums. A carefully crafted copy of an eighteenth-century manor house was erected outside Nationalmuseum in central Stockholm in 1994, and in 2013 Nordiska Museet installed a small apartment representing the Swedish welfare state, both of which will be discussed here. At this time, even contemporary artists began to utilize the period-room format in their work.⁴ The reconstructed home in Sven-Harry's museum may be seen as part of this period-room revival.

Parallel to the recent return of period rooms in public displays, academic researchers have engaged in this kind of installations.⁵ Most contributions to conferences, anthologies and journals dealing with period displays are presented in the form of case studies. The case-study method allows for a comprehensive view of specific installations as well as the use of a variety of source material. The reconstructed home in Sven-Harry's museum offers a rich opportunity for this kind of contextualization. In order to approach the installation from various angles, a number of different sources have been used in this study; museum catalogues, the museum website, observations on site, articles in journals, archival sources, a real estate prospectus, among others. Besides examining the actual installation, this article aims at situating it in a tradition of full-scale exhibitions at Swedish museums, with emphasis on displays of eighteenth-century architecture and interior design.

⁴ An example is the artist duo Michael Elmgreen and Ingar Dragset, who several times have used domestic environments as essential parts of their work, see Peter Weibel & Andreas F. Beutin (eds), *Elmgreen & Dragset: Trilogy* (Köln, 2011).

⁵ Harris 2007 gives a valuable overview of the history of the period rooms in the western world. Some recent publications deal with the history of a specific institution, as for instance the Victoria and Albert Museum in London, which has revised its own period rooms: Christopher Wilk & Nick Humphrey, *Creating the British Galleries at the V&A: A Study in Museology* (London, 2004). In the last few decades, period rooms have been the subject of conferences and joint research projects, some of which are published as books. See for instance Penny Sparke, Brenda Martin & Trevor Keeble (eds), *The Modern Period Room: The Construction of the Exhibited Interior 1870 to 1950* (London, 2006); Sandra Costa, Dominique Poulot & Mercedes Volait (eds), *The Period Rooms: Allestimenti storici tra arte, collezionismo e museologia* (Bologna, 2016). Period rooms have been discussed from various perspectives in scholarly journals, as for instance Frédéric Dassas, «Les *period rooms* serait-elles de retour?», *Dix-huitième Siècle*, 50 (2018), pp. 145–158. <https://doi.org/10.3917/dhs.050.0145>.

A new museum in town

When Sven-Harry Karlsson opened his museum in Stockholm in 2011, it was one of several privately funded galleries established in Sweden in a rather short time.⁶ Most of these projects were performed as architectural manifestations, and their founders generally had a strong commitment to art, having acted as collectors and patrons themselves. With the exception of Sven-Harry's museum, these establishments did not contain permanent collections, and none of the other instigators stepped forward and exposed themselves in the forefront as he did. The museum is not only named after Sven-Harry Karlsson; his person and his life story are essential parts of the museum's communication with the public.⁷

Sven-Harry Karlsson was born in 1931 and grew up in the south of Sweden, where his father ran a construction company. Karlsson started his career in the family business, but in 1968 he set up a firm of his own in the same trade.⁸ His company – Folkhem – has not been one of the major actors in the market, having mainly engaged in building one-family houses and apartment blocks of moderate size in the Stockholm region. However, Karlsson has a reputation of striving for high-quality building and of engaging prominent architects for his projects, which have proved successful strategies to make the smaller firm competitive on a tough market.⁹ His long professional and personal involvement with architecture is now an integral part of what can be seen as the branding of the museum.

Another strong element in the museum's official narrative is Karlsson's commitment to art, which has resulted in a substantial collection. For thirty years he kept the artworks in his private residence Ekholmsnäs, an eighteenth-century manor just outside Stockholm. In order to keep the collection together for the

⁶ See Natalia Kazmierska, «Konsthallsbyggarna», *Arkitektur*, 5 (2012), pp. 34–35. The author discusses five contemporary establishments: Magasin 3 in Stockholm (2001), Bonniers Konsthall in Stockholm (2006), Vandalorum in Värnamo (2011), Sven-Harry's Museum in Stockholm (2011), and Artipelag in Värmdö (2012).

⁷ The museum is presented in a book, which also serves as a catalogue to the collection. It has been published in two editions with different titles: Sven-Harry Karlsson, *Sven-Harrys konstmuseum* (Stockholm, 2011), and a re-edited, slightly extended version: Therese Sheats (ed.), *Sven-Harrys hem och konstsamling* (Stockholm, 2014). Both editions contain a full English translation of the text. The museum is also presented at the website: <https://www.sven-harrys.se>.

⁸ Sheats (ed.) 2014, pp. 222–230. See also: «Muraren som utvecklade småhus i samarbete med bra arkitekter», *Murmästareämbetet årskrift 2000* (2001), pp. 71–81.

⁹ Eva Rudberg, «Byggmästaren och hans arkitekt», in Eva Rudberg & Anders Gullberg, *Byggare i Stockholm: Byggmästarrollen under 1900-talet* (Stockholm, 2001), pp. 125–221.



Fig. 1. Sven-Harry's Art Museum in central Stockholm opened to the public in 2011. Except for the public spaces, the house also contains rental apartments. The penthouse on top of the building includes a permanent art collection, designed as a replica of Sven-Harry Karlsson's former home at the eighteenth-century manor Ekholmsnäs. [© Photo Tord-Rikard Söderström, Wingårdh. Reproduced with permission.]

future, and to make it fully available to the public, he decided to establish his own museum, including a gallery for temporary exhibitions. For practical reasons this could not be realized at the existing location, so Karlsson chose to implement his vision in the centre of Stockholm.¹⁰ To design the new museum, he engaged the architect Gert Wingårdh and his firm, with Anna Höglund as main architect and project manager.¹¹ The result is a square, clean-cut volume of contemporary

¹⁰ Sheats (ed.) 2014, pp. 9–11.

¹¹ The architects presented the project in the journal *Arkitektur*. See Gert Wingårdh & Anna Höglund, «Sven-Harrys konstmuseum och lägenheter, Stockholm», *Arkitektur*, 1 (2012), pp. 57–61.

design, although with clear references back to early modernism. Besides the museum, the building holds a mixture of private and public facilities.¹²

Within the building, the museum is subdivided into two separate parts, situated on different levels. The lower floors contain a gallery for temporary exhibitions, basically designed as a white-cube space. The reconstructed home with the art collection is placed in a special volume on top of the building; a penthouse surrounded by a terrace that is conceived as a sculpture park. Although the museum is now owned and run by a foundation, the funder is still virtually present. At the obligatory guided tour in the reconstructed home, visitors learn that the connection with Sven-Harry Karlsson is uninterrupted. Although he actually does not live there, he often revisits his «old home» and even uses it on special occasions.¹³

The integration of a reconstructed historical milieu in Sven-Harry's museum may seem remarkable in contemporary architecture; however, seen from a wider perspective it is part of a well-established practice of installing relocated or reconstructed interiors in museums. Even if period rooms in a classical sense are rare today, museumgoers are trained to appreciate both objects and milieus that belong neither to the time nor to the location where they are on display. The ability to transcend time is central to visual culture, and it is used in a constantly growing number of films, television series and computer games set in historical milieus. Human dwellings in particular seem to have a special potential to bring history to life, a capacity that both old and new period installations fully exploit. Sven-Harry's replicated home provides a very interesting example of this phenomenon, but a further discussion will benefit from a brief outline of the Swedish tradition of displaying full-scale domestic interiors in museums.

The Swedish period room

In the nineteenth century, full-scale historical interiors occurred in various forms of public display. Popular arenas such as wax museums, dioramas and world fairs often contained carefully crafted milieus of this kind.¹⁴ Such was the situation in Stockholm when Artur Hazelius opened his first exhibitions of folk art in 1873, which included rudimentary stage sets representing Swedish farmhouse interiors. He developed his ethnographical concept further at the open-air museum

¹² Wingårdh & Höglund 2012, p. 59.

¹³ Guided tour at Sven-Harry's Home and Collection on 6 December 2018.

¹⁴ Mark B. Sandberg, *Living Pictures, Missing Persons: Mannequins, Museums and Modernity* (Princeton, 2003).

Skansen, inaugurated in 1891, where visitors enjoyed carefully arranged full-scale examples of vernacular architecture.¹⁵ Hazelius's project grew into a large institution, Nordiska Museet, which is still the leading cultural history museum in the country.¹⁶ It is also without doubt the main reference when discussing methods of displaying cultural history collections and the use of period rooms in Sweden.¹⁷

At the death of Hazelius in 1901, and facing the opening of a new museum building, a younger generation of academically trained staff strove for more scientific methods of display. The museum organization was divided into two separate departments, one for the vernacular culture and one for the culture of the upper classes.¹⁸ The division, which was considered particularly relevant to pre-industrial society in Sweden, was based on two academic disciplines then under formation at the universities – ethnology and art history. In practice this also meant two different historical perspectives. Vernacular culture was treated as a more or less timeless phenomenon, while the elite culture was fully inscribed in a historical timeline, consistent with international currents within the arts.¹⁹

Nordiska Museet inaugurated the new museum building in 1907. In the upper-class department the installation followed a strictly chronological scheme, with a sequence of galleries that also included relocated old interiors – period rooms.²⁰ This extensive display of Swedish elite culture, from the early sixteenth century to the start of the twentieth century, contained over thirty rooms in all, around a dozen of which could be defined as period rooms.²¹ Although slightly

¹⁵ See Arne Biörnstad & Nils Erik Bæhrendtz (eds), *Skansen under hundra år* (Höganäs 1991); Sten Rentzhog, *Open Air Museums: The History and Future of a Visionary Idea* (Stockholm, 2007).

¹⁶ The background and early history of Nordiska Museet is described in Magdalena Hillström, *Ansvar för kulturarvet* (Linköping, 2006). For a more comprehensive account of the museum's history, see Bengt Nyström, Hans Medelius & Elisabet Stavenow-Hidemark (eds), *Nordiska museet under 125 år* (Stockholm, 1998).

¹⁷ See Victor Edman, «Från monument till utställningsmaskin», in Anders Bergström & Victor Edman, *Folkhemmets museum: Byggnader och rum för kulturhistoriska samlingar* (Stockholm, 2005), pp. 15–59.

¹⁸ Hillström 2006, pp. 259–308.

¹⁹ Victor Edman, «How National is a National Canon? Questions of Heritage Construction in Swedish Architecture», in Raymond Quek, Darren Deane & Sarah Butler (eds), *Nationalism and Architecture* (Farnham, 2012), pp. 233–243.

²⁰ The installation is described in Hans Medelius, «Installationen», in Nyström, Medelius & Stavenow-Hidemark (eds) 1998, pp. 126–153.

²¹ See Nordiska Museet, *Vägledning genom museets samtliga avdelningar* (Stockholm, 1919), pp. 40–53. The period rooms in the upper-class department at Nordiska Museet are discussed in Hans Medelius, «Nordiska museets stilrum», *RIG* (1999), pp. 211–224. See also Hedvig

modified over the years, the installation remained relatively intact until it was totally dismantled in the early 1970s.

The entire exhibition was closely related to the museum's extensive exploration of Swedish architecture, interior decoration and applied arts. Such efforts included inventories, research projects and publications.²² All period rooms on display were Swedish examples, with particular emphasis on the highly esteemed eighteenth century. Despite the national origin of the interiors, it was important for the museum to stress their connections with the leading currents on the continent. The upper-class installation can be seen as part of the formation of a national canon within Swedish cultural history.²³ However, the period rooms and their furnishings were not only highlighted as historical examples, they were also meant as models for contemporary design, to be carefully studied by architects, designers and artists.²⁴

In the post-war years, the period rooms began to lose their relevance, at the same time as their authenticity was disputed. Modernism's critical attitude to history made period displays increasingly problematic, not least from a scientific point of view. In architectural research, the focus on period style and pre-industrial culture gradually gave way to other areas. Consequently, many period rooms disappeared from European museums during the latter part of the twentieth century.²⁵ In the late 1960s, Nordiska Museet made plans for a new permanent exhibition to replace the old upper-class installation from 1907. Neither period style nor the separation of the elites and the rest of the population were to determine the forthcoming display, although two of the old period rooms were actually included and reinstalled.²⁶ The new exhibition opened to the public in 1973, and it is still standing, although revised and complemented in later years.²⁷

The start of the twenty-first century brought with it a renewed interest in history, which also meant an urge to reconnect with old times in various ways. Con-

Mårdh, *A Century of Swedish Gustavian Style: Art History, Cultural Heritage and Neoclassical Revivals from the 1890s to the 1990s* (Uppsala, 2017), pp. 147–158.

²² Cecilia Hammarlund-Larsson & Lena Palmqvist, *Kulturhistoriska expeditioner: Nordiska museets fältarbeten 1888–1992* (Stockholm, 1993).

²³ Edman 2012.

²⁴ See Victor Edman, *Sjuttonhundratalet som svenskt ideal: Moderna rekonstruktioner av historiska miljöer* (Stockholm, 2008), pp. 25–50.

²⁵ Harris 2007.

²⁶ Ove Hidemark & Elisabet Stavenow-Hidemark, «Kring svensk bostad: Ett utställningsprojekt», *Fataburen* (1972), pp. 119–136.

²⁷ The exhibition is presently named «Hem och bostad», see <http://www.nordiskamuseet.se/utstallningar/hem-och-bostad> (accessed 1 February 2019).

servation of ancient buildings and urban areas played an important role in this. The general attitude to reconstruction also changed significantly, and many such projects were implemented. Hence, even period rooms experienced a modest revival, and they began to reappear even at the national museums.

In 2013, Nordiska Museet opened a new permanent exhibition called *Folkhemslägenheten*, illustrating the housing ideals of the Swedish welfare state.²⁸ The public was invited to a modest apartment from the post-war years, modelled on a residential block from 1947 in a small Swedish town. Unlike the former period rooms, the installation does not contain objects from the museum's collections. Instead, the whole equipment was bought at flea markets and second-hand shops, to illustrate an ordinary home at the time. This also means less restriction for the museum visitor, who can make herself «at home» in the milieu, sit in the sofa and peek into the cupboards.²⁹

Both *Folkhemslägenheten* and the contemporary installation of Sven-Harry's home are obviously connected to the revival of the period-room concept in Swedish museums in the early twenty-first century. Although they both aim at a more complete experience of a domestic environment, and therefore approach the historic house museum, they clearly depend on the old period-room format. Neither of them evokes a built environment that is individually inscribed in the architectural canon, but both present well-established architectural types in Swedish historiography; the standardized apartment of the welfare state and the almost equally standardized small manor house of the eighteenth century.

Ekholmsnäs – the original and the replica

From 1981 and thirty years onwards, Sven-Harry Karlsson had his private residence at Ekholmsnäs manor on the island of Lidingö. The estate was sold in connection with the opening of the museum, so today's museum visitors are not able to assess the relation between the role model and the replica. The museum's narrative, communicated through books, website and guided tours, claims that Sven-Harry's former home has been truthfully transferred to the new building. In

²⁸ In the Swedish/English leaflet available on site, «*Folkhemslägenheten*» is translated as «The Apartment from the era of *Folkhemmet*, the Swedish Welfare State». See Nordiska Museet, *Folkhemslägenheten* (Stockholm, 2013). See also <http://www.nordiskamuseet.se/utstallningar/folkhemslagenheten> (accessed 1 February 2019).

²⁹ Interview with education officer Wenke Rundberg regarding *Folkhemslägenheten*, Nordiska Museet (6 February 2015).



Fig. 2. Ekholmsnäs manor was photographed in connection with an inventory in the early 1930s. Later on, the estate became Sven-Harry Karlsson's residence for many years and the place where he kept his art collection. Planning for the museum in central Stockholm, he decided to include a replica of the lower floor of his former home. © Unknown photographer; Nordiska museet. Reproduced with permission.

the end this is a matter of credibility and trust, and of course Sven-Harry Karlsson himself remains the ultimate authority on the issue.

Compared to the old estates of the Swedish nobility, Ekholmsnäs does not have a very long history. Johan Norlin, a wealthy member of the Stockholm bourgeoisie, acquired the land in the 1770s and erected the buildings that still exist: a manor house accompanied by two pairs of wings.³⁰ From an architectural point of view they are perhaps not very remarkable, and the architect is not known, but as a whole the ensemble offers an almost emblematic image of a small Swedish country residence of the rococo era. The main apartment on the ground floor originally consisted of six symmetrically distributed rooms: a hall and a salon in the central axis, flanked by two rooms on each side. The layout reflects the very strong French impact on Swedish architecture at the time.³¹

³⁰ Curt Malmgren, *Ekholmsnäs gård, Lidingö* (Stockholm, 1937).

³¹ Curt Malmgren, *Lidingögårdar* (Stockholm, 1936).

