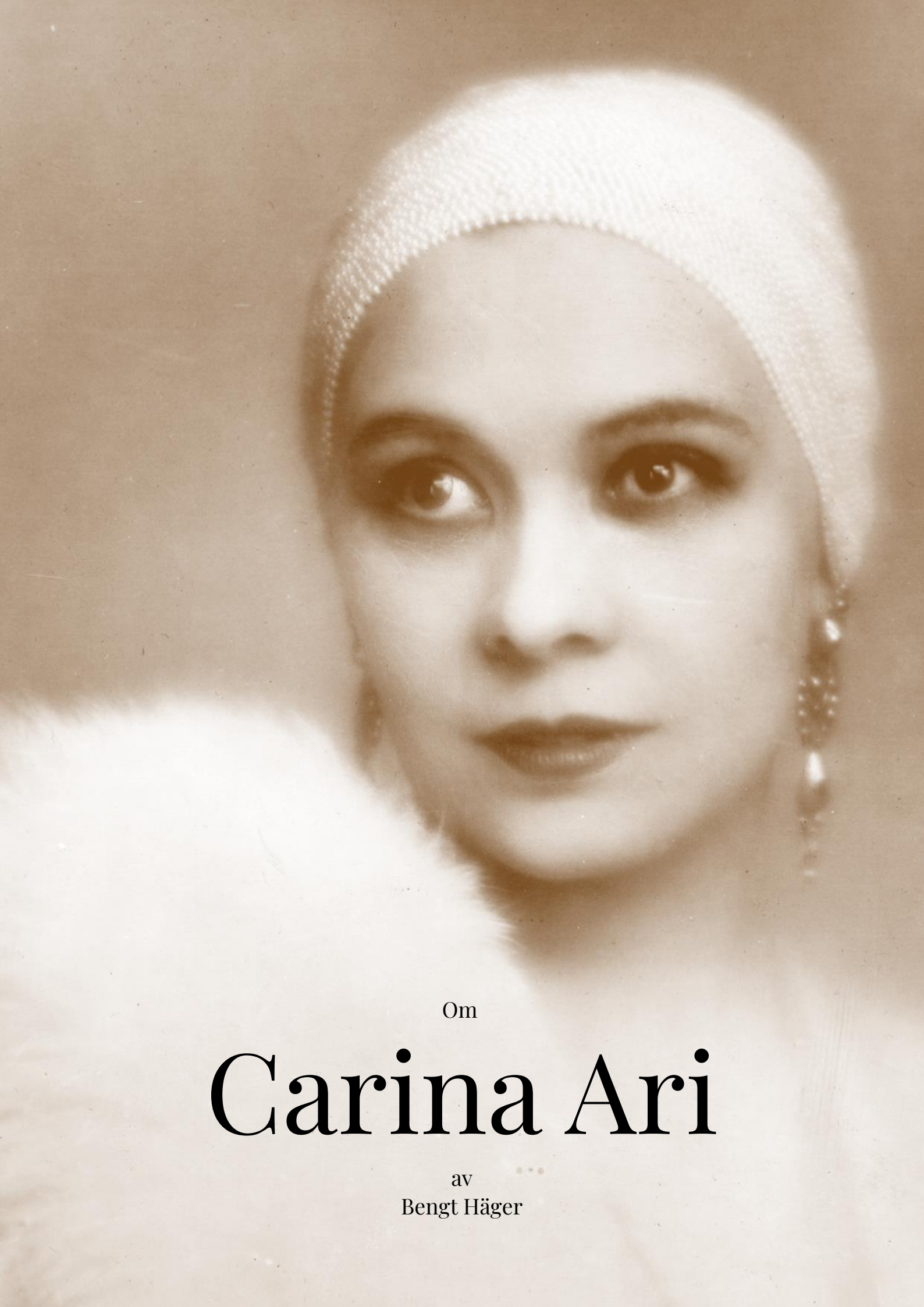




Om

Carina Ari

av

Bengt Häger

Carina Ari, * 14 april 1897 † 24 december 1970, fick ett skiftande liv. Född som ett samhällets olycksbarn, slutade hon berömd, rik och älskad.

De första stegen på sin märkliga bana tog Carina i Kungliga teatern i Stockholm.

