

# Fru Thalia eller Fru Filmia?

## Arbetsmarknad, stjärnsystem och privatliv 1900-1950

Av Eva Blomberg

### Eva Blomberg är fil.dr i historia och arbetar för närvarande med en bok om skådespelaryrket.

Att vara skådespelare har inte alltid ansetts som ett yrke, varken av dem själva eller av omvärlden. Historikern Christina Ericsson har behandlat 1800-talets aktriser och understryker den normkonflikt som låg i att *vara* en kvinna och *framställa* en kvinna på scenen. Under det tidiga 1900-talet förändrades bilden av aktrisen och det blev inte längre lika problematiskt att vara skådespelerska. Yrkets professionalisering förändrade anseendet vilket bidrog till att normkonflikten minskades och yrkesvalet avdramatiserades. Bilden av aktrisen som dålig kvinna förändrades.<sup>1</sup>

Vad som står i fokus för min undersökning är glappet mellan bilden av konsten/skådespelerskan, prestationen och varat. Varje aktris måste förhålla sig till tidens ideal eftersom det var de som *var idealbilderna*. Med sina kroppar, röster, uttryck, kläder, utseenden och kunnande presterade de en teater- eller filmroll, samtidigt som de i rollen kom att personifiera antingen en idealkvinna eller niddbilden av henne. Till detta kommer att de levde som yrkeskvinnor i en tid (1900-1960) då idealet för en god hustru var att vara husmor. Detta menar jag innebar en paradoxal situation: att som yrkeskvinna prestera en *kvinnoroll*, bli recenserad för rollen men också bli bedömd för den *kvinnobild som presterades*:

Det låg så mycket behag och skälmeri över framställningen. Och fru Pauline var så elegant och syndigt vacker att man av hjärtat instämde i de lovord herr de Wahl slösar på henne. Att skådespelerskan är en utomordentlig comedienne, det veta vi. Men någonting så i fingerspetsarna kvinnligt, det har hon knappast skänkt oss.<sup>2</sup>

Dessutom förväntade sig veckopress, publik och recensenter att skådespelerskan skulle agera privat på samma sätt som den presterade kvinnorollen.<sup>3</sup> Aktörerna utsattes inte för detta tryck på samma sätt som kvinnor, beroende på att de inte var underordnade, varken legalt eller socialt. De förväntades förvärvsarbeta och försörja hustru och barn.

En arbetsplats som teatern eller filmen var speciell utifrån ett genusperspektiv. Till det yttre var skådespelaryrket ett jämlikt yrke med jämlika löner, åtminstone för de mest kända. Både manliga

---

<sup>1</sup> Ericsson, Christina, Att vara eller inte vara. 1800-talets aktriser och kvinnligheten, i Wikander, Ulla (red.), *Det evigt kvinnliga. En historia om förändring*, 1994:187.

<sup>2</sup> Isaksson, Curt, *Pressen på teatern. Teaterkritik i Stockholms dagspress 1890-1941*, 1987:174. Citatet från boken gäller Pauline Brunius i en roll 1920.

<sup>3</sup> Detta kommer till uttryck i veckopress och i de idolböcker som gavs ut i stora mängder, se t ex Crick Holm, *På tu man hand med filmidoler*, 1947.

och kvinnliga skådespelare behövdes och kvinnornas arbete blev inte ifrågasatt, som på så många andra arbetsplatser:<sup>4</sup>

Hon behöver inte slåss för någon likalönsprincip. behöver inte se sina manliga kolleger gå om henne vid befordringar, fastän de inte är bättre meriterade. Hon har inte det emot sig, att hon är ”bara en kvinna”. Här är verkligen könen jämställda. Inom teaterns och filmens värld kan en kvinna nå samma inkomster, samma konstnärliga respekt som sina manliga kolleger. Därför möter man heller aldrig inom denna yrkeskår det kvinnliga mindervärdighetskomplex, som är så vanligt hos yrkesarbetande kvinnor på de flesta andra områden, alldeles oberoende av den personliga dugligheten.<sup>5</sup>

Även om en del kända aktriser fick samma förmåner och löner som aktörerna var yrkets villkor inte desamma för män och kvinnor. Historiskt sett fick kvinnor tillträde till yrket först under 1700-talet, vilket förtydligar den strukturella ram som aktriserna inom film- och teatervärlden fick förhålla sig till. Skådespelerskorna har varit och är mer utsatta för den manliga blicken och blev till och med avskedade på grund av sitt utseende.<sup>6</sup> De flesta manusförfattare och regissörer har varit män vilket medfört att roller för åldrande skådespelerskor har varit få och/eller schablonartade. Detta är också något som aktriserna tvingats förhålla sig till när ungdomens skönhet flyr och jobben tryter. Samtidigt har det funnits flera kvinnliga chefer inom teatervärlden (mer sällan inom film), kanske fler än i något annat yrke.<sup>7</sup>

Yvonne Hirdman har lanserat genussystemteorin och genuskontrakten. Hon delar upp kontrakten på tre olika nivåer: Den första handlar om den filosofiska, metafysiska nivån, det vill säga föreställningarna om män och kvinnor. Den andra handlar om den institutionella där diskussioner förs om könen platser: på arbetet, i politiken och i kulturen. Den tredje och sista nivån är individuell. Här handlar kontraktet om parets relationer, om familjesituationen och åldern. På denna nivå diskuterar t ex han och hon om hur de ska ordna med arbetsuppgifterna i hemmet: vem som ska göra vad och förhandlingar om detta. Hirdman menar att genus skapar ordningar - sociala mönster - och det är detta hon kallar för genussystem. Ett generellt mönster är att kvinnor är underordnade män och att könen hålls åtskilda, vad gäller arbetsplatser, sysslor och annat.<sup>8</sup>

Det är just denna åtskillnad som har gjort det möjligt för kvinnor att bli stora aktriser inom scenens och filmens värld och därigenom skapa sig hyggliga förtjänster. Det är av samma orsak som det stora låglönekollektivet har bestått av kvinnor, och att åldrande aktriser (d v s över 40 år) var arbetslösa i större utsträckning än män.