Ekholmsnäs had a number of successive owners through the years, which naturally also meant changes to the environment. We get a glimpse of the situation in the early 1930s, when Nordiska Museet made an inventory of the major farmsteads of Lidingö.³² The historical development of the estate was described in a written essay, and the documentation also included measured drawings and photographs of the main building. It was obvious that the building had been altered several times, and that very little of the original interior decoration remained, except for the relatively intact floor plan. At the time of the inventory, the two rooms to the left of the entrance hall were still separate. They have since been merged into one large room.

When Karlsson offered his home for sale, the estate agency presented Ekholmsnäs in a separate prospectus.³³ This document gives an idea of the relation between the role model and the replica at the museum. The overall impression is that there is a large degree of resemblance between the two interiors, although a quick glance at drawings of the old and the new premises reveals that the replicated rooms do not have exactly the same proportions as the original ones. Some features, like the modern parquet flooring in the old house, have not been repeated in the new installation. A more exact replica would have been possible to obtain, for instance with the help of modern laser scanning, but such a high level of conformity was obviously not intended.

Not the whole house at Ekholmsnäs was recreated at the museum – only the traditionally more public rooms of the lower floor – while the private quarters upstairs were omitted in the installation. The reconstructed home is of course included in a contemporary building, erected with modern materials. It is mainly the space itself and the visible surfaces that contribute to the illusion of an eighteenth-century house. However, the plain walls are clearly modern and do not allude to any eighteenth-century decoration. All the woodwork, such as doors, windows and panels, are manufactured in accordance with the original ones at Ekholmsnäs. Only the tiled oven, the centrepiece of the drawing room, is antique and originates from another old house.

Even though the consistency between Ekholmsnäs and the replica can be discussed, the architectural framework is a crucial element in the installation.

³² Nordiska museet examined Ekholmsnäs in connection with an inventory in 1932–35, see Nordiska museets arkiv, Stockholm: Städer, Lidingö, vol. 2. Some of the material was published in two essays in the local history society's yearbook, *Lidingöboken*, in 1936. These articles were also published separately as offprints: Malmgren 1936 and Malmgren 1937.

³³ Skeppsholmen Sotheby's International Reality, *Ekholmsnäs gård*, [pdf], (accessed 10 August 2012).

For obvious reasons the built structure in the new museum lacks any claims to historical substance – other than conveying an image of an eighteenth-century milieu. Despite this, it offers a stage set where the illusion of a surviving home may take place. By referring directly to a role model that is historical and even still existing, it evokes the widely acclaimed architectural heritage of the Swedish eighteenth century. This is a reference that is likely to be familiar even to a modern visitor to the museum.

Back to the eighteenth century

The partial reconstruction of Ekholmsnäs manor clearly associates Sven-Harry's museum with a particularly cherished Swedish heritage – the architecture of the eighteenth century. In the early twentieth century, the epoch grew in popularity all over Europe, and in Sweden it became a vital source of inspiration to contemporary architecture and interior design.³⁴ The enthusiasm for eighteenth-century architecture and applied art became particularly strong in the 1920s and 1930s, not least inspired by a series of carefully restored historic houses.³⁵ House museums from this period have grown in number since then, and visitors to Sven-Harry's museum are thus likely to have a rather thorough pre-understanding of the milieu they enter.

At the start of the twentieth century, when eighteenth-century architecture was rediscovered in Sweden, most surviving remnants were in a state of fragmentation or decay. Environments where buildings, interior decoration and furnishings all remained intact were extremely rare. As the period grew in popularity, so did the urge to restore the existing fragments, in order to obtain coherent environments.³⁶ Extensive historical research, in combination with a considerable supply of antique furniture, made such dreams seem attainable. Temporarily, these ambitions were held back by antiquarian doctrines, which firmly advised against any form of historical reconstruction. In the 1930s, however, architectural historians, museum

³⁴ See for instance Eva Eriksson, «Rationalism and Classicism 1915–1930», in Claes Caldenby, Jöran Lindvall & Wilfried Wang (eds), *20th-Century Architecture: Sweden* (München & New York, 1998), pp 46–79. See also Kristina Knauff, *Den klassicistiska vändningen i det tidiga 1900-talets svenska arkitektur* (Stockholm, 2013). The relation between historiography and conservation of eighteenth-century architecture is discussed in Edman 2008. For a discussion of the reception of the Gustavian period, see Mårdh 2017.

³⁵ Edman 2008 contains case studies of three built environments restored in the early twentieth century, each representing a distinctive epoch in Swedish eighteenth-century architecture.

³⁶ Edman 2008, pp. 25–51.



Fig. 3. The eighteenth-century manor house of Skogaholm was relocated to the open-air museum Skansen in 1930. It was meant to illustrate the living conditions and the architectural traditions of the Swedish country house. The baroness's antechamber is one of the carefully reconstructed period rooms within the building. © Photo Sander Rosén, Nordiska museet. Reproduced with permission.

curators and architects joined forces to recover a number of Swedish eighteenth-century environments in full scale. These projects were generally carried out within a museological context and involved the most skilled experts available.³⁷

The installation of the eighteenth-century manor house of Skogaholm at the open-air museum Skansen in the 1930s is a case in point.³⁸ It involved the leading experts at Nordiska Museet and can be seen as a full-scale experiment under controlled, scientific conditions, as well as an illustrative example of heritage construction at the breakthrough of modernism in Sweden. The project was influential, and it introduced a new method for restoring domestic environments, which combined academic scholarship with skilled craftsmanship. Skogaholm paved the way for numerous restoration projects in the following years, many of which dealt with eighteenth-century environments.

³⁷ Edman 2008.

³⁸ Edman 2008, pp. 53–101. See also Edman 2012.

An example of this is Carl Linnaeus's former home in Uppsala, which was reconstructed and opened as a museum in 1937.³⁹ In the early twentieth century, many objects that had once belonged to the famous Swedish eighteenth-century scientist were brought together, with the aim to exhibit them publicly. Sigurd Wallin at Nordiska Museet contributed to the project in several ways. As an expert on the rococo era he examined the whole collection, and his previous experience of installing period interiors helped turn the newly restored building into a house museum. The Linnaeus museum was implemented at a time when statues in public places no longer sufficed to celebrate persons of national historic significance. A house museum, particularly if supported by academic expertise, had a much greater potential to bring such a person to life.

Not only the most distinguished dwellings attracted interest in the early twentieth century, even the smaller manor houses were appreciated, especially if they originated from the eighteenth century.⁴⁰ While the major palaces and manor houses were perceived as individual examples of high culture, the modest dwellings were looked upon as generic types, approaching the vernacular architecture.⁴¹ Buildings erected for the lower gentry and the wealthy bourgeoisie belonged to this category, and so did the smaller variants of the same type that usually accommodated clergymen, military officers and civil servants. Ekholmsnäs, originally built for a wealthy clerk, clearly belongs to this category. Although not an outstanding historic example in its own right, the humble manor has a given place in the architectural typology of the Swedish eighteenth century.

Sven-Harry's replicated home is without a doubt consistent with the architectural canon developed in the course of the twentieth century, where the small manor house occupies a place of its own.⁴² Even though Sven-Harry's exhibited home is in line with the tradition of recovering eighteenth-century architecture that emerged during the twentieth century, there are significant differences. The unrestrained attitude to reconstruction, for instance, clearly reveals that Sven-Harry's home is conceived and implemented in a different cultural climate.

³⁹ Edman 2008, pp. 103–147.

⁴⁰ The Swedish manor houses were included in several inventory campaigns conducted by Nordiska Museet in the twentieth century. See Hammarlund-Larsson & Palmquist 1993.

⁴¹ Sigurd Wallin, curator at Nordiska Museet, regarded the Swedish vicarages as a «middle class» in the architectural heritage, a connecting link between the magnificent manor houses and the humble farmhouses. See Sigurd Wallin, «De svenska prästgårdarna som objekt för kulturhistorisk forskning», *Fataburen* (1919), pp. 129–142.

⁴² See Mats Hellspång, Karin Lindvall, Nicole Pergament & Angela Rundquist, *Herrgårdsmantik och starelände: En studie av ideologi, kulturarv och historieanvändning* (Stockholm, 2004).

Postmodern serial production

The last decades of the twentieth century meant a new turn towards history as well as the breakthrough for a general appreciation of architectural heritage in the western world. During the post-war years, an accelerating modernization process gradually lost momentum and was followed by a series of crises. Starting as a counter-movement, conservation of urban areas and individual buildings brought the old architectural traditions back to the forefront. Not only the iconic monuments but also what can be described as everyday built environments, including the industrial heritage, gained both academic and political attention. In Sweden, the extensive demolition of old town centres in the previous years became a major issue and a target for lively protests in the 1960s and 1970s. Built heritage and conservation now definitely entered the public awareness.⁴³

Swedish eighteenth-century architecture and interior decoration, the favourite of the early decades of the century, had maintained its position in the national canon through the years. In the 1980s and 1990s, this was accompanied by an awakening interest in using historical references within contemporary architecture, which relates directly to a current discourse on postmodernism and a renewed commitment to classicism. The academic literature on Swedish eighteenth-century architecture grew substantially from now on, and references in the form of design elements or direct quotations appeared in contemporary architecture.⁴⁴ A couple of ambitious reconstruction projects implemented in the early 1990s – a series of replicated furniture and an exhibited replica of a manor house – show that the general attitude towards using historical models had changed.

In 1993 the Swedish furniture company IKEA launched a special line of products based on eighteenth-century prototypes. At this time the company's department stores began to spread across the world with their wide range of affordable furniture and household goods. The eighteenth-century collection was developed in collaboration with Riksantikvarieämbetet, the Swedish National Heritage Board, and thus officially supported by a state agency and its expertise. Compared to IKEA's regularly low prices, the eighteenth-century collection was rather expensive, and it did not remain on the market for very long. Still, it was a marketing success, and it helped spread the idea of a graceful and functional

⁴³ Victor Edman, *En svensk restaureringstradition: Tre arkitekter gestaltar 1900-talets historiesyn* (Stockholm, 1999), pp. 141–201.

⁴⁴ Replicas and pastiches were discussed in the heritage sector at the time, for instance in a thematic issue of the journal *Byggnadskultur*, 4 (1986).

Swedish design tradition.⁴⁵ In view of the company's general claim to «democratic design», the venture reveals that the formerly exclusive legacy of the Swedish eighteenth century now had become attainable for ordinary people on a mass market. The separate catalogue that promoted the collection contained a presentation of each individual item, including a description of the prototype and its provenance.⁴⁶

Not only period furniture was reproduced for the mainstream market at this time. In the summer of 1994, a small timbered manor house was raised outside Nationalmuseum in Stockholm, the national museum of art and design. Curator Lars Sjöberg, who had also been engaged in the IKEA collection, initiated the project. His idea was to present an alternative to an ordinary villa by launching a replica of the eighteenth-century manor of Sörby, furnished – of course – with the IKEA collection of the previous year.⁴⁷ At the time there was a falling market for single-family houses, and there was an animated debate regarding technical and sanitary problems following modern materials and airtight constructions. But although Sörby was promoted as a healthier choice, the campaign was apparently not a great success, and the modern manor was never reproduced in large quantities.

In 2016 IKEA opened its own museum, with the intention to communicate the company's history to the public.⁴⁸ It was installed in the very first department store from 1958 in the town of Älmhult in southern Sweden. Among a variety of exhibition formats the museum contains a series of period rooms. About ten such installations are displayed, representing interiors that appeared on photographs in IKEA catalogues from the 1960s onwards. These rooms are hypothetical in more than one sense, as they were already in their first version merely stage sets arranged for a photo session. A glance at the old catalogues reveals that the reconstructions in the museum are not always very true to the original setting, and that a great deal of the furniture has been replaced.

When launched in the 1990s, both IKEA's eighteenth-century collection and the reconstructed Sörby manor were accompanied by detailed declarations regarding provenance and historical context. This emphasis on genuine prototypes reflects the academic context of both projects, but it also indicates the role that

⁴⁵ Staffan Bengtsson, «When the 18th Century Came to IKEA», in *IKEA the Book: Designers Producers and Other Stuff* (Stockholm, 2010), pp. 372–378. For a further discussion on the design history of IKEA, see Sara Kristoffersson, *Design by IKEA: A Cultural History* (London, 2014).

⁴⁶ *Svenskt 1700-tal på Ikea* (Älmhult, 1993). The reported provenance of IKEA's copied items was not always reliable; see Mårdh 2017, pp. 254–258.

⁴⁷ The project was presented in Lars Sjöberg & John Sjöström, *Sörby gård* (Stockholm, 1995).

⁴⁸ <https://ikeamuseum.com/en/> (accessed 8 February 2019).



Fig. 4. In the summer of 1994, a replica of Sörby manor was placed outside Nationalmuseum in Stockholm. The small country house highlighted the treasured architecture and interior decoration of the Swedish eighteenth century. The display included IKEA's collection of replicated eighteenth-century furniture. Photo from Sörby gård (1995). © Photo Hans Thorwid, Nationalmuseum. Reproduced with permission.

the relation between original and copy still played in a time marked by a liberal attitude to reconstruction. The narratives accompanying these particular ventures highlight true background stories as well as official authorization, duly provided by Riksantikvarieämbetet and Nationalmuseum. Sven-Harry's replicated home, installed a few years later, with its clear reference to an existing house, can be seen as a continuation of the innovative use of Swedish eighteenth-century heritage that started in the 1990s. Still, it is very unlikely that we would find any of IKEA's copies of antique chairs or tables in this museum.

A home and a collection

The collection presented in Sven-Harry's museum consists of both art and applied art – paintings, drawings, sculpture, furniture and carpets. Some everyday objects, such as books and family photographs, are also included in the installation and add a personal touch to the milieu. The oldest items are a selection of furniture from the second half of the eighteenth century, mainly displayed in the central drawing room. These antique pieces are contemporary with the early days of Ekholmsnäs and give an adequate historical dimension to the display. The artworks are mainly by Scandinavian artists from the late nineteenth century until the present day. Besides the art collection, which is of course highlighted by the museum, the collector – Sven-Harry Karlsson himself – is an important part of the message.

One key to interpreting the home and the collection is the book *Sven-Harrys hem och konstsamling* (2014), which also serves a catalogue of the collection and the reconstructed home.⁴⁹ In the introduction Karlsson gives the background story of the museum. The main part of the book, however, is written by academic experts and focuses on the collection and the individual artworks. In accordance with the conventional period-room practice, the collection is presented room by room, following the spatial organization of the premises. This is also the order of the guided tour, obligatory to the visitor. The rooms are labelled The Library, The Yellow Room, The Blue Room and The Terrace. Some of the artists are introduced individually in short essays. The final section of the book is dedicated to the collector and museum founder himself. This includes a conversation between Karlsson and the well-known art critic Ulf Linde, focusing on the former's personal relation to art and to collecting art. The book ends with a short autobiography written by Karlsson, supplemented with photographs of some of the buildings erected by his company.

Unlike most guidebooks or catalogues of historic environments, the book about Sven-Harry's home and collection remains almost silent regarding the physical location in which it is displayed. Except for a photograph of Ekholmsnäs, and the statement that it is the model for the whole installation, nothing further is said about the original manor house. Nor is there any information about the reconstruction process or the architectural features that are to be seen in the museum. This silence concerning the framework contrasts strongly with the detailed information about the exhibited objects. The collection is fully inscribed in an academic discourse, while the background is obviously left to speak for itself.

⁴⁹ Sheats (ed.) 2014.



Fig. 5. The penthouse on top of Sven-Harry's Art Museum is designed as a full-scale replica of the lower floor of his former residence at Ekholmsnäs. Both art and applied art are included in the collection, which is displayed as it was in the old home. Visitors enter the premises in small groups accompanied by a guide. © Photo Per Myrehed, Sven-Harrys konstmuseum. Reproduced with permission.

Yet the architectural setting is indispensable to the museum, and Karlsson's own narrative in the introduction to the book explains why. As he approached old age, he began to make plans for the future of his collection, which he wanted to be kept together as well as being made available to the public. If he donated the whole lot to a museum, he saw the risk that it would end in some depository and soon be forgotten. He considered extending his present suburban home and turning it into a museum, thus retaining the collection in its accustomed milieu. For practical reasons he abandoned the idea, and opted for a new building instead. Notwithstanding, he still wanted his old home to be preserved, as the whole space was intimately connected with the art collection and with himself: «I have always been interested in interior design and always hang my paintings myself because I know exactly how I want it. Everything goes together, carpets, furniture, the room and the art – they form a totality, and that is how they should be shown.»⁵⁰

⁵⁰ Sven-Harry Karlsson, «Ekholmsnäs gård», in Sheats (ed.) 2014, p. 9.

This leads to the conclusion that Sven-Harry's home and collection, as installed in the new premises, are intended to appear as an inseparable whole, as a thoroughly designed milieu that bears the distinct mark of its author. Perhaps it is even to be perceived as a form of *Gesamtkunstwerk*, a work of art in itself, in which each component actively correlates with the others. Consequently, the art collection is placed in a historical setting. It could not be presented to the public as separate items in a neutral space, such as, for instance, in the art gallery on the lower floors of Sven-Harry's museum.

Conclusion

This article has discussed the reconstructed home in Sven-Harry's museum against a long and diverse tradition of full-scale architectural display in Sweden. Already at the start of the twentieth century, Nordiska Museet installed a sequence of period rooms. They each represented a specific period in the nation's past and were carefully selected to communicate this to the public. The replica of Ekholmsnäs in Sven-Harry's museum, which represents a small manor of the rococo era, fits extremely well in the Swedish architectural canon, which for a long time focused on the homes of the upper classes to illustrate both international and national currents within the arts. In fact, the architectural framework of Sven-Harry's home fits so well into the modern image of the Swedish eighteenth century, that it obviously needs neither description nor explanation in the narrative communicated by the museum. The visitor is expected to feel at home nevertheless.

Even though Sven-Harry's exhibited home is quite openly a replica of a still existing house, almost nothing is communicated when it comes to the reconstruction process or how the copying was implemented. This corresponds with the restoration practice that was introduced in the 1930s, which aimed at interiors without visible limits between original and reconstructed substance. Partial reconstructions did occur, but they were rarely accentuated. Ideally, the milieu should speak for itself, and no signs were allowed to disturb the illusion of a site with an uninterrupted history. In the case of Sven-Harry's home, an emphasis on the reconstructed architectural setting would perhaps draw the public's attention from its content, the artworks, and the illusion of a home that remains intact.

As Sven-Harry's installation aims at a coherent environment and presents a complete image of a home, it clearly transcends the limits of a separate period room within a museum. In this regard it approaches the historic house museums, which in Sweden increased greatly in number during the twentieth century. Particularly houses originating in the eighteenth century became a favourite, even

though most of them were made public through a radical restoration process. The house museums vary a lot in character. Some of them, like Skogaholm manor at Skansen, are presented as outstanding examples of period style, while others, like Carl Linnaeus's house in Uppsala, highlight their former inhabitants. Both these aspects seem relevant to Sven-Harry's museum. The art collection is strongly emphasized, but at the same time the collector and museum founder himself has an almost equally important role in the museum's narrative. His life story and his personal commitment to art and architecture are fundamental to the museum.

Although the recreated home in Sven-Harry's museum leans heavily against earlier museum conventions, such as period rooms and house museums, it is typical of contemporary practice. Such an open attitude to architectural reconstruction would have been controversial during the greater part of the twentieth century. It was not until the 1990s, when the modernist pursuit of authenticity weakened, that reconstructed historic environments made a comeback in public display. Even prestigious cultural history museums were soon prepared to reintroduce the period-room format, although sometimes performed with an ironic twist. Sven-Harry's home is clearly a representative of this trend, including its inherent contradictions. While the architectural setting is a straightforward replica, the artworks within the newly erected walls totally depend on being regarded as highly valued originals.

Since Hazelius's days, the method of exhibiting collected items integrated in domestic interiors has proved a success, even though the ways by which to achieve this effect have changed considerably over the years. Sven-Harry Karlsson's statement that his artworks should be experienced exactly as they were positioned in his old home, and that art and architecture form an inseparable entirety, is significant. This holistic image obviously constitutes something far greater than the mere total sum of collectible items on display, something that could never be achieved in the neutral surrounding of a white cube. The historical staging efficiently serves this purpose, even though the entire home interior has been transferred from a rural country house to a penthouse in the city centre. It is also possible, although there are no such implications, that the whole installation should be perceived as a site-specific work of art in its own right.

VICTOR EDMAN (b. 1954), architect and PhD, is associate professor of history and theory of architecture at the KTH School of Architecture, Royal Institute of Technology in Stockholm, Sweden. His research and teaching have focused on issues of architectural historiography, architectural restoration, and the formation of built heritage in modern Sweden.

Axel Hörstedt, *Latin Dissertations and Disputations in the Early Modern Swedish Gymnasium: A Study of a Latin School Tradition c. 1620 – c. 1820* (University of Gothenburg, 2018), 502 pp.

Elena Dahlberg, Uppsala University

Modern readers tend to associate a dissertation with a longer monograph, in which the scholar presents his or her own findings and which he or she submits in order to obtain an academic degree. The early modern dissertation could be quite the opposite of this definition: it was generally short, at times covering only three to four pages, and did not necessarily contain new research. In addition, university dissertations could be submitted *exercitii gratia* or *pro gradu*. Only the latter type led to an academic degree, viz. that of a master. Dissertations were not only submitted at the university level, but also formed a part of Swedish primary school (*scholae triviales*) and gymnasium education. The same holds true for the act of disputation. These dissertations and disputations from the Swedish gymnasium are the subject of Axel Hörstedt's doctoral dissertation *Latin Dissertations and Disputations in the Early Modern Swedish Gymnasium: A Study of a Latin School Tradition c. 1620 – c. 1820*. Through a survey of almost 800 Latin dissertations and disputations that date from the early seventeenth century to the beginning of the nineteenth century, the author lists their main characteristics, such as their topics, paratexts and

Recommended citation: Elena Dahlberg, review of Axel Hörstedt, 'Latin dissertations and disputations in the early modern Swedish gymnasium: A study of a Latin school tradition c. 1620–c. 1820' (Gothenburg, 2018), *1700-tal* 16 (2019): 125–128.
<https://doi.org/10.7557/4.4883>

Copyright: © 2019 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

typographical peculiarities, and explains their socio-cultural role in early modern Swedish society.

Hörstedt's dissertation consists of four parts, each of which contains several subsections. Part 1, *Introduction*, accounts for, among other things, the material's historical and pedagogical background. The gymnasiums were located in cathedral cities, and the first three were founded in Västerås (1623), Strängnäs (1626), and Linköping (1627). In university cities, schools continued to be called *scholae triviales*. This was the case of the cathedral school of Uppsala, which never was transformed into a gymnasium. The educational institution of the gymnasium was tightly bound to the church and the consistory. One of its chief purposes was the training of future church officials, but it also served to provide training for students who aimed to pursue university studies. There were several major school regulations issued during the time under discussion. The regulations of 1649, also known as those of Queen Christina, would be the first comprehensive set of these major educational reforms. Even after the adjustments of 1693 and 1724, the 1649 curriculum would remain for the most part unchanged for almost two centuries. The regulations were composed in Latin, which was the language of the gymnasium. The pupils were taught in Latin and had to speak this language during their recesses. Latin was also used in dissertations and disputations. (In addition, there are a small number of dissertations that were written in ancient Greek.) The Latin language in them was based on classical Latin, but could still exhibit significant variations in grammar and style. Furthermore, it was capable of constructing neologisms to describe phenomena not known in antiquity.

Part 2, *Disputations and dissertations in the early modern Swedish gymnasium*, starts with an overview of the act of disputation. Like today, the disputation was the oral defence of a dissertation, whereas the dissertation was the printed text submitted as a prerequisite for such an examination. The tradition had its origin in the scholastic *disputatio*, a discussion that involved at least three participants: a respondent, an opponent and a master who presided over the act. The purpose of this type of medieval disputation was to search for the answer to a particular question or a set of questions, a procedure that differed from that of the dialectic disputation. The latter was conducted as a duel between two opponents who applied dialectic rules to defend a thesis and thus competed against each other.

The next section deals with the different types of the gymnasium dissertations. As mentioned above, the university dissertation could serve one of the following functions: *pro gradu* or *exercitii gratia*. The *pro gradu* type led to a master's degree, whereas *exercitii gratia* dissertations merely constituted an educational exercise. There were no *pro gradu* dissertations at Swedish gymnasiums. What we find in-

stead is the *pro loco* dissertation, which was submitted as a part of an application for a teaching position at a school. In terms of their contents, gymnasial dissertations could take the form of *theses vestitae* («clothed theses») or *theses nudae* («bare theses»). *Theses vestitae* were longer investigative texts, whereas *theses nudae* usually consisted of short propositions and comprised four or eight pages (the length depended on the number of sheets used for the production of the printed item). In the case of the *theses nudae*, the respondent had to elaborate on the hypotheses or assumptions set forth in the propositions and thus to demonstrate his argumentation techniques. Hörstedt makes an interesting observation: while the university dissertation gradually developed into what would later become our modern doctoral dissertation, viz. an in-depth investigation of a problem or phenomenon, the gymnasial dissertation became shorter and less explorative. The title page of the gymnasial dissertation underwent a simplification as well.

A separate section describes one more type of the early modern dissertation, *theses pastorales*. This was instituted for vicars (*pastores*) and was in many ways equivalent to the *pro loco* dissertations used in the case of school teachers.

The section on the dissertations' subjects offers stipulated categorizations. Not surprisingly, a great number of these texts were concerned with theological issues. We also find many philological topics. Some of the subjects seem to overlap. It is easy to understand the problem of coming up with a strict classification of these semi-academic texts, as the title pages of early modern dissertations did not define their discipline explicitly.

The subsequent sections discuss the participants in the disputation and the question of authorship. Quite a few individuals took part in the act of disputation: a respondent (or several respondents), an opponent (or several opponents), the *praeses*, and the audience. The *praeses* was the chairman of the proceeding. The respondent was the student who defended the theses of a dissertation during the act of disputation. Names of both the *praeses* and the *respondentes* are usually indicated on the dissertation's title page. A text submitted as a *pro loco* dissertation was most probably composed by the person who applied for the position in question. *Exercitii gratia* dissertations were usually written by a teacher. The question of who penned the text thus seems to be less tricky than the problem of ascertaining authorship in the case of university dissertations.

Part 3, *Paratexts in the dissertations*, looks at the texts that surround the dissertation proper. These include prefaces, dedications and congratulatory poems and letters. Gérard Genette's theoretical framework, as developed in his seminal book *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, proves very useful for an understanding of the dissertations' intentions and purposes. This part ends with a case study

that corroborates the analysis: Hörstedt examines the career path of the vicar Andreas Hesselius (1644–1700), who was involved in four dissertations submitted to Västerås Gymnasium and two dissertations submitted to Uppsala University. The dissertations' paratexts reveal how Hesselius' contacts and friendships took him from his gymnasium to that renowned seat of learning and then back to Västerås, and what role these played in his professional advancement.

In Part 4, *Summary and conclusion*, Hörstedt recaps his results from the previous chapters. Once again, he stresses how crucial paratexts are for our understanding of the dissertations' socio-cultural functions. He also notes that paratexts gradually disappeared from gymnasial dissertations, which means that they «lost their representational purpose as a medium for social interplay in the eighteenth century».

Latin Dissertations and Disputations in the Early Modern Swedish Gymnasium is an informed and thoroughly researched study. The book's descriptive nature is also one of its great assets. Hörstedt makes us aware of a highly interesting text corpus that for a long time remained unknown to the majority of scholars of early modern culture. His observations and categorizations provide an excellent springboard for further research on this understudied Humanist tradition. The same holds true for the monograph's rich bibliography and appendices. Hörstedt's dissertation will constitute a worthy complement to magisterial studies on other Latinate milieus of early modern Sweden such as Emin Tengström's *Latinet i Sverige: Om bruket av latin bland klerker och scholares, diplomater och poeter, lärdomsfolk och vältalare* (1973), Bo Lindberg's *De lärdes modersmål: Latin, humanism och vetenskap i 1700-talets Sverige* (1984), and Hans Helander's *Neo-Latin Literature in Sweden in the Period 1620–1720* (2004).

Hörstedt is a teacher of Latin in the cathedral school of Uppsala and his passion for the teaching profession shines through in his text: the dissertation is written in an engaging and fluid academic prose, which helps the reader absorb the massive amount of invaluable information that it contains.

Robert Oldach, *Stadt und Festung Stralsund: Die schwedische Militärpräsenz in Schwedisch-Pommern 1721–1807*, Quellen und Studien aus den Landesarchiven Mecklenburg-Vorpommern 20 (Köln: Böhlau, 2018). 518 pp.

Martin Almbjär, Uppsala University

I sin omarbetade avhandling behandlar Robert Oldach, tidigare verksam vid Greifswald Universitet, den svenska statens militära närvaro och organisation i Svenska Pommern under frihetstiden och den gustavianska tiden. Det är ett tack-samt val av undersökningsperiod: relationen mellan svenska kronan och de tyska provinserna efter stormaktstiden uppmärksammas sällan trots att de tyska besittningarnas betydelse för Sveriges status rimligen ökade när så många andra provinser förlorades. Studien knyter enligt Oldach an till den nya militärhistoriens starka socialhistoriska fokus, och handlar alltså inte nämnvärt om krigföring utan om krigsmakten och samhället. Rumsligt begränsar sig Oldach till Stralsund, som i och med förlusten av Stettin 1720 blev provinsens militära, administrativa och ekonomiska centrum.

Studien motiveras på två sätt. För det första saknas det större studier över hur Sveriges militär i Pommern organiserades. Dels för att varken svenska eller tyska historiker ägnat frågan uppmärksamhet, dels för att tidigare svensk forskning framför allt behandlat den indelta armén och inte de värvade soldaterna, som de i Svenska Pommern. För det andra bidrar studien till forskningen kring den tidigmoderna svenska konglomeratstatens modus operandi. Eftersom Svenska Pommern hölls som förläning från den tyskromerska kejsaren var provinsen inte

Recommended citation: Martin Almbjär, review of Robert Oldach, 'Stadt und Festung Stralsund: Die schwedische Militärpräsenz in Schwedisch-Pommern 1721–1807' (Köln, 2018), *1700-tal* 16 (2019): 129–131. <https://doi.org/10.7557/4.4884>

Copyright: © 2019 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

integrerad i den svenska staten. Den kunde därmed, bland annat, inte beskattas på samma sätt som resten av riket men förväntades likväl försörja en ansenlig armé. Hur relationen mellan Sverige och Pommern artade sig, menar Oldach, har hittills framför allt studerats på ett författningshistoriskt plan. Här studeras samma problematik i stället utifrån en konkret verksamhet, den militära.

Källmaterialet kommer från både Tyskland och Sverige. Utöver tryckta förordningar och dylikt har Oldach konsulterat källor i landsarkivet i Greifswald och stadsarkivet i Stralsund, medan han i Sverige har studerat handlingar från Krigsarkivet och Riksarkivet. Inklusiv inledningen består studien av fem kapitel. Efter inledningen följer en kortare överblick över Pommerns historia, dess författning och förvaltning under svensktiden, samt Stralsunds förvaltning och rättigheter. Därefter följer två stora empiriska kapitel. Kapitel tre fokuserar på arméns organisation och de mänskliga relationerna inom armén, det fjärde kapitlet behandlar arméns och civilsamhällets förhållande till varandra.

Oldach ägnar stora delar av sin bok åt värningsförfarandet och problemet med deserteringar. Han visar att Sverige genom Svenska Pommern i högsta grad var involverad i den soldatmarknad som existerade i 1700-talets Tyskromerska rike. Man värvade soldater runt om i riket. Sverige ingick även i så kallade deserteringskarteller med alla grannstater förutom Preussen, där parterna förband sig till att utlämna fanflyktiga till varandra. Att armén ständigt plågades av deserteringar är inte heller så konstigt; studien visar att soldathushållen utgjorde en del av stadens proletariat på grund av otillräckliga hyresbidrag och löner. Många soldater hade hantverkarbakgrund och drygade ut sin inkomst genom tillverkning i smärre skala, vilket i sin tur orsakade konflikter med stadens skrän. Undersökningens resultat kring soldaternas socioekonomiska situation tillhör i mitt tycke studiens starkaste delar. Den pommerska armén skulle kosta så lite som möjligt och det var framför allt de meniga och underofficerarna som fick ta konsekvenserna.

Inkvarteringsfrågan får också uppmärksamhet och är intressant ur ett författningshistoriskt perspektiv. Här löpte två konfliktlinjer. Dels mellan staden Stralsund och militären om huruvida soldaterna skulle erbjudas husrum eller hyresbidrag, dels inom Pommern mellan städer med inkvarteringsplikt och övriga Pommern som skulle hjälpa till med att bekosta inkvarteringen. I dessa konflikter vände sig parterna inte bara till generalguvernören utan även till de makthavande i Sverige och till tribunalet i Wismar. Oldach visar att de civila myndigheterna kunde hävda sig väl mot de militära kraven fram till sjuårskriget och den gustavianska epoken, då militärens krav och önskemål fick större gehör. De civila myndigheternas minskade förmåga att hävda sig mot militärens krav visade sig inte

bara i inkvarteringsfrågan utan på flera områden, som underhållsorganisationen och i rättsväsendets organisering.