Hirdman har benämnt perioden 1930-1960 husmoderskontraktet. Idealet då var att kvinnan skulle vara hemarbetande och försörd av mannen. Perioden kännetecknas av att kvinnan vunnit rösträtt och rätt till statliga tjänster, för att nu nämna några förändringar. Politiskt, kulturellt och socialt var kvinnan inte längre legalt underordnad mannen. Däremot var hon det socialt, vilket bland annat kom till uttryckt på arbetsmarknaden och i lönesättningen. Vid 1950-talets slut börjar en omförhandling av

---

<sup>4</sup> Ericsson 1994:162.

<sup>5</sup> Beyer, Nils, Skådespelerskan, i Liliedahl, Ellen, *Svensk yrkeskvinna. En översikt av kvinnornas insats i svenskt näringsliv, kultur och politik*, 1950:271.

<sup>6</sup> Ericson, Anna Lisa, *Mina sju liv*, 1982:47

<sup>7</sup> Se Lutherkort, Ingrid, *Om igen, herr Molander! Kungl Dramatiska teaterns elevskola 1787-1964*, 1998.

<sup>8</sup> Hirdman, Yvonne, Genussystemet, i Pettersson, Olof (red.), *Maktutredningen* SOU 1990:44, s 78.

kontrakten, vilket så småningom leder fram till ett nytt kontrakt: jämställdhetskontraktet. Kontrakten förändras, enligt Hirdman, beroende på samhällsförändringar och arbetsmarknadsförhållanden, t ex krig eller genusarbetsdelning. I denna artikel kommer jag att strukturera framställningen efter kontraktsnivåerna och resonera övergripande utifrån dem.

Hirdmans teori har diskuterats av många forskare under flera år. Ett problem med att använda genussystemteorin är enligt många dess tvingande strukturella karaktär.<sup>9</sup> För Hirdman är det viktiga att ta reda på hur "huret" fungerar: både *hur* underordningen vidmakthålls och *hur* genusordningen förändras. Det handlar således, som Hirdman skriver, om att se både handling och struktur.<sup>10</sup> Historikerna Gro Hagemann och Klas Åmark kritiserar genussystemsteorin men de anser att begreppet genuskontrakt är användbart, om det utvecklas till att också gälla relationer inom respektive kön. Hirdmans två logiker (åtskillnad och underordning) vill de komplettera med en tredje logik: hierarkisering inom respektive kön. Hagemann & Åmark formulerar en viktig fråga om *hur* yrkesarbetande kvinnor förhöll sig till det dominerande husmorskontraktet under 1930- och 40-talen.<sup>11</sup> Min avsikt är här att diskutera hur aktriser förhöll sig till kontraktet.

I sina memoarer framställer aktriserna kontrasten mellan yrkesliv, "tidningsliv" och hemliv som något problematiskt, vilket inte aktörerna gör på samma sätt.<sup>12</sup> I yrkeslivet förväntades de skapa olika roller även om rollerna många gånger rör sig inom ett snävt fält, i synnerhet inom den lättare genren. Yrkeslivet handlade om att bli *utvald* till ett skådespel eller en film, av en regissör. *Tidningslivet* får här stå för hur veckopressen presenterade aktriserna och vilka symboliska representationer de fick gestalta, en process som de inte kunde påverka i någon större utsträckning, vilket skapade problem i hemlivet.

## Arbetsmarknaden

Under första världskriget ledde behovet av ett intensifierat nöjesliv till att många nöjesetablissemang skapades och många små teatersällskap - resande skojare - bildades. Konkurrensen om skådespelarna hårdnade samtidigt som dessa mer eller mindre tvivelaktiga sällskap reste land och rike runt och skapade dåligt rykte för seriösa teatrar.<sup>13</sup> Trots att många - senare välrenommerade skådespelare som ville skaffa sig erfarenhet - kom att åtminstone periodvis arbeta som "bandaktörer" var det inget som de ville skylta med:

Jag kallade mig Hjördis Brantås efter vårt sommarställe. Jag var livrädd inför tanken på att mitt tilltag skulle komma fram till Dramaten och "makernas" kännedom. Det fanns

---

<sup>9</sup> Hagemann, Gro & Åmark, Klas, Från "husmorskontrakt" till jämställdhetskontrakt, i *Häftet för Kritiska Studier* 2/2000:5.

<sup>10</sup> Hirdman, Yvonne, Om genuskontrakt, i *Häftet för Kritiska Studier* 2/2000:30-32.

<sup>11</sup> Hagemann & Åmark 2000:5, 12-13.

<sup>12</sup> Det handlar om de mest kända aktriserna födda under perioden 1900-1960, t ex Anna Lisa Ericson, Sickan Carlsson, Karin Kavli, Inga Tidblad, Hjördis Pettersson, Zarah Leander m fl, det vill säga de som fick sina memoarer publicerade på grund av sitt kändisskap.

<sup>13</sup> Adolphson, Edvin, berättar om sitt liv med *Fru Thalia Fru Filmia och andra fruar*, 1972:59-60; Berglund, Erik Bullen, *Ett sånt liv*, 1960:79-80.

resande teatersällskap som hade gott rykte på den tiden. Det jag skulle ut med hade tvivelaktigt, men jag fick ju spela teater.<sup>14</sup>

Skådespelerskan var Hjördis Petterson och Dramaten fick aldrig kännedom om hennes tilltag. På detta sätt skaffade hon sig yrkeserfarenhet och kunde söka in till Dramatens elevskola.

Efter världskriget etablerades biografer överallt och filmen började på allvar konkurrera med teatern, som råkade in i en kris. Tiden från första världskriget fram till ca 1923 har kallats den svenska filmens storhetstid.<sup>15</sup> Filmen var kontroversiell för skådespelarna och i tidningarna debatterades hett om:

...det var förenligt med deras (betydande skådespelares) konstnärliga tänkande och prestige att medverka i dessa underliga, platta kopior av människor där det litterära underlaget reducerades till pratbubblor.<sup>16</sup>

Emellertid förändrades arbetsmarknaden snabbt och mot slutet av 1920-talet efterfrågades skådespelare mer än någonsin. Trots den rikliga förekomsten av teaterkonkurser ökade antalet skådespelare genom åren, med eller utan utbildning. Radion satte igång regelbundna sändningar 1925 och redan 1929 skapades radioteatern med en särskild ensemble. Teatermannen Per Lindberg engagerades, en av de ledande och nyskapande regissörerna, och radioteatern fick en alldeles särskild profil där publiken fick vara medskapande. Den drog dessutom till sig ett ungt garde av nya manusförfattare.

I början av 1930-talet var teatervärlden inne i en expansiv period och samtidigt introducerades ljudfilmen.<sup>17</sup> Tiden fram till slutet av 1950-talet var den svenska filmens mest expansiva period, mätt i antalet filmer och biograftäthet. 1949 fanns i Sverige 2 500 biografer, jämfört med Norges 400. Näst efter USA var Sverige då det biograftätaste landet i världen i förhållande till folkmängden.<sup>18</sup> Vid början av 1930-talet expanderade i synnerhet den icke-fiktiva filmen. Först nu, med ljudfilmen, kunde filmer framställas som kunde förklara komplicerade förlopp och förhållanden. Nästan vartenda företag, organisation och folkrörelse beställde, eller lät göra, sina egna filmer. I många av dessa filmer engagerades skådespelare, vilket gjorde att marknaden ytterligare expanderade. Denna expansion gick hand i hand med att antalet fasta och rörliga teaterscener/biografer ökade i antal. Emellertid ledde konkurrensen mellan teatern och filmen till konkurser och 1930-talsdepressionen ökade ytterligare på problemen för artisterna. Först efter 1938 återkom något bättre tider.<sup>19</sup>

Kulturlivets expansion var intimt länkad till den massmediala expansionen och professionaliseringen av recensentkåren, något som i sin tur skapade ett ökat intresse för aktriserna:

Inom teatern måste man lyckas. Villkoren är grymma. Att göra fiasko på en teaterscen är betydligt värre än att spricka i en examen eller bli avskedad från kontor på grund av någon blunder i arbetet; sådant kan repareras ty det behöver inte bli allmänt känt. Men det sceniska fiaskot

---

<sup>14</sup> Petterson, Hjördis, *Rosor & ruiner*. Intervjuer, resarch, originalmanus Inga Maria Kretz, 1983:42.

<sup>15</sup> Furhammar, Leif, *Filmen i Sverige. En historia i tio kapitel*, 1991:kapitel 2.

<sup>16</sup> Adolphson 1972:74.

<sup>17</sup> Isaksson 1987:10.

<sup>18</sup> Elsa Brita Marcussen, *Filmen i Norden*, i Melin, Olle (red.), *Filmen och samhället*, Social årsbok 1949:60

<sup>19</sup> Isaksson 1987:10.

utspelar sig bokstavligen talat inför öppen ridå, i offentlighetens fulla strålkastarljus och kan medföra konsekvenser för hela livet - att få gå som en tredje eller sjunde rangens artist, springa runt på teaterkanslierna och filmbyråerna, få en liten roll här och en liten roll där, nätt och jämt uppmärksammas av publiken, sällan nämnd i recensionerna, aldrig trygg i existensen. Otaliga är de tragedier i det tysta, som utspelar sig bland vårt teaterfolk.<sup>20</sup>

De dåliga och ofta provisoriska arbetsvillkoren - permanenta tillfälligheter - för artisterna ledde så småningom fram till en fastare organisatorisk facklig struktur med A-kassa och anslutning till TCO 1944. Det fanns stora problem med att ena en så pass disparat och hierarkisk yrkeskår som artisternas. Detta hängde samman med stjärnsystemet.