Det är en empiritung studie, vilket inte minst märks i dess 102 tabeller och diagram. Samtidigt är den relativt oanalytisk och ofta i avsaknad av motivering och resultatmarkering. Oldach går raskt vidare från det ena resultatet till det andra utan att sammanfatta eller sätta det i perspektiv. Inget av undersökningskapitlen har någon avslutande sammanfattning. Det blir därmed emellanåt oklart vad Oldach vill säga. Behöver vi en detaljerad genomgång över de olika befälsgraderna och deras arbetsuppgifter i regementet, då vi rimligen redan vet detta? Likaså får vi av oklar anledning uttömmande upplysningar om hur många militärer som dog av vilka sjukdomar. Och så vidare. Avhandlingen hade kunnat kortas ned avsevärt, speciellt som viss repetition förekommer. En del av utrymmet hade kunnat fyllas med ytterligare svensk forskning, då det svenska forskningsläget är både daterat och ofullständigt. Samtidigt är det en uppslagsrik och innehållsrik bok av stor relevans för de som är intresserade av svensk militärhistoria med socialhistoriskt fokus och den svenska konglomeratstaten. Boken bryter ny mark inom båda fälten.

Mette Vårdal, *Ligesaa vel i Vadmel som i Fløiel. Uformelle relasjoner mellom embetsmenn, bønder og husmenn i Vågå ca. 1745–1844*, doktoravhandling ved UiB (Bergen: Institutt for arkeologi, historie, kultur- og religionsvitenskap ved Historisk-filosofisk fakultet, 2018). 341 pp.

Marthe Hommerstad, Oslo

Mette Vårdal har skrevet en avhandling som handler om de basale ting – ekteskap, vennskap og ambisjoner. I monografien blir vi presentert for en knippe personer i bygda Vågå, nord i Gudbrandsdalen i Norge, i perioden fra midten av 1700-tallet til midten av 1800-tallet, og gjennom disse personenes virksomhet avdekkes de «uformelle relasjonene» mellom embetsmenn, bønder og husmenn. Hovedkilden er et rikholdig brevmateriale, som gir en takknemlig nærhet til stoffet.

Vågå har gjennom historien vært et maktsentrum i Nord-Gudbrandsdalen og på veien mellom det indre Østlandet og Nord-Vestlandet, samtidig som det i mindre grad har vært preget av impulser utenfra til forskjell fra mer kystnære strøk. Vårdal selv skriver at Vågå var «et senter i periferien». Vågå har vært kilde til tidligere forskning, basert på en sterk lokal tradisjon etter bygdebokforfatter og folkeminnesamler Iver Kleiven (1854–1934) og i dag Ivar Teigum. Det betyr også at en stor del av kildematerialet har vært benyttet i andre fremstillinger, men ikke med utgangspunkt i denne avhandlingens perspektiv.

Prosjektet har sitt utgangspunkt i prosjektet *Kulturperspektiv på møtet mellom embetsmenn og bønder* ved Høgskolen i Volda, finansiert av Norges Forskningsråd.

Recommended citation: Marthe Hommerstad, review of Mette Vårdal, 'Ligesaa vel i Vadmel som i Fløiel. Uformelle relasjoner mellom embetsmenn, bønder og husmenn i Vågå ca. 1745–1844' (Bergen, 2018). *1700-tal* 16 (2019): 132–137. <https://doi.org/10.7557/4.48865>

Copyright: © 2019 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Målsetningen med prosjektet var å undersøke forholdet mellom embetsfolk og bygdefolk, og problematisere de kulturelle og sosiale skillelinjene i det norske samfunnet. Særlig stiller det overgripende prosjektet i Volda og Vårdals avhandling spørsmål ved synet på en todeling i en norsk embetskultur og bygdekultur – et mer eller mindre skarpt sosialt og normativt skille uten stor grad av samhandling, som har vært vanlig i tidligere norsk historisk forskning.

Hovedgrepet i avhandlingen er å undersøke skillet ved hjelp av en mikrohistorisk tilnærming, der noen få enkeltpersoner fra de enkelte samfunnsgruppene, som her er definert som embetsfolk, bønder og husmenn, analyseres. Problemstillingen deler dette forholdet inn i fem presise underspørsmål knyttet til økonomiske relasjoner (utveksling av ressurser som lån, handel og arbeidsforhold), sosiale relasjoner (fadderskap, forlovere, ekteskap, og sosial mobilitet), kulturelle relasjoner (tilgang på kunnskap, tilegnelse av nye kulturelle uttrykk), sammensatte relasjoner (konflikter og relasjoner) og spørsmål knyttet til såkalt gruppeoverskridende, eller avvikende, handlingsrom i bygdesamfunnet.

Med utgangspunkt i en kvantitativ mikrohistorisk tysk tradisjon og en mikrohistorisk italiensk tradisjon basert på kvalitativ tekstlesing, kombinerer Vårdal disse til en drøfting av hvordan hennes funn fra kildene forholder seg til tre ulike aspekter: Hvordan avvikende handlinger kan beskrive grensene for det normale, hvordan de kan beskrive ulike mulige posisjoner i lokalsamfunnet, og i hvilken grad «lavfrekvente» relasjoner hadde betydning for lokalsamfunnet.

Persongalleriet Vårdal presenterer skal synliggjøre de tre gruppene hun opererer med. Embetsstanden representeres av prestene i bygda, sentrert rundt Johan Storm. Bøndene vi blir kjent med er alle knyttet til gården Håkenstad, med utgangspunkt i Torstein Iversen Håkenstad, og husmennene er fra husmannsplassen Bersveinstuen, hvor Bersvein Hansen er den samtidige med de to andre. Disse er valgt ut først og fremst fordi de har etterlatt seg kildemateriale av spesiell interesse. De tre hovedpersonene har alle etterlatt seg brevveksling av privat karakter, som kan komplettere materiale i offentlige arkiv. Rundt de tre hovedpersonene grupperer det seg så flere personer blant deres samtidige og deres etterfølgere.

Avhandlingens mest interessante kildebruk er et husmannsarkiv fra Vågå, som ble skapt i denne perioden. At Vårdal har fått tilgang til dette arkivmaterialet er svært spennende, og jeg vil berømme valget om at undersøkelsen skulle omfatte husmenn også. Jeg ser at utgangspunktet i prosjektet var relasjoner mellom embetsmenn og bønder, men at arkivet etter Bersveinstuen åpnet for et bredere perspektiv. Det er kanskje et av avhandlingens viktigste bidrag – undersøkelsen av husmannens muligheter og relasjoner, både til embetsmenn og bønder. Som «bondehistoriker» er jeg klar over noen fallgruver ved kun å konsentrere seg om

bøndene, og kanskje bare et sosialt, økonomisk og kulturelt lag innen bondestanden. Skillelinjene mellom bønder, bondesamfunn, allmue og resten av lokalsamfunnet kan være utfordrende å definere. Med utgangspunkt i så markante aktører som Håkenstad-bøndene, som tilhørte de øverste økonomiske og kulturelle lagene av bondestanden, både lokalt og nasjonalt, er husmennene på bunnen i lokalsamfunnet en viktig balanse.

Håkenstad-bøndene har i utgangspunktet en svært dominant posisjon i Vågå, ikke minst anført av Ole Haagenstad, stortingsrepresentant og «ur-bonde» i Henrik Wergelands hyllest: «Jeg besøgte engang Ole Haagenstad. Snorre laa der. Intet steds forekom han mig mere hjemme, intetsteds saa ny i sine Sagaer». Dette er dermed et navn alle som kjenner norsk politisk historie på 1800-tallet har møtt på. Håkenstad-folket er derfor ikke representanter for en jevn gruppe bønder. De personifiserer, som vist både innledningsvis i avhandlingen i historien om kirkestolen i Vågå og nasjonalt, et svært eksklusivt sjikt i det norske bondesamfunnet. Forholdet mellom denne overklassen, som gjennom rikdom og historie kunne påberope seg en særstilling, og den lokale embetsstanden, statens stedlige representanter – i dette tilfellet eksemplifisert ved presten og hans familie – er i seg selv interessant. Vårdal beskriver storbøndernes brede handlingsrom og deres mellomposisjon, mellom embetsmenn og den brede allmue, og gir ny innsikt i bondesamfunnets økonomiske mangfold. Samtidig kan det være nyttig å reflektere over nettopp Håkenstad-folkets selvbilde – hvordan deres identitet og forståelse av egen posisjon påvirket deres handlingsmåte. Hadde de et grenseoverskridende handlingsrepertoar, eller var det egentlig et normalt handlingsrepertoar for denne spesielle sosioøkonomiske gruppen med storbønder/bondeadel?

Handlingsrom og handlinger som overskrider det normale eller forventede, er avhandlingens hovedfokus. Hvilke handlinger går på tvers av eller utfordrer normer, hvilke bidro eller førte til konflikt, og hvilke utnytter et handlingsrom innenfor det akseptable? Det er særlig evnen til å utnytte et akseptabelt handlingsrom som kjennetegner aktørene, og når Vårdal finner at det i særlig grad er husmennene som overskrider det ventede, hadde det vært interessant med en tydeligere diskusjon av hvordan maktforhold kan ha bidratt til dette.

Vågå-samfunnet var preget av stor grad av sosial stillstand og liten sosial mobilitet, men det viser seg at husmenn og embetsmenn gjennom giftermål også overskred de sosiale normene – eller hva vi oppfatter som normer for ekteskapsforbindelser. Resultatet er overraskende og står dels i kontrast til tidligere forskning. Om årsaken skyldes fravær av konflikter mellom husmenn og embetsmenn kan derimot diskuteres. Bøndernes og husmennenes forsøk på tilegnelse av embetskulturen slår sprekker i tokulturlæren som har vært toneangivende i norsk

historieskriving. Avhandlingens mest interessante funn er husmannsgruppens aktive rolle i samfunnsendringene på 1800-tallet, basert på det hittil ukjente arkivet etter husmannsplassen Bersveinstuen. Et annet svært interessant funn er påvisningen av gruppeoverskridende relasjoner og enkeltindividers brede handlingsrom innenfor standssamfunnets fasttømrede rammer, hvor spesielt husmennene utfordret disse grensene og forsøkte å overskride normene for standstillørighet. Ved tilegnelse av blant annet juridisk kunnskap utfordret de bøndene som tilhørte en høyere stand, og viste at de sosiale lovene ikke nødvendigvis ville vare i fremtiden. Tidligere forskning på husmenn har vært mangelfull, blant annet i mangel av direkte kilder, men dette er en gruppe som fortjener mer oppmerksomhet fra forskere.

Et hovedbegrep i avhandlingen er «relasjoner», og særlig uformelle relasjoner mellom personer som tilhører ulike grupper. Vårdal gjør grundig rede for sitt utgangspunkt og hva hun legger i de ulike begrepene. Det kan knyttes videre spørsmål til bruken av disse begrepene, som både handler om når en handling blir en «relasjon», når den er formell eller uformell og hvordan den kan sies å knytte sammen ikke bare enkeltpersoner, men grupper. Forholdet mellom individ og gruppe, eller aktør og struktur er kjernepunkt i avhandlingen. Hva er mulighetene individet har til å bryte gruppenormene – eller for aktørene til å bryte strukturene. Det er et bevisst valg i avhandlingen å bruke betegnelsen «gruppe», istedenfor de mer etablerte samfunnsmessige begrepene klasse og stand for å løsrive seg fra fasttømrede sosiale grupper som kunne ha svært forskjellige utgangspunkt kulturelt, sosialt og normativt. Forholdet mellom «gruppene», stand og klasse drøftes fint, men dette er også noe som fortjener videre diskusjon da egen oppfattelse av tilhørighet gir sterke føringer for den enkelte. Vårdal avgrenser relasjonsbegrepet til «handling» og ønsker ikke å inkludere (statiske) bånd og roller. Det kan være grunn til å diskutere nærmere i hvilken grad og hvordan de ulike sosiale relasjoner som behandles danner nettverk – og hva slags nettverk. Hva er handlinger, transaksjoner eller utnyttelse av nettverk? Hva er enkelthendelser, og hva danner mønstre? Er det mulig å gjennomføre et slikt forskningsprosjekt uten at nettverksanalyser blir en del av arbeidet, om ikke annet for å begrepsfeste analyser av ekteskap, forlovere og fadderskap?

Arenaen for avhandlingen er Vågå – et lokalsamfunn blant annet historikeren Ståle Dyrvik har beskrevet som nettopp ett to-kultursamfunn så sent som i 1996, skarpt delt mellom en embetsmannskultur og en bondekultur. Men som leser vil man spørre seg hva som gjør Vågå til et godt eksempel fra andre lokalsamfunn i Norge, f. eks. i mer sentrale strøk hvor de normative standsskillene hadde et annet preg enn i Vågå? Er dette en historie som bare er gyldig for Vågå, eller har den

overføringsverdi til resten av Norge, og kan dermed bli del av en større fortelling om lokalsamfunn, og forholdet mellom flere samfunnskulturer?

Et annet spørsmål som kan stilles er hva som er utgangspunktet, eller «normalen», i Vågå? For å se det grenseoverskridende er man som leser avhengig av hva som er spesielt i Vågå – da vi som lesere kommer med vår førforståelse av det gamle samfunnet, hvordan det er bygd opp, hvordan levekårene var, og de generelle kulturelle og politiske strømningene – men i hvilken grad er de gyldige for Vågå? Dette gjelder også når de økonomiske forholdene i Vågå beskrives, og blikket ut over Norddalen ikke heves så høyt en som leser noen ganger ønsker.

De hundre årene som avhandlingen dekker er en periode med til dels store endringer, spesielt politisk. Vårdal er i mindre grad opptatt av denne politiske og ideologiske konteksten og hvordan handlingsrom og relasjoner ble påvirket. Med tanke på de senere års store mengder forskning på denne perioden, og med mye fokus på «folkets» oppfatninger og handlinger er det synd at Vårdal ikke har klart å bruke denne forskningen i større grad. Her kunne blant annet Trond Bjerkås sin doktoravhandling fra 2016, antologien *Med påhalden penn? 1814 sett fra Nordvestlandet og Telemark*, av Jens Johan Hyvik, Oddmund L. Hoel og Harald Krøvel (red.) og min egen doktoravhandling om politiske bønder vært til nytte. Med litt større fokus på dette kunne det vært mulig å belyse i hvilken grad opplysningsideer og tanker om det (Seipske) opinionsstyrte eneveldet kan ha gitt utslag på det lokale planet. Et eksempel er opprettelsen av Vågå sogneselskap som så vidt nevnes, men ikke settes inn i en større kontekst rundt samtidig foreningsoppbygging og utvikling av et sivilsamfunn, som vi også ser ellers i Norge i denne perioden. Selv om begivenhetene i 1814 var en politisk revolusjon, ga den også samfunnsmessige føringer – ikke minst når det kom til hvem som var inkludert og ikke inkludert i det nye politiske systemet, og hvilken myndighet de forskjellige gruppene skulle få utover på 1800-tallet. Både embetsmenn og gårdbrukere ble gitt muligheten til å delta politisk gjennom valg og som representanter på Stortinget. Husmennenes muligheter til politisk påvirkning ble heller redusert i denne prosessen, og kun gjennom en reell klassereise var det mulig å få politiske rettigheter. Når disse perspektivene ikke drøftes kan det være en refleks av et hverdagsliv som i stor grad fulgte de vante rytmer, men samtidig ga de rammer rundt hva som er muligheter for avvikende eller grenseoverskridende handlinger.

Vårdal har som nevnt innledningsvis benyttet Ivar Kleivens rike folkeminnelitteratur fra slutten av 1800-tallet, men det savnes også noen fremstillinger i beskrivelsen av Vågå, blant annet samfunnsforskeren og teologen Eilert Sundts studier med relevans for Lom og Vågå fra hans *Om Sædelighedstilstanden i Norge* fra 1857. Hun kunne også benytte flere arkivkilder, som tingbøker eller sølvskatten i 1816.

Styrken i de arkivene hun likevel har benyttet, og da spesielt det inntil nå ukjente arkivet etter husmennene i Bersveinstuen, gjør imidlertid at hun i svært stor grad lykkes med sitt prosjekt – som nyanserer og utdyper tanken om to kulturer i Norge, og viser at det førmoderne samfunnet er mer komplekst og fargerikt enn hva vi ofte klarer å få ut av kildene når vi ser dem fra en, eller toppen to, vinkler.

Claus Bryld, *Edmund Burke: Konservatismens profet*
(Aarhus: Aarhus universitetsforlag 2018).
276 pp.

Mikkel Thorup, Aarhus University

Edmund Burke deler få forhold med Karl Marx, men ét af dem er, at de begge formulerede et nyt politisk-ideologisk sprog, der har haft afgørende betydning for forskellige gruppers afkodning af og placering i deres verden. Burke er den klart mindst beskrevne af de to, selv om han formodentlig har haft mere indflydelse på formuleringen af konservatismen end selv Marx havde på formuleringen af marxismen. At læse *Reflections on the Revolution in France* fra 1790 er at vandre rundt i nutidige konservative argumenter og metaforer. Burke formulerede ganske enkelt et ambivalent men slidstærkt forhold til det moderne samfund, der til stadighed kan gentages næsten ordret. Burke gav sprog til dem, der følte det moderne samfunds gennembrud som et tab, og der er stadig dem, der finder brugbare mening og argumentationsformer i hans tekster mere end 200 år efter hans død i 1797.