### **Stjärnsystem, löneförhållanden och kontrakt**

Filmvetaren Tytti Soila har behandlat skådespelarnas låga löner och anställningsförhållanden. Hon visar hur stjärnsystemet, i synnerhet inom filmen, försvarade för kollektivet att få bättre arbetsvillkor. I ett yrke som omgavs av glamour och flärd, med invävda drömmar om den ouppnåeliga stjärnan, blev det svårt för alla de andra yrkesutövarna, som levde på samma drömmar, att kräva bättre betalning och bättre villkor. Filmbranschens rangordning, som Soila uttrycker det, beräknades utifrån skådespelarens värde, prestige, berömmelse, yrkesskicklighet och popularitet. Både kvinnliga och manliga stjärnor betalades högt men samtidigt bestod låglönekollektivet av fler kvinnor än män.<sup>21</sup>

Problemet för artisterna under 1930-talet var inte bara ett konkurrens- och lojalitetsproblem mellan filmen och teatern utan också mellan de två bröderna Molander. Gustaf Molander var verksam inom filmen: han regidebuterade 1920 men hans stora decennier inföll i och med talfilmen. Lillebror Olof däremot var verksam inom Dramaten: han blev chef på Dramaten 1934-38, och var därefter konstnärlig ledare. Det var bara vid ett fåtal tillfällen han regisserade filmer.

Flera teaterchefer - däribland Olof Molander - förbjöd kontrakterade skådespelare att medverka i filmer, det till och med skrevs in i de personliga kontrakten. Men förbudet ledde på sikt till att skådespelare gick in vid filmen istället - där gagerna var högre. Ingrid Bergman hade en stor uppgörelse med Molander 1933 när hon deklarerade att hon ville sluta på elevskolan och arbeta med film istället. Han skällde ut henne och förbjöd henne att sluta - vilket gjorde att hon slutade.<sup>22</sup>

Till och med så sent som i slutet av 40-talet kunde reaktionerna vara starka när en aktris meddelade att hon ville filma:

En dag efter repetitionen gick jag fram till Molander och frågade om jag kunde få ledigt i tio dagar för en filmroll. Han stirrade på mig. Först blev han vit i ansiktet sedan blå som skummad mjölk. Alla de andra skådespelarna stod som förstenade runt omkring och lyssnade. Molander såg ut som om han var nära ett slaganfall. Sedan sa han: Tänker du bli teaterskådespelerska eller filmhora? Utan att förstå den oerhörda spänning jag orsakat

---

<sup>20</sup> Beyer 1950:271.

<sup>21</sup> Solia, Tytti, Thalias magra bröd, i Solia, Tytti (red.), *Dialoger. Feministisk filmteori i praktik*, 1997:152-153. Någon reell förändring i stjärnsystemet tycks inte ha skett sedan 1800-talet, se Ericsson 1994:185.

<sup>22</sup> Bergman, Ingrid & Burgess, Alan, *Mitt liv*, 1981:48-49.

svarade jag med ett litet stolt leende: båda delarna. Molander lämnade scenen. De andra skådespelarna tittade på mig med fasa.<sup>23</sup>

Många skådespelare tar i sina memoarer upp sina ständiga behov av pengar och understryker att det var ekonomiska problem som förde dem till filmen.<sup>24</sup> Edvin Adolphson var i ständigt penningbehov och hänvisar till sin ställning som familjeförsörjare, vilket medförde att han sökte sig till statistroller. Han togs in enbart på sitt utseende: ”Jag har just letat efter en sån här svart jäkel, sa Stiller och drog in mig.”<sup>25</sup>

Konkurrensen handlade också om vad som ansågs finast och gav mest konstnärlig renommé. I memoarena behandlas filmverksamheten generellt sätt relativt ytligt men desto mer skrivs om teaterverksamheten. Flertalet aktriser och aktörer hade en pragmatisk inställning till både spelfilmer och organisationsfilmer - det var inget de skrev eller talade om. Det var - som Zarah Leander kallade det - en ”postgiroangelägenhet”: hyggliga pengar, lite möda och ingen konstnärlig ansträngning.<sup>26</sup> De flesta fick inte något större anseende inom teatervärlden för detta arbete, men det var desto nödvändigare för levnadsstandarden, inte bara för de hårdast skuldsatta.

Under 1920-talet förändrades teatrarnas spelstil och en helt ny generation regissörer skapade en modern teater med mer realistisk spelstil och med utarbetat ensemblespel. Stjärnsystemet försvann.<sup>27</sup> Desto mer paradoxalt är att det var via filmerna som stjärnsystemet återskapades inom filmindustrin. I takt med att man övergav det inom teatern skapades systemet inom filmindustrin i samverkan med veckopressen, visserligen lite annorlunda än stjärnsystemet inom teatern. Med uppmärksamheten och kändisskapet gjordes stjärnan till en ikon, avgudad av ungdomar och med detta följde nya arbeten, högre gager och ökad levnadsstandard. Varje gång en ny film lanserades hårdbevakades den av medierna och hemma-hos-reportage hos aktriserna var regel. Med detta följde att de som mest arbetade för filmindustrin också var de för allmänheten mest kända.<sup>28</sup>

...begäpade för sin fysiska skönhet men framför allt idealiserade av ungdomen, som knutit sina erotiska önskedrömmar till deras sagofigurer. Vi möter i denna värld skådespelerskan som sex appeal-girl, glamour-girl, oomph-girl, pin up-girl och hubba hubba-girl. Beteckningarna växlar med samma snabbhet som hattmoderna, och kärt barn har många namn; i sak betyder de dock ett och detsamma. Skådespelerskan betraktas som huvudsakligen könsvarelse - hon är den gamla synderskan från förr, ehuru nu med positiva förtecken.<sup>29</sup>

## Föreställningar om kvinnor

På vilket sätt förhöll sig aktriserna till det rådande husmorskontraktet professionellt och privat? Fanns det någon konflikt mellan att framställa en kvinna på scenen och att vara en privat?