Derfor er det meget velkomment, at der nu endelig er kommet en ordentlig, grundig og afbalanceret intellektuel biografi om Edmund Burke på dansk. Den danske historiker, dr.phil, professor emeritus Claus Bryld fra Roskilde Universitet har siden sin studietid løbende udgivet forskellige analyser af Burke og nu er hans tanker blevet samlet til et egentligt bogværk. Bogen følger Burke fra fødsel til død, men det er ikke en personbiografi med fokus på de personlige og psykologiske indviddetaljer. Det er en intellektuel biografi, der sætter Burke i sammenhæng med de sociale udviklinger og de venner og fjender, han selv agerede i og samtalede med.

Recommended citation: Mikkel Thorup, review of Claus Bryld, 'Edmund Burke: Konservatismens profet' (Aarhus, 2018), *1700-tal* 16 (2019): 138–140. <https://doi.org/10.7557/4.4886>

Copyright: © 2019 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Bogen er så nogenlunde opdelt i tre hoveddele, tiden før, under og efter 1789–90. Før, under og efter den Franske revolution og den bog, han skrev imod revolution. Uden revolution og bog ville vi i dag næppe huske Burke.

I første del får vi historien om Burkes tidlige liv, født i Irland af et konfessionelt blandet forældrepar, hans vej til London og status; det altid prekære om hans stilling, indtægter og placering i det enormt hierarkiske England. Vi følger hans forskellige forsøg med filosofi, særligt spændende er her hans æstetikteoretiske værk *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* fra 1757. Jeg kunne godt have ønsket mig en mere tekstnær læsning, da det virker oplagt, at Burke her finder sin form og udvikler mange af de argumenter og metaforer – ikke mindst en forståelse af metaforers overtalelseskraft – som finder senere anvendelse i revolutionsbogen.

Særlig vellykket i denne del – og i de to øvrige dele – er placeringen af Burke i hans samtids politisk-parlamentariske forhold. Personligt fandt jeg en masse indsigt i behandlingen af den tidlige udvikling af det, der senere bliver partier, såvel som ideen om opposition, samling omkring principper og idéer, senere ideologier, som man ser tydelige konturer af senere i Burkes brud med sine parlamentsfæller omkring håndteringen af det revolutionære Frankrig.

Sidstnævnte træder også markant frem i bogens anden del, der handler om Burkes angreb på den franske revolution, oplysningsfilosofien og helt generelt den fremvoksende egalisering og demokratisering. Her fungerer det rigtig godt løbende at kontrastere Burke med en anden af tidens markante stemmer, Thomas Paine. Bryld kunne med fordel have inddraget Mary Wollstonecrafts kritik noget mere, ligesom Burkes syn på køn ville have været oplagt at forfølge som del af hans generelle verdenssyn og som ganske fremtrædende i hans læsning af den franske revolution. Denne del er spændende som en roman, idet vi følger Burkes reaktioner på begivenheder, imens de udfolder sig, og Bryld har godt blik for forholdet mellem Burkes verdenssyn, hans ofte lidt sporadiske viden om det han skrev om samt de konstante positioneringer i forhold til hans nære samtids politiske forviklinger. Alle disse niveauer bringes godt sammen i analysen af, hvad og hvorfor han skrev om revolutionen, hvori han så dens årsager, og hvordan han udlagde dens konsekvenser.

Særligt det sidste – og det er her undertitlens profet kommer ind – er afgørende for at forstå receptionen af Burke, ophøjelsen af dette ene blandt mange andre værker i tiden som den indflydelsesrige konservative udlægning af revolutionen: det forhold, at Burke syntes at have forudset terrorregimet.

Bryld får fint vist, at Burke ikke havde denne profetstatus i sin samtid. Tredje del, der handler om de sidste år af Burkes liv indtil hans død i 1797 og eftertidens

læsning af ham, viser i første omgang en stadigt mere radikaliseret og isoleret skikkelse. En tragisk person, der i stigende grad afvises af det system, han har dedikeret sit liv til at forsvare, men som lang tid efter sin død vedblev at være inspirationskilde for de mange, der ser et afgørende og uheldsvangert indbrud i historien med den franske revolution.

Den franske revolution er ikke ovre endnu, hverken for dem der mener den indvarslede et endnu ikke fuldt indfriet ligheds- og frihedsprogram, og heller ikke for dem der deri ser et syndefald, hvor mennesket indtager guds plads og helliggør sig selv i et brud med en naturlig orden. Derfor er det vigtigt, at vi nu har en vægtig og vidende udlægning, kritisk men balanceret, af manden, der mere end nogen anden lærte dele af de skrivende klasser, at oplysningen skabte revolutionen, revolutionen skabte «det frie menneske» og det frie menneske skabte sig.

Elise M. Dermineur, *Gender and Politics in Eighteenth-Century Sweden: Queen Louisa Ulrika (1720–1782)* (Abingdon & New York: Routledge, 2017). 253 pp.

Johanna Ilmakunnas, Åbo Akademi University

In eighteenth-century Sweden, from 1721 to 1772, political power was held by the Diet (*riksdag*), and the country's political system was constitutional monarchy. The ruler had little power and Sweden as a state was a pawn in the European power politics. This is the framework for Elise M. Dermineur's study of Swedish Crown Princess and later Queen Louisa Ulrika (1720–1782). Dermineur focuses on gender, political culture and the role of queen consorts in eighteenth-century Europe. Hence, the study aims at a more general and deeper analysis of these complex phenomena than going through Louisa Ulrika's biography as a queen. The book is a result of the HERA-funded project «Marrying Cultures: Queens Consort and European Identities», led by Helen Watanabe O'Kelly.

The aim of the book, according to the introductory chapter, is «a study of the dynamics between gender and politics in eighteenth-century Sweden» (p. 2) and of the role of the queen consort in the political landscape. Dermineur links her study to previous scholarship on politics, sociability, court society and the strategies of queen consorts in eighteenth-century Europe. The research draws on a convincing and wide panoply of archival sources, especially letters from and to Louisa Ulrika, in archives across Europe. However, the comprehension of the sources and research literature used is impeded by the lack of a consistent bibliography. References to primary sources are given only in endnotes, situated at the end of each

Recommended citation: Johanna Ilmakunnas, review of Elise M. Dermineur, 'Gender and Politics in Eighteenth-Century Sweden: Queen Louisa Ulrika (1720–1782)' (Abingdon & New York, 2017), *1700-tal* 16 (2019): 141–144. <https://doi.org/10.7557/4.4887>

Copyright: © 2019 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

chapter, which makes it particularly difficult to gain a reasonable understanding of Dermineur's empirical evidence.

The six chapters of the book are arranged chronologically and are well justified according to key periods or political events in the life of Louisa Ulrika from her birth as a Prussian princess to her status as a dowager queen at the court of her son, King Gustav III. The other four pivotal periods and events are Louisa Ulrika's time as Crown Princess of Sweden (1744–1751), her frustration as a queen when her attempts to revise the constitution and restore the power of the ruler aborted time after time (1751–1756), the failed *coup d'état* in 1756 that Dermineur stresses as a turning point in Louisa Ulrika's political agency, and again Louisa Ulrika's tireless pursuit to reinforce the royal prerogatives through her personal contacts in Sweden and abroad (1756–1770), until her political role was dimmed by Gustav III. He acceded to the throne in 1771, and with the revolution of 1772 he succeeded in what had been Louisa Ulrika's objective throughout her political era in Sweden, and in which she had failed repeatedly. Through these stages, Dermineur strives for a deeper analysis of an early-modern political culture that is commonly described as not dominated by men, but gendered, which gave women considerable possibilities to act in political and social circles. In this milieu queen consorts did not have a predetermined political role, but they could gain considerable power if they were interested in political agency, like the ambitious and capable Louisa Ulrika.

Despite well-motivated research questions and good points of departure, Dermineur's study lacks a deeper analysis of politics in eighteenth-century Europe as well as of Louisa Ulrika's agency and motives. Louisa Ulrika is presented as heartless, ambitious and bitter, «acerbic» and «furious» being adjectives frequently used to describe her actions, letters, or state of mind. Louisa Ulrika's actions are more often described at a chronological and narrowly political level than reviewed in the larger context of princesses reared for dynastical purposes. The wider political opportunities for queen consorts, the mental impact of a dynastic marriage and the move to a foreign country as consort or queen, and the role as a mother and head of her own royal household could have been reflected upon much more.

However, Dermineur does show the importance of political and dynastic endeavours for royal and princely marriages. Furthermore, the analysis of the coronation of Adolf Fredrik and Louisa Ulrika in 1751 as a political act is convincing. Nevertheless, the study of the events and Louisa Ulrika's agency after the royal couple's failed *coup d'état* in 1756, orchestrated by the queen, remains on the chronicling of political events and on citing a number of Louisa Ulrika's letters without clear connection to the aims of the research or a more thorough analysis

of the letters. A number of mistakes, such as confusing Louisa Ulrika's chief political adversary Axel von Fersen with his brother Carl von Fersen (p. 36) or claiming that the nobility was the Second Estate in Sweden (p. 132), where it was the First Estate, or citing in the endnotes works that are not given full bibliographical references, disturb the reading.

The book would have benefitted from a wider reading of historiography, especially concerning eighteenth-century Sweden, but also on gender and politics in eighteenth-century Europe. Moreover, the «traditional historiography» several times mentioned, and its relation to Dermineur's study, should have been scrutinized more thoroughly. Particularly surprising is that the analysis of Louisa Ulrika's actions does not relate to recent scholarship on eighteenth-century politics and sociability. For instance, My Helsing, Karin Sennefelt, Henrika Tandefelt and Charlotta Wolff have published important studies concerning politics and court in eighteenth-century Sweden, but they are referred to only scarcely, if at all. Tim Blanning's research on the political power of culture could also have supplemented the analytical tools, especially since previous research has stressed Louisa Ulrika's cultural and scientific interests and her use of them to reach her political goals. Most striking, however, is the omission of Elaine Chalus's seminal theorizations of female power and «social politics» apart from in the introduction and conclusion. In her conclusion, however, Dermineur gives a more positive image of Louisa Ulrika as a person than previously in the book and contextualizes her political role, her understanding of the monarchy and her personal ambitions. I would have welcomed similar interpretations throughout the book, which is unfortunately characterized by hasty and thin analysis.

Several solutions concerning the book's contents and structure are hardly convincing. The use of at least two levels of subheadings and subchapters less than a page long blur the structure of the study and leave the aim of the book difficult to apprehend. Furthermore, ill-suited headings such as «Waiting for Godot» (p. 183) erode the analysis. The decision to provide notes and a bibliography (primary sources cited only in the endnotes) separately after each chapter and omit a bibliography of sources and secondary literature is particularly unsuccessful. Moreover, the quotations from the letters from and to Louisa Ulrika are given only in English translations in the book. The translations often feel too modern, and the reader cannot avoid questioning whether Louisa Ulrika was more eloquent in the mostly French originals.

Dermineur's study of the political agency of Queen Louisa Ulrika in the wider context of gender and politics in eighteenth-century Europe has ambitious objectives. Her aim to explore Louisa Ulrika's informal and formal political role and

analyse it in a wider context of queen consorts and gendered social politics of the era is well founded. Despite the sound analysis of the function of dynastic marriages or the semiotics of the coronation, and despite an abundant source material, Dermineur regrettably contents herself with explaining the political events from Louisa Ulrika's point of view, without deepening the analysis at a more abstract level and without actually problematizing gender or politics within wider scholarship on eighteenth-century political culture.

Christina Holst Færch, *Smædeskrifter, sladder og erotiske vers i 1700-tallet: Hans Nordrups forfatterskab – med et udvalg af hans digte* (København: Museum Tusulanums Forlag, 2019). 416 pp.

Simona Zetterberg Gjerlevsen, Aarhus University

16-1700-tallets København ændrer udseende, når man læser ph.d. Christina Holst Færchs *Smædeskrifter, Sladder og erotiske vers i 1700-tallet*. I Kongens Have er der opsat smædevers, på statuer er der skrevet spottende ord, og børsen er en opslagstavle med nyheder og sladder. De mange smædeskrifter, der var opsat rundt omkring i byen og som cirkulerede fra hånd til hånd i disse århundreder, udbasunerede både sladder, erotik og nationale- og internationale nyheder. De informationer, man ikke kunne få fra datidens tidsskrifter og aviser, finder man i smædeskrifterne, og de er ofte formfuldendt opsat. Smædevers befinder sig derfor et sted mellem litteratur, sladder, erotik og nyheder – de er sat op som det mest gennemførte barokvers, men taler om kongelige skandaler, selvkastning eller nye politiske dekretter.

Monografien bærer undertitlen «Hans Nordrups forfatterskab», og det er med udgangspunkt i præsten og digteren Nordrup, at Holst Færch tegner et billede af smædeskriftskulturen i Danmark i 1600- og især 1700-tallet. Materialet bærer ikke så få udfordringer med sig: smædeversene findes som oftest ikke trykt, og mange af de håndskrevne tekster er gået tabt, Nordrup skriver på et tidspunkt, hvor forfatterskabsbegrebet endnu ikke er etableret, og en stor del af teksterne er anonyme. Holst Færch har imødegået udfordringerne gennem et trefoldigt

Recommended citation: Simona Zetterberg Gjerlevsen, review of Christina Holst Færch, 'Smædeskrifter, sladder og erotiske vers i 1700-tallet: Hans Nordrups forfatterskab – med et udvalg af hans digte' (København, 2019), *1700-tal* 16 (2019): 145–148.
<https://doi.org/10.7557/4.4888>

Copyright: © 2019 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

perspektiv: en forfatterskabslæsning, et genre- og et mediemæssigt perspektiv. Nordrup er hovedgenstanden i forfatterskabslæsningen, genrespørgsmålet angår smædeversenes form og indhold samt under- og nabogenrer som lejlighedsdigtning, erotisk digtning og nyhedsdækning, og medieperspektivet centrer sig om tidens håndskriftskultur. Mens Holst Færch giver læseren indblik i århundredernes smædeskriftskultur, serveres også relevante generelle betragtninger angående hvert af de tre perspektiver.

Smædeskrifter, Sladder og erotiske vers i 1700-tallet viser, hvordan Nordrups forfatterskab er uadskilleligt knyttet til hans liv; nogle af hans tidligste digte udløber fra hans irritation over skolesystemet, senere digte hans flirt med katolicismen, og (ifølge sladder) skulle han have fået sit præsteembede ved at drive spot med, at opgaven, han var sat til, bestod af intet, og at det på samme vis var ud af intet, Gud skabte verdenen. Et forfatterskabsstudie af en forfatter til håndskrevne smædevers er en udfordrende opgave, og Holst Færch foreslår med inspiration i boghistorikeren Donald Francis McKenzie at afgrænse forfatterskabet til, hvad samtid og eftertid har opfattet som Nordrups tekster. Det får den spændende konsekvens, at forfatterbegrebet ikke er en konstant størrelse. Holst Færch fremlægger især i kapitlet «Anonymiteten som vilkår» oplysende pointer angående forfatteranonymitet, der ikke blot generelt vanskeliggør forfatterskabslæsning, men i teksternes samtid formår at skabe et særligt rum for de indviede, der ikke behøver navn på digtet for at genkende digteren.

Noget af det allermest spændende er, når Holst Færch virkelig går i dybden med læsningerne af smædeversene som det eksempelvis er tilfældet med (hvad der formodentlig er) Nordrups *Den Grædende Dina Over Den Skam-skaaren Sichem* (s. 218 ff.). Hun har et imponerende overblik over stoffet, der gør, at hun kan fortælle litteraturhistorien gennem smædevers, som hun udlægger for læseren. Holst Færch formår at lukke svært tilgængelige tekster op og vise implikationerne af deres fortættede indhold, og når versene får allermest plads, bliver de i sig selv åbninger ud mod store emner og ud mod anden digtning. Dina-digtet tager udgangspunkt i en Københavnsk selvkastrat, der fodrede byen med sladder i starten af århundredet, men gennem Nordrups digt åbner Holst Færch både for datidens syn på kønsspørgsmålet og foretager andre relevante læsninger af blandt andet 1600-tallets berømteste danske salmedigter, Thomas Kingo.

Holst Færch viser på én og samme tid en fordybelse i stoffet og en ironisk distance, som når det lyder: «Det skal med det samme slås fast, at det, som her benævnes som erotisk, ikke nødvendigvis vil pirre en nutidslæser i særlig grad» (s. 209). Selvom materialet giver en del udfordringer, leverer det også gratis underholdning. Kapitlet om erotik og smædevers indeholder det ene smædevers

efter det andet, som måske ikke pirrer nutidslæserens erotiske fornemmelser, men smilebåndet. Når Holst Færch for alvor lader læsningerne af enkeltværker udfolde sig og lader dem styre retningen for behandlingen af mere generelle emner, virker bogen allerbedst, og Nordrups digtning kunne efter min mening godt i endnu højere grad have været styrende for bogen.