---

<sup>23</sup> Thulin, Ingrid, *Någon jag kände*, 1992:77.

<sup>24</sup> Adolphson 1992:77.

<sup>25</sup> Adolphson 1972:74-75; se också Petterson 1983:148.

<sup>26</sup> Leander, Zarah & Gabrielsson, Jan, *Zarah Leanders minnen*, 1972:81.

<sup>27</sup> Isaksson 1987:17-20.

<sup>28</sup> Se *Filmjournalen* och *Veckojournalen*, som i samband med filmpremiärer skrev stora reportage. Däremot bevakades inte teatern på detta sätt.

<sup>29</sup> Beyer 1950:278-279.

Christina Ericsson tar i sin artikel om 1800-talets aktriser upp deras klassmässiga bakgrund, delvis till skillnad från den klassmässiga borgerliga bakgrund de framställde - och i många fall gifte in sig i.<sup>30</sup> 1900-talets artister kom från relativt enhetliga småborgerliga miljöer: hantverkare, småföretagare, tjänstemän. Ett fåtal hade arbetar- eller högreståndsbakgrund. Inte ens skådespelarbakgrund var särskilt vanligt.<sup>31</sup> De föräldrar som opponerade sig mest mot yrkesvalet var de som ansåg att sonen skulle ta över efter fadern, d v s de som hade ett arv att förvalta. Detta gällde för Edvin Adolphson likväl som Thor Modéen.<sup>32</sup> Eftersom döttrarna inte förväntades förvalta några arv eller företag kunde kanske valet vara enklare, utom för Zarah Leander som kom från en högreståndsmiljö och förväntades gifta sig ståndsmässigt. För döttrarnas del var problemet med yrkesvalet snarast av sedlig karaktär. Det handlade om yrkets tvivelaktiga rykte.

I jämförelse med yrkets status under 1800-talet då skådespelarna nästan tillhörde en utdefinierad grupp, förändrades statusen vid sekelskiftet. Christina Ericsson pekar ut överetableringen under 1910-talen, kritiken mot Dramatens repertoar och spelstil, teaterkungen Albert Ranfts konkurs 1926 samt filmens ännu lägre anseende, som möjliga förklaringar till förändringen av yrkets anseende.<sup>33</sup> Jag vill i första hand rikta sökljuset mot konkurrenterna filmen och radion, det vill säga den nya massmediala epokens framväxt.<sup>34</sup> Det var en dramatisk förändring som ägde rum och skådespelaryrket blev bestrålat med offentlighet, vilket lockade ungdomar till yrket, som flugor till en sockerbit. Det blev den yngre generationens framtidsmöjlighet. En ny offentlig, massmedialt uppmärksammas, glamorös karriärväg öppnade sig för driftiga - och vackra - ungdomar av båda könen. I denna process samverkade mode- och kosmetikaindustrierna med filmindustrin och hjälpte till att skapa bilden av den nya tidens moderna man och kvinna.<sup>35</sup> Men hur förhöll sig skådespelarna till dessa bilder?

---

<sup>30</sup> Ericsson 1994:187.

<sup>31</sup> Sylwander, Claes, "Oh Gud, vad vi haft roligt!" Claes Sylwander om sig själv och om sin mamma Tora Teje, 1993:94-96. Tora Teje vägrade att träffa sin son Claes Sylwander under tre månader, sedan han vid trettio års ålder bestämt sig för att bli skådespelare. Hasse Ekman, son till Gösta Ekman d ä, hade däremot inga sådana problem.

<sup>32</sup> Se memoarer av Thor Modéen, Edvin Adolphson, Nils Poppe, Stig Järrel m fl. I Adolphson fall gick det så långt som till grov fysisk misshandel, för att få honom att sluta med teatern.

<sup>33</sup> Ericsson 1994:162,186.

<sup>34</sup> Isaksson 1987:10.

<sup>35</sup> Eckert, Charles, The Carole Lombard in Macy's window, i Gledhill, Christine (ed.), Stardom. Industry of desire, London 1991.

## Att vara skådespelare

Även om skådespelerskorna blev kontrollerade av föräldrar och kolleger, så var deras frihet i förhållande till jämnåriga stor. De kunde gå på krogen och beställa in sprit utan att någon opponerade sig. Att vara skådespelare handlade om *att se ut som* och *att uppföra sig som*. Det är uppenbart att detta har varit ett problem för aktriserna, men inte för aktörerna. När Ingrid Bergman fick reda på att filmen *En kvinnas ansikte* skulle spelas in bad hon att få spela rollen som Anna, den vanställda flickan. SF vägrade med motiveringen att publiken inte skulle acceptera en vacker flicka med vanställt ansikte. Men hon lyckades ändå kompromissa sig fram till rollen.<sup>36</sup>

Annalisa Ericson beskriver hur hon ville se ut som Greta Garbo, sin idol. Hon sminkade sig som Garbo och hade en likadan mössa:

I denna mundering kom jag gående på Arsenalsgatan, då plötsligt operachefen John Forsell kom emot mig. Han stirrade på mig, jag neg förstås och han stannade: ”Är det Annalisa eller är det ett litet luder? Kom genast med mig upp på kansliet så skall vi prata.” Han var urförbannad. Skräckslagen gick jag med upp, han drog mig till sitt tvättstall och skurade bort hela härligheten.<sup>37</sup>

Aktriserna blev påpassade, inte bara av föräldrarna som stod och väntade på flickorna sent på kvällarna, utan också av skådespelarkollektivet och publiken. Det fanns sexuella faror att bemästra för unga kvinnor.<sup>38</sup> Enskilda skådespelerskors uppträdande blev därför betydelsefullt för hela kollektivet och det var därför viktigt för operachefen att tvätta bort Ericsons smink, eftersom hon kunde förstöra för alla andra, om hon blev misstänkt för att vara osedlig. Detta var en rituell tvätt.

*Att se ut som* handlade om skönhet och utstrålning. Det har alltid varit en tillgång i skådespelaryrket. Men skönhet var tidigare inte ett oavvisligt krav utan det viktiga var att kunna agera och att ha utstrålning. Utseendefixeringen var till en början en möjlig ingång i yrket för både män och kvinnor, men blev för aktriserna, med stigande ålder, oftast en belastning.

Fram till 1940-talet verkar det ha varit vanligt att dela in artisterna i typer och rollfack.<sup>39</sup> När rolltypen inte längre efterfrågades var det slut med jobben. Hjärdis Petterson har till exempel fått spela alla typer, och tyckte därför att det var extra roligt att ”...någon gång få vara snygg.”<sup>40</sup> För många andra skådespelare blev skönheten en fångbur - att bryta sig ut ur.

Ingrid Bergman omtalas för sin skönhet, hon får roller för att hon är vacker och ser oskuldsfull ut. När hon kom till Hollywood, efter framgången med *Intermezzo* 1936, försökte regissören skapa om henne - rent fysiskt. I Hollywood var detta en tradition att regissörerna inte fann stjärnor, de skapade dem. Bergman fick veta att hon var för lång, hennes namn var fel, hennes ögonbryn för tjocka, tänderna dåliga och en massa annat. Men Bergman kunde stå på sig och tackade nej till hela

---

<sup>36</sup> Bergman & Burgess 1981:54.

<sup>37</sup> Ericson 1982:36.

<sup>38</sup> Petterson 1983:41.

<sup>39</sup> Isaksson 1987:16.

<sup>40</sup> Petterson 1983:118.

skapelseprocessen. David Selznick kom då på en ny idé: inget skulle ändras, utan hon skulle lanseras som en *naturlig* skådespelerska.<sup>41</sup>

Svenska förhållanden var mer amatörmässiga och inte lika utseendefixerade som de amerikanska. Flera skådespelare vittnar ändå om att det fanns många regissörer som kände äganderätt till sina skådespelare, de ville sätta sin prägel på dem rent fysiskt, bland annat genom att ändra i deras utseende.<sup>42</sup>

Utseendet blev ofta en del av rollen. Tytti Soila behandlar 1930-talets filmmelodramer och utkristalliserar åtta kvinnliga schablontyper i filmerna. En av de vanligaste rollerna för unga kvinnor var ”oskulden”.<sup>43</sup> Detta fack som ledde till framgång för många unga skådespelerskor, medförde också problem. Det var svårt att bryta sig ur ett fack och visa att man var mer än en typ.<sup>44</sup> Hjärdis Petterson hade inga problem med ljuva ungflicksroller. Tvärtom fick hon spela roller som hemsk och elak, något hon ibland skämdes över, när hon inte kunde se någon motivering till rollkaraktärens elakhet.<sup>45</sup> Mest känd är hon förmodligen än i dag i rollen som Selma i Lilla Fridolf-filmerna med Douglas Håge. Filmerna spelades in under 1950-talet och i början var det roligt:

Men det blev liksom inget slut på det hela. Det blev radioserie, film, tecknade serier...I alla tidningar stod det ‘satkärring’ och till slut kändes det som om jag förknippades med epitetet. Det var inte roligt.<sup>46</sup>

Detta tycks vara ett problem för många aktriser. De blev till en bild, roll, eller typ, det blev ett fångelse för dem. Specialiseringen gick ut över deras professionalitet.<sup>47</sup>

Genom filmer och veckopress blev bilden av aktrisen oerhört väsentlig. Glamouren kostade på och krävde en hel del offer. Som stjärna skulle skådespelerskan vara ute och visas upp så att inga falska rykten spreds. De skulle bevista galor, filmpremiärer och mottagningar. Image skulle skapas och i den ingick t ex inte att kvinnor skulle ha glasögon:

Filmstjärnor förutsågs alltid ha perfekt syn, fick under inga omständigheter bära andra ögonglas än solbrillor på plagerna vid Nizza eller Sylt. På scenen eller vita duken hade en vacker skådespelerska glasögon bara i extrema komiska fall: om hon skulle föreställa en löjligt och manligt intellektuell varelse, något förläst. På sista tampen skulle hon tack vare kärlek genomgå en förvandling, blomma ut till kvinno-kvinna och slänga glasögonen med de andra plaggen för att hoppa i brudsäng.<sup>48</sup>

---

<sup>41</sup> Bergman & Burgess 1981:76-80.

<sup>42</sup> Carlsson, Sikan, Sikan. Minnen berättade för Anna Nyman, 1977:153.

<sup>43</sup> Soila, Tytti, Kvinnors ansikte. Stereotyper och kvinnlig identitet i trettioalets svenska filmmelodram, 1991:58.

<sup>44</sup> Bergman & Burgess 1981:79-80,85,112-113,117.