Smædeskrifter, Sladder og erotiske vers i 1700-tallet forklarer på overbevisende måde den vigtige rolle smædeskrifterne har spillet både for enkeltpersoner og i politisk henseende. Gennem relevante afstikkere til den engelske og franske smædeverskultur illustrerer Holst Færch, hvordan den danske ikke var nær så radikal som de udenlandske. Hun viser, hvordan smædeversene sjældent var rettet mod enevælden som styreform, men i stedet mod lokale lensmænd og gejstlige. Personligt rettede smædevers kunne være altafgørende for muligheden for at få en karriere og for ens eftermæle. Smædeskrifterne kunne, i kraft af at være håndskrevne, florere forholdsvis frit gennem det, der ellers var en omskiftelig periode, hvad angår censur. Håndskrifter kunne på den måde tage sig af «skyggesider» af samfundet, som den trykte digtning ikke kunne. Derfor er en af Holst Færchs vigtige pointer også, at håndskrevne skrifter ikke skal ses som inferiøre i forhold til den trykte litteratur, men som parallelle og tjenende en anden vigtig funktion.

Smædeversene er ofte stillet op som formfuldendte digte med fast rim og rytme, men samtidig har de et indhold, man ikke forbinder med klassisk digtning: de handler om sladder og forskellige former for nyheder. Holst Færch forklarer denne skrivemåde med henvisning til Gérard Genettes definition af parodien, som fastholder af en høj stil, behandlende et vulgært emne. Dette er en brugbar forklaring, men jeg kunne godt have ønsket mig endnu flere refleksioner angående smædeversenes berettigelse som litteratur. Sommetider trækker Holst Færch generelle betragtninger ud af smædeskrifterne og Nordrups forfatterskab. F.eks. at litteraturen i 1700-tallet i stigende grad blev underlagt en moralsk vurdering, der ikke kan skilles fra den moralske vurdering af digteren som person (s. 22 ff.). Jeg kunne godt have ønsket mig flere betragtninger om, i hvilken grad sådanne konklusioner er generaliserbare, eller gælder særligt for smædeversene. Det ville have givet et yderst interessant perspektiv med et blik på smædeskriftets helt unikke sammenstilling af højt og lavt gennem afstikkere til andre teksttyper fra århundredet som f.eks. tekster fra tidsskrifter, der også serverede nyheder og sladder samt regulær poesi. Jeg ville med andre ord gerne have hørt endnu mere om smædeversenes specificitet – ikke bare i kraft af deres medie og kontekst – men på grund af deres aparte sammenstilling af høj stil og lavt indhold som bryder med det klassicistiske genredekor.

Smædeskrifter, sladder og erotiske vers i 1700-tallet er en imponerende præstation i et felt, hvor der hidtil kun foreligger sporadisk forskning. Alene bogens kommenterede optryk af ti værker tilskrevet Nordrup, som i flere tilfælde ikke har været trykt før, og som udgør bogens sidste del, er et væsentligt bidrag til litteraturhistorien. Holst Færchs bog er vidende, interessant, morsom og helt i tidens ånd: særdeles oplysende.

Axel Kristinsson, *Hnignun, hvaða hnignun? Goðsögnin um niðurlægingartímabilið í sögu Íslands* [Decline, What Decline? The Myth of the Depressed Era in the History of Iceland]. (Reykjavík: Sögufélag 2018). 280 pp.

Helgi Skúli Kjartansson, University of Iceland

Axel Kristinsson, an independent historian, has published work on Icelandic history as well as international or comparative history, in both Icelandic and English. As a self-confessed macro-historian, inspired by evolutionary theory and complexity theory, his approach is analytical rather than empirical or descriptive, as witnessed by his most ambitious work, *Expansions: Competition and Conquest in Europe since the Bronze Age* (Reykjavík: Reykjavíkur Akadémían, 2010). In his recent book, written in Icelandic on Icelandic history, he sets out to debunk the established view that protracted economic decline characterized the period from the fourteenth century (or earlier) until around 1800.

As Kristinsson points out, this view gives the history of Iceland an appealing narrative structure, like any good story where trials and tribulations separate blissful beginnings from the happy ending. And by blaming foreign rule for the decline it served the purpose of Iceland's independence movement. While the nationalistic interpretation may linger in popular history, in academic history the decline is no longer explained by political factors but natural ones: colder climate (the Little Ice Age) and land degradation, hastened by over-exploitation. What remains of the political interpretation is the blame for a delayed recovery, pinned

Recommended citation: Helgi Skúli Kjartansson, review of Axel Kristinsson, 'Hnignun, hvaða hnignun? Goðsögnin um niðurlægingartímabilið í sögu Íslands' (Reykjavík, 2018), *1700-tal* 16 (2019): 149–151. <https://doi.org/10.7557/4.4890>

Copyright: © 2019 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

not so much on negligent Danish rule as on the self-serving politics of conservative elites, domestic no less than foreign.

The author accepts none of this, refuting point by point both the factual basis and the ideological implications of the «myth» of decline. He draws on various sorts of theory, with Boserup looming large, for instance. World history serves for comparison, both in broad outline (e.g. the changes in living conditions following the agricultural revolution) and in specific detail (e.g. the disputed «collapse» of Easter Island society).

Axel Kristinsson's use of terms like «under-populated» and even «population crisis» may suggest that he sees Iceland's shrinking population as a negative development – not one caused, however, by any general «decline» in the economy but exclusively by epidemiological factors. Being under-populated, in turn, serves as the author's explanation of various developments traditionally seen as part of the «decline», including the relatively modest status of domestic elites.

The approach of this book is deliberately challenging, even adversarial. Axel Kristinsson is making the best case he can, rather than dwelling on possible counterarguments. His book is well suited to stimulate debate and as such a most welcome contribution to Icelandic historiography.

As an Icelandic historian of a more descriptive bent and, I am afraid, of a more insular outlook, I find this work fresh and inspiring. Conclusions with which I would agree anyway are presented from a new perspective, supported by novel arguments. Even more useful is being challenged by conclusions with which I less readily agree. Two examples, both concerning the eighteenth century, may serve as illustrations.

The allegedly harmful consequences of the Danish trade monopoly Axel Kristinsson dismisses out of hand, pointing out the limited volume of foreign trade and thus its scant importance. To this it is easy to respond that the small volume of trade just goes to show how unfavourably it was arranged; it would have been greater under a more efficient system. Which is what happened during the nineteenth century – but only after the industrial revolution had transformed both import and export markets, a situation that cannot be superimposed on the eighteenth century. Suggesting that Axel Kristinsson considers the potential rather than the actual volume of eighteenth-century trade is, I have to admit, advocating a counterfactual approach, with its obvious weaknesses.

A second and more central issue concerns the supply and productivity of labour. Axel Kristinsson is realistic about colder climate and land degradation reducing the productivity of agricultural labour. However, he does not see lower productivity as a problem, let alone a «decline». People are adaptable and would

compensate for lower productivity with more labour. The author is equally realistic about the inverse relationship between population size and labour productivity. Yet he does not see a shrinking population as significant in mitigating the decline of labour productivity. In his view, a larger population would have compensated for lower productivity by labouring even more. If required, people could also have worked more in order to pay higher rents or taxes. But they did not need to and therefore only provided more labour and increased production when the nineteenth century offered new opportunities to buy imported goods.

This whole perspective is, to me at least, new and unexpected. I agree with Axel Kristinsson's assumptions about labour productivity. I also agree that working people in medieval Iceland (working men at least) seem to have enjoyed much more leisure than their nineteenth-century counterparts. But I wonder if there was still, as late as the eighteenth century, plenty of scope for a more intense use of the labour force. Not only in the hypothetical situations of a larger population or a heavier burden of rent and taxes but in the real eighteenth century I get the impression of a labour force «bottleneck» during the late summer hay harvest, with most people already working long hours and unable to work any harder to offset any further reduction in productivity. But an impression is no conclusive evidence, and again I must avoid projecting too much nineteenth century back onto an earlier period.

On these two issues, as on several others, Axel Kristinsson may or may not have given the final answers but his challenge is most definitely helpful in clarifying the questions.

Leos Müller, *Sveriges första globala århundrade: en 1700-talshistoria* (Stockholm: Dialogos Förlag, 2018). 260 pp.

Mathias Persson, Uppsala University

Sveriges första globala århundrade är en välskriven och ambitiös bok som närmar sig 1700-talets Sverige från en globalhistorisk horisont och relaterar det till Atlanten, Indiska oceanen och Medelhavet. Den behandlar såväl varor som de handlande människorna och den politiska kontexten, och angriper därigenom 1700-talets globalisering på en bredare front än den vedertagna ekonomiska, låt vara att denna utgör framställningens kärna och ankare. Perspektivet är dynamiskt. Müller följer varukedjor och enskilda aktörer i rörelse, vilka kopplas till den politiska sfären, inte minst merkantilismen och de krig som var förknippade med denna tidiga fas av världens sammanbindande. Det globala 1700-talets mörka sidor, i form av kolonialismen och slaveriet, är i hög grad närvarande i framställningen.

Boken sönderfaller i sex kapitel utöver en kort men effektiv inledning och ett lika koncist och verkningsfullt slutord, «1700-talets janusansikte», där vissa resultat poängteras, historiska trådar dras ut och globaliseringens tveeggade natur diskuteras. Det första kapitlet behandlar 1700-talets konsumtionsamhälle och konsumtionsrevolution, som belyses utifrån centrala kolonialvaror som kaffe och te. Müller påpekar att Sverige var «en integrerad del av den stora atlantiska ekonomin», något som tydligt åskådliggörs.

Ett andra kapitel redovisar de svenska förbindelserna med Medelhavsvärlden och uppmärksammar bland annat salthandeln, svenska slavar i de nordafrikanska Barbareskstaterna och den lukrativa svenska trampsjöfarten, det vill säga sådan

Recommended citation: Mathias Persson, review of Leos Müller, 'Sveriges första globala århundrade: en 1700-talshistoria' (Stockholm, 2018), *1700-tal* 16 (2019): 152–153.
<https://doi.org/10.7557/4.4891>

Copyright: © 2019 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

sjöfart som gick mellan utländska hamnar och skedde på uppdrag av utlänningar. Müller framhäver att den sistnämnda företeelsen är «en föga känd men fascinerande och viktig historia om stormaktskrig och Sveriges glömda neutralitet». Neutraliteten var en värdefull tillgång i tider av återkommande konflikter mellan olika europeiska stater.

De följande tre kapitlen kretsar kring det svenska Ostindiska kompaniet, vars göranden «visar på Sveriges tidiga och framgångsrika integration i 1700-talets dynamiska globala ekonomi». Företaget placeras in i det spänningsfält mellan merkantilistisk reglering och oreglerade gråzoner som präglade den globala handeln. Det betraktas även mot bakgrund av de utländska handelskompanierna, som dock skilde sig avsevärt från såväl det svenska kompaniet som varandra. Müller fokuserar på två av Ostindiska kompaniets utsända i Kanton, Jean Abraham Grill och Michael Grubb, för att kasta ljus över den betydelse högt uppsatta tjänstemäns – så kallade superkarger – jämförelsevis större frihet gentemot ledningen hade för dess ekonomiska välgång, liksom över besläktade aspekter som rekryteringen och efterspelet till tjänstgöringen. Han framhåller härvidlag att företagets verksamhet var «ett exklusivt fält för den svenska köpmannaeliten».

Müller tar vidare upp svenska Ostindiska kompaniets band till de internationella marknaderna och lyfter dels fram två bankirer, Jean Jacobus Moretus och Giacomo de Pret, som tillhörde dess viktiga flamländska samarbetspartners, dels återexporten av te, kompaniets själva livsnerv. I denna hade den illegala exporten av te till Storbritannien en framträdande plats.

Det sjätte och sista kapitlet uppehåller sig vid Sveriges inblandning i den atlantiska världen, som tilltog efter det amerikanska frihetskriget. I det sammanhanget berättar Müller historien om 1700-talets serie av svenska koloniala strävanden som kulminerade i förvärvet av den karibiska ön Sankt Barthélemy, vilken kom att bli en väsentlig transitpunkt i den västindiska handeln. Han tar också fasta på relationerna till det unga USA, som bland annat skärskådas med utgångspunkt i den svenske konsuln Richard Söderströms brev. Även i detta kapitel spelar trampsjöfarten och neutraliteten en betydande roll.

Sveriges första globala århundrade är ett mångfacetterat och raffinerat verk som lätt griper tag i den vetgiriga men är svårt att göra rättvisa i en recension. Det rymmer till exempel initierade utflykter i diplomatins historia och rika inblickar i 1700-talets Sverige från ett annat håll än det sedvanliga nationella. Bokens främsta insats ligger förstås i att dess globalhistoriska blick riktas på Sverige, särskilt med tanke på den ännu begränsade mängd kvalificerad litteratur som existerar i ämnet. För den som intresserar sig för denna tematik är Müllers monografi inte bara rekommenderad utan nödvändig läsning.

Aina Nøding, *Claus Fasting: Dikter, journalist, opplysningspioner* (Oslo: Scandinavian Academic Press, 2018). 440 pp.

Per Pippin Aspaas, UiT The Arctic University of Norway

Litteraturforsker Aina Nøding er en av Nordens fremste eksperter på forbindelsen mellom opplysning og diktning. Ikke minst har hun forsket på hvordan skjønnlitterære og essayistiske forfattere ytret seg i den voksende floraen av aviser og tidsskrifter i Danmark-Norge under andre halvdel av 1700-tallet. Hennes innfallsvinkel er kontekstualiserende og tverrfaglig, i skjæringsfeltet mellom idéhistorie, bokhistorie, sosialhistorie, pressehistorie, sjangeranalyse og litteratursosiologi. Det er med stor forventning en åpner hennes seneste bok, en biografi om bergenseren Claus Frederiksen Fasting (1746–1791).

Fasting var en hektisk og energisk karakter som levde hele sitt liv i Bergen og København. I begge byer satte han preg på kulturlivet. Fremfor alt var han en overmåte produktiv skribent, stifter og redaktør for en rekke aviser og tidsskrifter. Han eksperimenterte med tankegods og sjangre fra det store utland og kom flere ganger på kant med stivsinnete autoriteter. Som bigeskjeft skrev han leilighetsdikt til bryllup og gravferder, oversatte stykker for teateret og deltok i dikterklubben Norske Selskab i København. Fasting hadde like stort talent for fintfølelse poesi som for ironisk-refsende litteraturkritikk. Han var også en virtuos musiker – blant annet spilte han i Bergens nystiftede orkester, Harmonien. Videre var han en pioner i introduksjonen av engelsk hagekunst på norsk jord, og som politiaktør i Bergen utviste han et sosialt sinnelag som sto i kontrast til tidens rådende rettspraksis.

Recommended citation: Per Pippin Aspaas, review of Aina Nøding, 'Claus Fasting: Dikter, journalist, opplysningspioner' (Oslo, 2018), *1700-tal* 16 (2019): 154–156.
<https://doi.org/10.7557/4.4892>

Copyright: © 2019 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Som så mange andre skribenter i sin samtid, skrev Fasting mye anonymt. En stor del av produksjonen kom heller aldri på trykk, men havnet i private hender etter hans død for så å gå tapt. Noen manuskripter har imidlertid funnet veien til offentlige arkiver, og Nøding har brukt år på å pusle ulike fragmenter av Fastings produksjon sammen – dels fra håndskrifter, dels fra anonymiserte og ofte obskure publikasjoner. Noen frukter av dette arbeidet har hun publisert i form av kommenterte tekstutgaver på www.bokselskap.no (*Utvalgte dikt*, 2012 og *Utvalgte artikler*, 2011–2015). Hun har også analysert Fastings litteratur og hans rolle i dansk-norsk offentlighet i ulike nasjonale og internasjonale forskningsartikler. Boken *Claus Fasting* bygger naturlig nok på dette arbeidet. Samtidig har biografien, med sine sjangerkonvensjoner, dratt Nødings penn i en annen og til dels ny retning.

Fastings familie og barndom skildres elegant gjennom en utbrodering av det en vet om de personene som fulgte ham til dåpen i 1746. Det var tale om en slekt med flere rike handelsmenn, men også teologer og fromme herrnhutere. Claus var selv prestesønn, og hans tante, Nikolaja Marie von Göllich, skal ha øvd særlig sterk innflytelse på ham i unge år. Hun var en ivrig forkjemper for herrnhuterbevegelsen, med sin vektlegging av personlig inderlighet, salmesang og fellesskap som bolverk mot synd og fortapelse. Fra et overfladisk ståsted kan Fastings sprang til kulturlivet i hovedstaden – et liv som bar preg av Norske Selskabs fyllekuler, nymotens innlegg i avisene og ivrig lesning av Rousseau og Voltaire – fremstå som et farvel til oppvekstens strenge pietisme. Men da Fasting i 1777 brått flyttet hjem etter å ha bodd sju år sammenhengende i København, synes hovedgrunnen å være en betydelig gjeld han hadde pådratt seg ene og alene for å sørge for den gamle tantens livsopphold. I Bergen ble Fasting etter hvert en velholden politiaktor og rådmann. Deler av rikdommen satte han i byggingen av en villa med tilhørende hageanlegg i utkanten av byen. Bygget eies i dag av Universitetet i Bergen og bærer navnet Fastings Minde.