<sup>45</sup> Petterson 1983:67.

<sup>46</sup> Petterson 1983:175.

<sup>47</sup> Ericson 1982:129.

<sup>48</sup> Leander 1972:148.

## Genuskontrakt på scen och i verklighet

Vilka särskilda problem fanns då för aktriserna i privatlivet? Memoarlitteraturen ger en hel del upplysningar om detta. I snitt verkar en skådespelare - kvinna som man - ha gift sig tre gånger. Giftermålmönster avviker dock kraftigt mellan könen. Männerna verkar i högre grad gifta sig inom yrket, medan kvinnorna har en större variation. Ofta gifter de sig till kapital och status men till sluta gifter de sig med någon som står branschen nära, t ex en recensent.<sup>49</sup> Giftermål mellan skådespelare kunde vara både konkurrensförgiftande och karriärbefrämjande.

Det var snarast en regel att kvinnorna slutade sitt arbete och att männen förväntade sig att de skulle göra det, i enlighet med genuskontraktet. Jag skulle vilja hävda att det blev särskilt viktigt för kända skådespelerskor att uppträda privat - åtminstone i den offentliga pressen - på samma sätt som de roller de spelade. För dessa offentliga kvinnor var det nödvändigt att göra det rätta och låta sig bli intervjuade som glada hemmafruar - de kreerade bara en ny roll.

När Annalisa Ericson gifte sig för första gången 1939, vid 26 års ålder, hade de konservativa svärföräldrarna önskat en hemmafru som hustru åt sonen. Ericson vägrade då att ge upp yrket och efter två år var hon skild.<sup>50</sup> När hon gifte sig för andra gången, också denna gång uppåt i den sociala hierarkin, med en löjtnant våren 1942, var hon fast besluten att bli hemmafru och följa mannen vart helst han for. Hon formulerar det så att hon ”bytte scen”. Hon flyttade till Ljungbyhed och försökte slå sig till ro som flyghustru i en småstad med kaffekalas för fruarna:

Jag var ju van att fika hur som helst, men här var det bokstavligen andra bullar. Man skulle stå i kak-kön efter mannens rang. Uno råkade vara bland de yngre, och när jag felaktigt klev fram bland de första viskade en rolig tjej med ett ironiskt tonfall: ”Glöm inte att du bara är löjtnantsfru, ställ dig långt bak i kön efter majorskan”.<sup>51</sup>

Ericson försökte anpassa sig till den nya rollen genom att lära sig laga mat, ordna små middagar och försökte få tiden att gå. Men det hjälpte inte. Redan efter ett halvår, hösten 1942, blev hon tillfrågad om en roll mot Nils Poppe och hon längtade tillbaka, till revyerna och Stockholm. Med list fick hon mannen att gå med på att hon skulle få åka tillbaka och medverka.<sup>52</sup> När de sedan fick barn, arbetade de för sina respektive karriärer och skaffade en barnsköterska.<sup>53</sup> Äktenskapet höll dock inte så länge, ty löjtnanten tyckte inte längre om teatern.<sup>54</sup>

Sickan Carlsson skriver om sitt första äktenskap 1939 som någonting som hände, utan att hon kunde styra utgången. Hon uppfattade själva bröllopet som en ny roll:

---

<sup>49</sup> Se skådespelarmemoarer.

<sup>50</sup> Ericson 1982:121-122.

<sup>51</sup> Ericson 1982:144.

<sup>52</sup> Ericson 1982:142-146.

<sup>53</sup> Ericson 1982:149-151.

<sup>54</sup> Ericson 1982:169.

Det var som det lyckliga slutet i en av mina egna filmer. Jo visst, precis så var det. Jag spelade en roll, det här hade inget med verkligheten att göra. När jag vaknade på bröllopsdagens morgon kände jag mig exakt som före en premiär.<sup>55</sup>

Hon gifte sig med en skeppsredare och hennes klassresa blev till ett problem. Hon slutade omedelbart sitt arbete och gick hemma och väntade på baby. Hennes man var ”inte road” av tanken på hennes yrkesarbete:

Han ville ha en söt och behaglig representationshustru som födde honom ett lagom antal söta och väluppfostrade barn. Så egentligen kunde han inte ha valt en mera olämplig fru än jag.<sup>56</sup>

När dottern föddes kände hon sig ännu mer övervakad och olycklig, eftersom barnsköterskan med järnhand tog hand om barnet på bestämda tider. Hennes olycka skingrades när SF ringde och ville att hon skulle medverka i en film mot slutet av sommaren 1940. Då kände hon en stor lättnad och hon beskriver det som en obeskrivlig lycka att få filma igen. Recensenten var emellertid inte nådig: ”Ammor och mammor ska inte filma.”<sup>57</sup> Här kan man se recensenten som upprätthållare av husmoderskontraktet.

Carlsson skilde sig och träffade en ny man. Skilsmässan 1944 innebar för Carlsson dels att hennes pappa vägrade att tala med henne på ett helt år, dels att hennes tidigare beundrare vände sig emot henne. Hon fick anonyma brev: ”Det passar sig inte, Sicken!” Hennes filmliv och roller stämde inte längre överens med verkligheten och publiken reagerade.<sup>58</sup> Själv gick hon in i en depression. Mönstret är således tydligt men det finns avvikelser. Inga Tidblads äktenskap med Håkan Westergren framhålls av flera memoarförfattare som det gyllene undantaget inom yrket.

Som en sammanfattning har kända skådespelerskor haft problem med äktenskap i kombination med yrket.<sup>59</sup> De har försökt vara hemmafruar, därför att det var normen, men yrket har hela tiden pockat på. Teaterchefer och filmindustrin har inte undvikit kända skådespelande mammor med småbarn. Med Yvonne Hirdman kan jag här visa hur husmoderskontraktet verkade för de som avvek från kontraktet, som dessutom i veckopressen förevisades *som om* de upprätthöll kontraktet:

Jo, visst försökte jag vara en god hustru, jag ansträngde mig så att jag blev blå. Jag gräddade plättar och trallade vid spisen för att visa hur lycklig jag var och för att ge publiken den bild den ville ha.<sup>60</sup>

Men detta, menar jag, förde på sikt med sig en förändring av kontraktet, det vill säga, jag vill förlägga förändringen av kontrakten också inom kontraktet själv, i likhet med Hirdman.<sup>61</sup> Husmoderskontraktet

---

<sup>55</sup> Carlsson 1977:189.

<sup>56</sup> Carlsson 1977:194-195.

<sup>57</sup> Carlsson 1977:197.

<sup>58</sup> Carlsson 1977:200-201.

<sup>59</sup> Problemet med denna undersökning är bortfallet, det vill säga de aktriser som slutade med yrket och förblev hemmafruar. De skrev inte några memoarer. Ibland skyttar de i någon känd skådespelares memoar som god hustru som arbetat för mannens karriär, se t ex Nils Poppes och Edvin Adolphsons memoarer.

<sup>60</sup> Carlsson 1977:144b.

<sup>61</sup> Hirdman 1990:81-82.

kom att utmanas ju fler yrkesarbetande gifta aktriser som visades upp i massmedia. Därigenom blev det tydligt att kvinnor kunde vara gifta, självförsörjande och ha barn.<sup>62</sup> I massmedia väckte det ibland moraliska ramaskrin när välkända skådespelerskor, som blivit ikoner för en generation, skilde sig. När Ingrid Bergman skilde sig 1949 och gifte om sig med Roberto Rossellini ägnade sig pressen åt en veritabel häxjakt på en kvinna som avvek från husmoderskontraktet: hon - den välartade hemmafrun (visserligen yrkesarbetande) - lämnade man och barn och gav sig iväg för passionens skull.<sup>63</sup>

Denna paradoxala situation skapade problem för aktriserna. Här samverkade arbetsmarknaden med stjärnsystemet som skapade efterfrågan på kända aktriser. Resultatet av oförenliga yrkeskrav, rollprestationer och idealbilder blev återkommande skilsmässor och depressioner. Flertalet kända aktriser blev så småningom yrkesarbetande ensamstående mammor, och skapade därigenom en helt ny - oavsiktlig - förebild för generationer av unga kvinnor som slukade veckopress: en framgångsrik kvinna med småbarn som inte hindrade hennes yrkesutövning.

Vad som här blir synligt är den normkonflikt som låg i att *vara* en yrkesarbetande kvinna och *framställa* en idealkvinna på bild, scen eller i film, en kvinna som inte framställdes som yrkesarbetande. Trots en förändrad arbetsmarknad och förändrade bilder av aktriserna - hon var inte längre en dålig kvinna - var det fortfarande problematiskt att vara en yrkesarbetande - kanske ensamstående - skådespelerska med barn, en kvinna i offentligheten.

Men när allt fler skilsmässande aktriser visades upp i veckopressen, förvandlades så småningom deras privata upplevelser till ett samhällsfenomen. Att skilja sig framstod inte som det värsta som kunde hända - och behandlades inte längre som personliga och sociala katastrofer. Tvärtom kunde det snarast leda framåt - till individuell utveckling och personlig tillfredsställelse, förutsatt att samhället tog ansvar för att bygga daghem och bättre kollektivtrafik, vilket också skedde under 1960-talet, under den tid då husmorskontraktet ifrågasattes från alla håll och kanter. Mai Zetterlings film *Flickorna* från 1967 visar just denna förändring som höll på att ske i samhället, i fråga om inställningen till skilsmässor, skådespelare och samhällsförändring

Konflikten för aktriserna blev så mycket större än för andra yrkesgrupper därför att aktriser utgjorde idealbilderna i veckopress, filmer och på teatern. De gestaltade husmorskontraktet offentligt - men inte privat. De spelade sina roller på scen och duk och i pressen, men problemet var att publiken inte uppfattade att det var en *roll*. Recensenter och publik förväntade sig att de också privat skulle *leva sin roll*, det vill säga leva upp till husmorskontraktet. Gro Hagemanns & Klas Åmarks fråga om *hur* yrkesarbetande kvinnor förhöll sig till det dominerande husmorskontraktet under 1930- och 40-talen kan i detta exempel inte besvaras. Däremot har jag visat *att* de förhöll sig till kontraktet och därigenom blir också kontraktets raster och villkor synliga. Jag vill till och med hävda att det dominerade deras liv på ett helt annat sätt än för andra yrkesarbetande kvinnor.

---

<sup>62</sup> Hirdman 1990:79-80. Se kommande 60-poängsuppsatser om Inga Tidblad och Anna Lisa Ericson av Ingeborg Schwinghammer och Lena Tolstoy, Historiska institutionen, Stockholms universitet.

<sup>63</sup> Se kommande 60-poängsuppsats av Anna Kejerfors, Historiska institutionen, Stockholms universitet.