I store trekk er Fastings liv kjent fra før. Kontekstualiseringen og kildearbeidet bidrar imidlertid til en ny og bredere forståelse, og setter leseren i forbindelse med en del ukjente sider av hans bakgrunn og virke. For eksempel har Nøding studert en notisbok med nesten 400 historiske anekdoter, ordspråk og annet «krydder» fra Fastings egen hånd. Denne notisboken ble riktignok transkribert og utgitt i 1998, men Nøding har gjennom sin forskning avdekket hvor Fasting hentet mesteparten av stoffet sitt fra, nemlig en fransk og en tyskspråklig anekdotetesamling. Notisboken har i sin tur dannet grunnlag for en lang rekke småstykker i *Provinzialblade*, som Fasting grunnla og utga i årene 1778–1781. Nøding viser at Fastings utvalg av anekdoter er langt fra tilfeldig. Svært mange tekststykker kretser rundt kongelige som gjør ukloke valg, ikke minst på kjærlighetens om-

råde. Tankene henledes mot den skandaløse affæren mellom Christian 7.s livlege Struensee og dronning Caroline Mathilde. Det ligger naturligvis en viss satirisk snert i denne formen for selektiv, moraliserende historieskrivning: I eneveldets tid kunne kritikk av kongehuset aldri gjøres eksplisitt. Fasting var en mester i å kamuflere samtidskritikk bak fabler og dikt med figurer hentet fra den klassiske litteraturen eller verdenshistorien, som den oppvakte leser ville være fullt i stand til å sette i forbindelse med sin egen tid.

Noen ganger gikk Fasting for langt. Et rikt kildemateriale er bevart fra hans virke som politiaktor i Bergen fra 1784 til 1791. Nøding støtter seg også her på trykte kilder, især en transkribert utgave av Fastings aktorgjerning fra 1996. Men igjen bringer hun inn nye momenter som bidrar til en bredere forståelse av hans virke. Fasting sto på de fattige og svakes side, noen ganger sågar mot sin egen politimester. En særlig opphetet strid endte med at Fasting ble stevnet for retten etter en tirade han hadde lirt av seg i rollen som politiaktor. Selv om retten ga Fasting rett i sak, ble han bøtelagt for *formen* på sitt innlegg. I ordvalg og stil hadde han gått over streken. I denne anledning presenterer Nøding et hittil ukjent kildemateriale som lar leseren komme svært tett på hendelsene og viser hvor nær hovedpersonen var ved å bli avskjediget.

I all sin kildenærhet og -glede er Nøding en oversiktens forfatter. Hun lar seg aldri fortape i detaljer på en slik måte at samtidens idéstrømninger tapes av syne. Den som leser hennes *Claus Fasting* fra perm til perm, lærer mye om sosiale forhold i Bergen og København, om forbindelser mellom statskirke og intellektuelt liv, juss og poesi, latinskolelærere og musikalske selskap. En lærer om en tid hvor opplysningens tankegods var i ferd med å bryte gjennom, ikke bare i litteraturen, men også i praktisk handling gjennom rettsvesen og forvaltning. Hovedpersonen blir slik et prisme for forståelsen av et halvt århundre i dansk-norsk kulturhistorie.

En moderne biografi skal være vitenskapelig etterrettelig og etterprøvbart, samtidig som den er lettlest og fengende. De 346 tekstsidene, fulgt av nesten hundre sider med kronologisk tabell, noteapparat, litteraturliste og register, er svært engasjerende skrevet. Nøding er nøye med å unngå akademisk fagsjargong og petitesser i hovedteksten. Samtidig neglisjeres ikke behovet for etterprøvbart – den nødvendige dokumentasjonen flyttes ganske enkelt ned i sluttnotene. Hovedtekstens kapitler er oversiktlig og pedagogisk lagt opp og bildematerialet utsøkt. Dermed er boken blitt både nyttig og skjønn, slik Horats ville sagt det. Nødings *Fasting* er kort og godt en biografi slik biografier skal skrives.

Clemens Räthel, *Wie viel Bart darf sein? Jüdische Figuren im skandinavischen Theater* (Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2016). 388 pp.

Bent Holm, Copenhagen University

I forskning og formidling kan det være en frugtbar strategi at fokusere ensidigt på ét aspekt inden for et givet område og lade det styre éns fremstilling – gerne et originalt overraskende, ikke tidligere inddraget aspekt. Det er et greb, som kan give et ny og uventet indblik i ellers velkendt stof og måske tilmed trække hidtil overset materiale frem i lyset. I *Wie viel Bart darf sein? Jüdische Figuren im skandinavischen Theater* fokuseres på en tematik, som hidtil kun har været genstand for perifere behandlinger. Det handler om jødiske figurer på de centrale skandinaviske teatre: Det Kongelige Teater, Christiania Teater og Dramaten i henholdsvis Danmark, Norge og Sverige gennem godt et århundrede, op til dér en gang midt i 1800-tallet, hvor sceneinstruktøren overtager skuespillerens rolle som den kunstnerisk styrende kraft. Indtil da havde teaterkunsten i høj grad været præget af rollefag – med andre ord faste kategorier eller typer for de sceniske karakterer.

Strategisk-metodisk behandler bogen i særlig grad samspillet mellem tekst, kontekst og praksis, kort sagt selve dramaerne, omstændighederne omkring dem og receptionen af dem samt deres udførelse på scenen. Som bagtæppe for den overordnede læsning af figuren 'jøden' på teatret inddrages ikke mindst materiale omkring de forhold, hhv. jøderne og teatret havde at agere under. Bogens emne relateres i indledningen ydermere til nutidige diskussioner om integration, assimilation og lignende. For så vidt er projektet linet rimeligt konkret op.

Recommended citation: Bent Holm, review of Clemens Räthel, 'Wie viel Bart darf sein? Jüdische Figuren im skandinavischen Theater' (Tübingen, 2016), *1700-tal* 16 (2019): 157–160. <https://doi.org/10.7557/4.4893>

Copyright: © 2019 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Bogens kapitler fokuserer i hovedtræk på jødiske figurer hos Holberg og Heiberg – både P.A. og J.L. – og på centrale danske fremstillere af denne karakter i 1800-tallet; på figuren i periodens norske virkelighed og teaterpraksis; og på Gustav III tidens og 1800-tallets svenske gestaltninger af figuren. Fælles er det, at den sceniske fremstilling af 'jøden', der indebærer et antal kliché-kendemerker som skæg og gebrokkent sprog, overordnet set tenderer mod komikken – det være sig latterliggørende eller jovial – frem for at lægge sig op ad prototyper som den griske eller hævnerrige ('Shylock'-typen) eller den ædle og vise jøde ('Nathan'-typen); og at 'jøden' på scenen i stigende grad udvikler familie- og samfundsrelationer og altså for så vidt 'integreres' med scenens og dramatikens universer i øvrigt. De sceniske fremstillinger af de jødiske karakterer afspejlede nok til en vis grad tidens opfattelser, men herudover problematiserede de dem undertiden også.

Der er væsentlige forskelle i Danmark, Norge og Sverige hvad angår for eksempel retslige og sociale tilstande: i Danmark liberaliseres jødernes formelle forhold gradvist fra det sene 1700-tal med nogle skrækkelige tilbageslag i form af «jødefejder» i det tidligere 1800-tal; den norske forfatning udelukkede aldeles jøder fra landet; Sverige befandt sig et sted midt imellem. Hvad angår teater får den danske udvikling – i høj grad bundet op på Holberg – modelkarakter. Danmark fylder da også relativt mest i bogen, og afsæt er naturligt nok de jødiske karakterer hos Holberg, der som dramatiske fremstilles på en baggrund af primært fransk og tysk teater, hvorimod indflydelsen fra den italienske maskekomedie kun berøres overfladisk. Her ligger ellers vægtige nøgler til uddybet forståelse af netop rollefag og scenepraksis og af det, bogen benævner den «Holberg'sche Familie» – bestående af et antal genkommende karaktertyper – der imidlertid ikke er helt så unik, som bogen giver læseren indtryk af. «Familien» figurerede i én-til-en version på det italienske teater i Paris først i 1700-tallet.

Disponeringen og prioriteringen af stoffet er ikke altid lige indlysende. Omkring kontekstmaterialet fremstår indføringen i de norske og svenske omstændigheder – jødernes samfundsmæssige forhold – en del mere substantielle end de danske. Ydermere får vi en omfattende indføring i svensk teaterhistorie, som i sig selv er interessant, men ikke afgørende relevant for hovedfokus. En lille undren vækker det også, at 1800-tallets mest feterede danske stjerne, Johanne Luise Heiberg, som selv var af jødisk baggrund, og i et par tilfælde spillede jødiske roller, stort set ikke behandles.

I kraft af bogens fokus drages forestillinger, som hidtil har været godt og grundigt oversete, frem i lyset. Det gælder Shakespeares *Købmanden i Venedig*, som i 1828 opnåede hele fire opførelser i København! I betragtning af, at når man en-

delig spillede Shakespeare – som *Hamlet* og *Macbeth* – så dæmpede, omskrev og neutraliserede man de drastiske dele af handlingen, er det lidt ejendommeligt, at forfatteren her ikke går ind i teksten, der jo ikke er ukontroversiel; hvordan var den skåret eller ikke skåret til? Læsningen af det eneste norske eksempel fra perioden på en nyskrevet dramatisk tekst med en jødisk karakter, (danskeren) Adolph Rosenkildes vaudeville *En jøde i Mandal*, viser omvendt analysestrategiens potentiale. Det sker i en afdækning af spillet mellem virkelighedens konstitutionelle omstændigheder og tekstens plot, som rummer mere end ét fiktionsbegreb, da det viser sig, at det billede, titlens 'jøde' genererer hos de øvrige karakterer, beror på et forklædningsstrick, hvor så fravær og nærvær spiller sammen på raffineret vis. Tilsvarende er det et scoop, når det udfoldes, hvorledes den sceniske fremstilling af figuren på den svenske scene i komedien *Välgörandet på prof* kan føres et tiår tilbage i forhold til de konventionelle fremstillinger. I visse tilfælde følger forfatteren musikalske analyser til sin gennemgang af forestillingerne. Heller ikke det har man for alvor set før.

Den antydede ubalance i stofprioriteringen sætter sig i flere tilfælde af i analyserne. Et par eksempler skal anføres. I analysen af Holbergs komedie *Ulysses von Ithacia* tilskrives der de to jødiske kostumeudlejere en «Harlekinisering», altså en overtagelse af den satiriske nars funktion, i epilogen, hvor de tager titelkarakterens heltecostume tilbage som det teaterkluns, det i bund og grund er (det er nu i slutscenen, efter hvilken en epilog følger, hvor titelkarakteren faktisk *selv* aflægger sin helterolle). Denne udlægning fører til et forslag om en *tekstlæsning*, der involverer Harlekin-figuren Chilian som forklædt agerende i jødescenen. Læsningen problematiseres imidlertid af *praksis* – de regijournaler, som ellers, og med rette, tillægges afgørende dokumentationsværdi; og af *konteksten* – den implicite reference til den omstændighed (som ikke medtages, men som også ligger bag jødeoptrinnet i *Den danske komedies ligbegængelse*), at teatret havde gældsat sig dybt hos en vis Isaac Wallach. Afklædningsscenen havde Holberg i øvrigt taget fra en italiensk maskekomedie, hvor det er *Harlekin*, der ribbes for heltecostumeringen og altså bliver – af-harlekiniseret?

P.A. Heiberg syngespil *Indtoget* overstås primært med et handlingsreferat som afsæt for sønnen J.L. Heibergs *Kong Salomon og Jørgen Hattemager*. En optik, som lægger en datidig kontekst til grund, vil imidlertid pege på langt mere omfattende implikationer – politiske såvel som konfessionelle. Titlen og teksten skabte nervøsitet hos teaterledelsen som potentiel satirisk henvisning til selveste Kronprinsens højtidelige indtog i København; og når teksten ydermere henviser til den marokkansk-jødiske «prins» Joseph Sumbel, handler det i den grad om dennes faktiske forsøg på som en selverklæret (næsten Lessingsk) «fornuftig Christen-Jøde-Mu-

hamedaner» at lancere en synkretistisk religion i København. Det projekt vakte voldsom furor i byens jødiske kredse og blev i det hele taget *talk of the town*. Alt sammen omstændigheder, som klang med i publikums møde med den sceniske fiktion.

Problemet i de to eksempler er principielt. Det handler om optik: er det den nutidige analytikers eller det datidige publikums blik, stoffet anskues ud fra som analysestrategi?

Bogen er ikke uden upræcisheder i topografiske og historiske detaljer. Der er en del fejl i navnestavninger, og i gengivelsen af danske citater figurerer visse ortografiske svedismer. Den artikel fra 2005 om jødisk integration som forbillede for indvandrere, der citeres i indledningen, tilskrives en forhenværende indenrigsminister; den pågældende var dog ikke som anført minister i 1990'erne, men informationsmedarbejder – det kan synes som en detalje, men har ikke desto mindre at gøre med et specifikt udsagns vægt. Noget tilsvarende gælder, når senere tiders teaterhistorikers bedømmelser af forne tiders skuespillerpræstationer tillægges en autoritativ tyngde, som er diskutabel, da de skrives på basis af senere tiders smag og idealer.

Det blev sagt indledningsvist, at et afgørende afsæt for originalitet og skarphe-
hed i forskning og formidling kan handle om fokus. Hertil kan føjes konstruktive balancer mellem empiri, teori og analyse – og, ikke mindst, en veldefineret optik. I bogen lyder en gennemgående figur i ræsonnementerne «so meine These», hvor forfatteren fremsætter interessante mulige læsninger, som imidlertid får lov til at blive stående som sådanne. Men meningen med en tese er vel, at den skal afprøves – hvor megen modstand tåler den, før den kollapser? Bogens originale fokusering på en bestemt tematik bidrager således på den ene side til at kaste nyt lys over kendt stof og at fremdrage overset materiale. På den anden side havde den vundet i analytisk skarphed ved en større grad af afprøvning af egne teser på netop tekst, kontekst og praksis.

Gunvor Simonsen, *Slave Stories: Law, Representation, and Gender in the Danish West Indies* (Aarhus: Aarhus University Press, 2017). 245 pp.

Liv Helene Willumsen, UiT Universitetet i Tromsø, Norges arktiske universitet

Gunvor Simonsens studie av slavers fortellinger, slik som de kommer til uttrykk i rettsreferater fra 1700-tallet, er et grundig og interessevekkende arbeid. Det originale ved denne studien er brobyggingen mellom tradisjonell historieskriving og analyse av historisk kildemateriale – med fokus på selve narrasjonen, på narrativ diskurs, altså hvordan fortellingen er formet. Denne ‘doble’ lesningen gir utbytte i form av kunnskap om, og nærhet til enkeltaktører, samtidig som rettshistoriens kontekstuelle ramme fastholdes.

Boken har en undertittel som viser at tre elementer vies oppmerksomhet: retts-historie, representasjon av den enkelte anklagedes stemme, samt kjønnsperspektiv. I separate kapitler tydeliggjøres disse elementene gjennom dypdykk i kildematerialet, og viser i klartekst hvordan maktforhold virker undertrykkende i forhold til den anklagede personenes uttryksmuligheter og sjanser til overlevelse.

For rettshistoriens del er lovverket på de danske Vest-Indiske øyer grundig redegjort for og drøftet i boken. Det danske atlantiske rettssystemet var hierarkisk oppbygd, der de to byene Christiansted og Frederiksted hadde identisk struktur. På det laveste nivået i rettsstrukturen befant politisjef, politirett og lavere rett seg. På neste nivå befant den Vest-Indiske øvre rett seg, og på øverste nivå Høyesterett i København. Rettsreferatene som er benyttet i studien, er fra Christiansted lavere rett i St. Croix. Jurisdiksjonen hvilte blant annet på vitnemål båret frem av den enkelte mistenkte person. Rettsreferater er i særegen grad en type tekst som befin-

Recommended citation: Liv Helene Willumsen, review of Gunvor Simonsen, ‘Slave Stories: Law, Representation, and Gender in the Danish West Indies’ (Aarhus, 2017), *1700-tal* 16 (2019): 161–163. <https://doi.org/10.7557/4.4894>

Copyright: © 2019 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

ner seg mellom muntlig og skriftlig, da det var muntlige vitnemål som nedtegnet av skriveren under rettsaken.

Studien lar leseren følge noen enkeltpersoner gjennom rettsprosessen. En av disse er slavekvinnen Sally, som presenteres allerede på bokens første side. Leseren følger henne på den skjebnetunge veien, som begynner med at hun går til Christiansted for å klage til Guvernøren, General Wilhelm Anton Lindemann, over den behandling slavene får på den farmen hvor hun arbeider. Hennes klage resulterer i at farmens administrator ble bøtelegges, men leder også til en etterforskning der hun anklages for mordforsøk på sin ektemann, Leander. Et slikt individualiserende perspektiv bidrar metodisk til å løfte frem individer på deres egne premisser, og ikke la hver person forsvinne som et nummer i mengden. Vanlige menneskers anskuelser og forestillinger om verden løftes frem, slik at små glimt av hendelser og samfunn oppfattes gjennom den enkelte personens blikk.

Selv om Sally fikk mulighet til å la stemmen sin bli hørt gjennom fortellingen hun avla under rettsaken, ble fortellingens etterdønninger farlige. Dommer Brown demonstrerte blant annet makten sin ved å vektlegge og repetere elementer i Sallys vitnemål og bevisst neglisjere hennes understreking av hun ikke hadde hatt noen intensjon om å skade mannen hun elsket – hvilket ga saken negativt utfall for henne. Ved å plukke Sallys vitnemål fra hverandre og bruke momentene slik han ønsket, ble han altså til slutt i stand til å utstede en dødsdom.

Forfatterens vektlegging av den anklagede personens *stemme*, slik den kommer frem i den avlagte bekjennelsen i rettsalen, viser seg fruktbar både som metodologisk grep og i kraft av de innholdsmessige resultater. Det er midlertid i møte med lovens stemme at rettsreferatet får sin endelige form, slik at både den lærde juridiske stemme og den anklagedes stemme speiles i de nedskrevne referater. Det er når rettsreferatene i analytisk sammenheng kobles med spørreordene «hvordan» og «hvorfor», at bokens mest interessante passasjer er plassert.

Kjønnsperspektivet kan følges som en streng gjennom studien. Både menn og kvinner føres for retten, og begge kjønn vies oppmerksomhet. Forfatteren argumenterer for at kjønn skapte en narrativ åpning, eller et narrativt rom, som afrikanske og afro-karibiske slaver noen ganger utnyttet for å etablere seg selv som subjekter gjennom de fortellinger de fremførte foran den danske Vest-Indiske rett. Selv om slaver og dommere på hver sin kant hadde forutinntatte idealer om mannlighet og kvinnelighet, delte de en oppfatning om hvordan kjønnsideologier kom i spill i atlantisk slaveri. Denne oppfatningen banet vei for det som skjedde i rettsalen. Det ble en assymmetrisk dialog der slavene, enten de var menn eller kvinner, gikk ut som den tapende part.

Seksualitet er et aspekt som er integrert i bokens drøftinger. Mange hvite i Vest-India, deriblant embetsmenn, betraktet afrikansk seksualitet som meget kraftig, og oppfatningen var at afrikanere brakte med seg både elementer knyttet til kjønn og til seksualitet fra sine hjemland. Dette hadde betydning for de holdningene som eksisterte i tilknytning til rase. En del slavekvinner etablerte seksuelle forhold til eierne sine eller til andre hvite menn, hvilket i en del tilfeller førte til frigivelse. Seksualitet var også et aktuelt tema for misjonærer som etablerte seg på de Vest-Indiske øyer i 1732: De oppfattet til å begynne med afrikansk seksualitet som en hovedhindring for misjonsvirksomheten, men opplevde også at det utviklet seg et kraftfullt bilde av den kristne slave. Bokens synspunkter på kjønn, rase og seksualitet er innsiktsfulle og nyanserte.

Forfatterens blikk for den narrative diskursen gir stor positiv uttelling i denne boken. Viljen til å nærme seg de historiske kildene med en mer nærgående lesning enn en vanlig historisk metode gir innblikk i enkeltpersoners håp, frykt og ønsker; de gestalter seg som hele mennesker, mennesker hvis beveggrunner trer frem for leseren, selv om vi står overfor et tidsgap på 300 år. Når denne personifiserte fremstillingen hviler på et rettshistorisk fundament, og så å si flombelyses av lovens bokstav og juridisk praksis, blir urettferdighet satt i relieff. At det er den formelle makten som til syvende og sist rå, hersker det ingen tvil om – og det er Simonsens fortjeneste at dette anskueliggjøres gjennom stegvis utvidelse av analysen.

Boken utmerker seg ellers positivt i selve måten detaljkunnskap løftes frem på. Illustrasjoner og kart bidrar til å krydre kunnskapsfeltet og supplere med tilleggs-kunnskap. Et omfattende kildemateriale gjennomgås. De rikholdige kildene, nøyaktig nedtegnet av danske skrivere, speiler et annerledes samfunn og en annerledes kultur enn den europeiske. Ikke minst gjelder dette de hvite menns overgrep mot slavekvinner.

Med denne boken gir Gunvor Simonsen et betydelig bidrag til individualisert historiefremstilling av de spesielle rettslige kilder som rettsreferater i et koloniområde på andre siden av Atlanterhavet utgjør. Forfatteren har hatt vilje, mot og tålmodighet til metodologisk å pløye ny jord. De anklagede menneskene har fått komme til orde. Resultatet er fremragende, da leseren gjennom analyse av rettslokalets diskurs får innblikk i enkeltpersoners forståelseshorison, samtidig som historisk basiskunnskap skaper en faktabasert grunnvoll. Boken er et nybrottsarbeid som fortjener oppmerksomhet innen rettshistorie, diskursanalyse og studium av kjønnsperspektiv. Arbeidet viser til fulle hvordan tverrfaglighet kan bidra til å overrisle og berike historisk forskning, og boken vil ikke minst inspirere historikere til metodologisk breddeperspektiv i arbeidet med nærlesning av kilder.

Kirsi Vainio-Korhonen, *Musta-Maija ja Kirppu-Kaisa – Seksityöläiset 1800-luvun alun Suomessa*
[Black Maija and Flea Kaisa: Sex Workers in Early
Nineteenth-Century Finland] (Helsinki: SKS, 2018)
283 pp.

Katariina Lehto, Tampere University

While looking through the archives of the local police department in Turku, Finland, Kirsi Vainio-Korhonen came across an intriguing document – *Sundhets Journal*, a health register that records the examinations of women suspected of carrying and spreading venereal diseases in the area between 1838 and 1848. This register is extraordinary in many ways: it tells us about sex work before the era of regulated prostitution and reveals details about people who rarely wrote about themselves. *Sundhets Journal* and the women appearing on its pages inspired Vainio-Korhonen to write *Musta-Maija ja Kirppu-Kaisa – Seksityöläiset 1800-luvun alun Suomessa* (Black Maija and Flea Kaisa: Sex Workers in Early Nineteenth-Century Finland).

In her study, Kirsi Vainio-Korhonen explores the lives of 164 women attending regular health inspections. She combines the information from the health register with archival materials – including documents from church records, legal institutions, the local administration, and hospitals – to construct a more lifelike picture of these women. The reader will learn about their living conditions, health problems, marital status, social relations, legal matters, occupations, and wealth – that is, about numerous aspects explaining their life course.

Recommended citation: Katariina Lehto, review of Kirsi Vainio-Korhonen, 'Musta-Maija ja Kirppu-Kaisa – Seksityöläiset 1800-luvun alun Suomessa' (Helsinki, 2018), *1700-tal* 16 (2019): 164–166. <https://doi.org/10.7557/4.4895>

Copyright: © 2019 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Despite the great variety present in the lives of these women, the study reveals some typical features of sex work in the early nineteenth century. Readers specializing in the eighteenth century might be particularly interested in the potential continuities from the previous century that stand in stark contrast to the later developments in the latter half of the nineteenth century. Before the mid-nineteenth century, sexual relations outside marriage were forbidden as such, which meant that sex work was part of the broader category of «impropriety». Receiving money for sexual acts was not in itself incriminating. In fact, Vainio-Korhonen's study shows that officials were not even interested in whether money was involved.

The ways of doing sex work and the prevalent sexual norms provide further indications of continuities from the eighteenth to the nineteenth century. In contrast to the regulated prostitution established during the latter half of the nineteenth century, when brothels and street prostitution became more visible, the sex work Vainio-Korhonen describes is homespun and straightforward; women seemingly often acquired their clients and spent time with them rather casually.

The fate of the women after they were free from the regular inspections reveals the conditional nature of impropriety. Sex work was not one defining social category; instead, many factors affected the social status of the women, and these factors could change. Marriage or wealth could bring a stable social standing without the past personal history causing any noticeable harm. Overall, with regard to the Foucauldian idea of an early modern positive attitude towards sexual passions before late nineteenth-century Victorian morals celebrating continence took hold, it is quite tempting to see some traces of early modern morality here, something Vainio-Korhonen seems to hint at herself.

For most part, however, rather than trying to sketch a single picture of early modern sex work, the book presents a montage of individual lives. Vainio-Korhonen distinguishes a few common patterns while still preserving the women's individuality. Not all the conclusions can be mentioned here, but one might serve to cover many: the lives of the women appearing in *Sundhets Journal* are very much similar to those of other disadvantaged women living in Turku at the time.

Vainio-Korhonen describes her aim as studying the history of the margins without marginalization. Along with her sympathetic style of writing, she contributes to this aim by showing the diversity of roles the women played. This reflects the new perspectives that have arisen in recent years in the history of prostitution. As Vainio-Korhonen notes, the topic has increasingly been treated together with women's agency and work. For example, she refers to the recent volume *Selling Sex in the City: A Global History of Prostitution* (2017). Examples of female agency and

of social-economic perspectives on the history of prostitution have formerly been provided by Rebecka Lennartson (2001) and Yvonne Svanström (2000).

Women and work are familiar themes from Vainio-Korhonen's previous publications, and she has touched on the subject of sexuality in her books *De frimodiga: Barnmorskor, födande och kroppslighet på 1700-talet* (The Unabashed: Midwives, Birth, and Corporality in the Eighteenth Century, 2016, 2012) and *Lemmen ilot ja sydämen salat – Suomalaisen rakkauden historiaa* (The Joys of Love and Secrets of the Heart: A History of Finnish Love, 2015). The book at hand is therefore a natural continuation of her work and an enlightening early nineteenth-century addition to the other Finnish publications concerning late nineteenth- and early twentieth-century prostitution (Katja Tikka, Iisa Aaltonen & Elina Maaniitty 2018, Antti Häkkinen e.g. 1995). Despite its title implying that it covers the whole of Finland, the book concentrates on Turku, but this does not reduce the illuminating value of the work.

In addition to being considerate in its language and approaches, the book is a source of inspiration for ethical thinking in history. Even when describing the lives of people who constantly refuse to follow the contemporary moral standards of a «good life», the book is sincerely charming. It will help the reader to relate to and understand the lives of unnecessarily marginalized historical subjects.

Þórunn Jarla Valdimarsdóttir, *Skúli fógæti, faðir Reykjavíkur: Saga frá átjándu öld* [Skúli fógæti = the Crown's chief financial administrator; Reykjavík's father. A story from the eighteenth century] (Reykjavík: JPV útgáfa, 2018). 256 pp.

Andri M. Kristjánsson, University of Iceland

The monograph *Skúli fógæti* by the award-winning historian and writer Þórunn Jarla Valdimarsdóttir is about Skúli Magnússon, the first Icelander to hold the position of treasurer (Ice. *Landfógæti*) of Iceland during the eighteenth century. The position involved more than the handling of money for the Danish king in his realm in Iceland; it also included other duties such as collecting taxes in the county of Gullbringa, as well as serving as the chief of police in Reykjavík.

The book is divided into eight chapters, and each follows a particular part of Skúli's life, so that the reader gets to witness the unfolding of major events from the moment Skúli was born until he drew his last breath. As is the tendency with such biographical writing, Þórunn Jarla recapitulates the first two decades of Skúli's life. The more important events in his youth and formative years are highlighted, especially those that can be seen as prognostic for his becoming treasurer of Iceland later in life. The narrative of his first years in Iceland is quite fast paced, but as Skúli gets older and leaves Iceland behind to study in Copenhagen, the reader can feel how the narrative slows down and a more detailed depiction of his life emerges.

The main concern with the book is how it is presented as relating to its genre and the self-classification of the text as an academic work. *Skúli fógæti* can neither

Recommended citation: Andri M. Kristjánsson, review of Þórunn Jarla Valdimarsdóttir, 'Skúli fógæti, faðir Reykjavíkur: Saga frá átjándu öld' (Reykjavík, 2018), *1700-tal* 16 (2019): 167–169. <https://doi.org/10.7557/4.4896>

Copyright: © 2019 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

be classified as a work of history nor as fiction, nor can you wash these classifications from the book altogether. In the text one can find a tightrope walk between these two genres. The lack of commitment to one category gives Þórunn Jarla a certain freedom to play with genres and to try to stretch them, to transform them or even to agitate. This play on genre is most evident in the author's use of lavish adjectives when describing the narrative surroundings of Iceland, as well as when mediating the thoughts and feelings of the characters in the book.

Although not willing to commit to one genre on the monograph's dust jacket, one can find a commitment to a classification of the book as an *academic work* (Ice. *fræðileg verk*), along with a list of previous publications by Þórunn Jarla Valdímarsdóttir, all classified into one of three categories: *academic works*, *novels* and *biographies of contemporaries*. The classification of the book as an *academic work* is what is most troublesome, because it entails a certain set of rules that are not followed in the book. How Þórunn Jarla handles references and other source material regarding Skúli Magnússon is by no means in accordance with what you could call academic standards. Þórunn Jarla publishes her bibliography separately on a website, so anyone who wants to look at her sources has to look it up online. And when one goes to the reference website, one cannot find any indication of how or where Þórunn Jarla uses her sources in the text of *Skúli fögeti*. But on the other hand one knows that the material used in the book is of historical nature, and one knows she makes use of a fair number of sources in the text. What one does not know is how she uses those sources. All this, including the genre turmoil, makes for a reading that is at least an interesting one.

The monograph is filled with examples of Þórunn Jarla's excessive use of what one might call unhistorical descriptions, and you need not look further than the first page of the book to find an adequate example: «The story first makes contact in the middle of the eighteenth century, in the summer of 1761. An eagle flies over Faxaflói. And with a whirr flies across the courtyard at Leirá. A dog barks, waking up a cat on the roof opposite the church, the cat's eyes meet the gaze of the eagle» (p. 9).¹ Here one can clearly see the conflict between using historical and fictional methods when handling the source material. In this quotation from the monograph one can hardly decide whether to call the voice addressing the reader an author or a narrator, for that would ultimately entail a certain judgement in the book's classification into a genre. Regardless, the reader is invited to step into

¹ My own translation. Original text from Þórunn Jarla Valdímarsdóttir, *Skúli fögeti* (Reykjavík: Bjartur, 2018), p. 9 (Sagan tyllir fyrst niður tá um miðja átjándu öld, sumarið 1761. Örn flýgur yfir Faxaflóa. Fer með þyt yfir hlaðið á Leirá. Hundur geltir svo að köttur vaknar á þaki gegnt kirkjunni og mætir augum stórfygli)

the eighteenth century by a voice that is calm and confident and bears the mark of someone who is telling the truth. On the other hand, it is quite obvious that the content of the quotation above is not something that can be associated with historical truth, let alone academic research.

By combining the elements of fictional and historical writing, Þórunn Jarla attempts to place the reader into historical events of the eighteenth century by using the methods of fictional writing. This attempt is partly successful – at least Þórunn manages to draw a convincing picture of what life was like in eighteenth-century Iceland, but this experiment is not without its flaws. The fictional methods that are used to enhance or exaggerate the narrative make it more alive in certain places and more interesting in others, but one thing is lost from the text by applying these methods. The reader's relationship with the narrative becomes somewhat disrupted. One knows that the majority of what is presented in the text is undeniably true, but when confronted with historical facts presented with these fictional methods over and over again, the veracity of every little thing is called into question. The rhetorical device that Þórunn Jarla uses in *Skúli fógæti* is very similar to the one she used in another eighteenth-century biography titled *Snorri á Húsafelli* (1989), which was not received particularly well at the time. The trouble is not in itself the play on genre that appears in the text, but has more to do with the classification of the book as an academic work. If, for example, the book were classified as historical fiction, the critique in this review would be quite different. For the historical fiction does not bear the same burden, regarding references, as the academic work.

All in all, the book is fairly well written, even though the language has a tendency to be cumbersome at times. Around the middle of the book, when describing some sexual misdeeds of Skúli, the narrative becomes very fluent and easy to absorb. In this chapter the reader gets to know a more human side of Skúli, which is quite refreshing, especially because the aim and the point of view of the narrative is to show how Skúli was always meant to be both the treasurer of Iceland and a leading figure in the early urbanization of Reykjavík. This point is driven home at every given chance in the narrative by handpicking events from Skúli's life and making them in some way prognostic. And finally, it is worth mentioning the final chapter for it is quite different from the rest of the book. In this chapter, the narrator steps forth and takes up a lot more space in the text. This is a dramatic shift in narrative styles and interestingly enough, takes the text more in the direction of an academic work. This change comes quite suddenly, and I would argue it does more justice to the sources Þórunn Jarla uses for *Skúli fógæti*, but unfortunately it comes too late.