Modern anmälde henne till balettelevskolan, för det var fattiga flickors bästa chans. Där gavs gratis yrkesutbildning och dessutom inkomster redan som barn, enär de ofta staterade på kvällarna i operaföreställningarna.

Alla bidrag var välkomna i hushållet.

Modern var sjuklig, faderns identitet osäker.

Extrem fattigdom kan skärpa intellektet: Carina köpte blommor, gjorde smakfulla buketter, som hon gick omkring och sålde i Gamla Stan till småhandlare och hantverkare att dekorera skyltfönster och butiker med.

Detta uppfann hon i tio-elvaårsåldern. Ingen hade kommit på idén förut.



Maria Karina Viktoria Jansson 1897



6 år



12 år

Julius Gräpe

STOCKHOLM
REGERINGSGATAN 61.



Carina Ari t.v. med Margareta Johansson ca. 1913



Margareta Johansson , Svenska Baletten



Figaros bröllop (Operabaletten) Högst upp t.v. Carina Ari, t.h. Margareta Johansson

1910



"Fest på Skansen, där Lisa Steier gjort danserna." Lisa sittande i mitten, med Carina Ari t.h." (ca. 1913-14)



Carina som kosack 1915



första turnén med Texasbaletten
då de dansade i Bryssel, 1914
Carina Ari hade stor succé i
Träskodansen. Hon står längst t.h.

unga dansöser från
Stockholms Operabaletten, ca 1915.
från vänster:

Siri Österholm
Helga Dahl
Jenny Hasselquist
Carina Ari

1914

Överst t.v. "Första turnén med Texasbaletten, 1914 då de dansade i Bryssel. Carina Ari hade stor succé i Träskodansen. Hon står längst t.h." (Bengt Hägers handskrift)

Nederst: "unga dansöser från Stockholms Operabaletten, ca. 1915. från vänster: Siri Österholm, Helga Dahl, Jenny Hasselquist, Carina Ari"



1916 var Carina Ari (2:a från höger) en av balett flickorna i Mauritz Stillers kortfilm "Balettprimadonnan" med Jenny Hasselquist i huvudrollen (3:e från höger)





Överst t.v. Carina Ari som sylfid (1917)

t.h. med Jean Börlin (1918)

Nederst: "Mylitta". Från vänster Helga Dahl, Annai Petterson och Magda Bjökman, liggande: Carina Ari

1917

Annai Petterson



Helga Dahl

CR

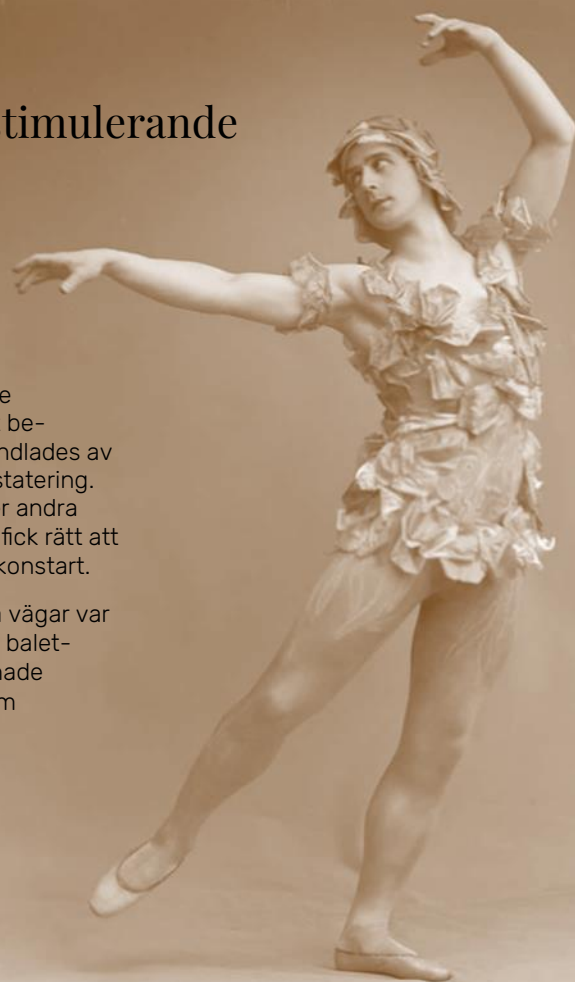
Magda Bjökman



Fokine blev en stimulerande läromästare

Balettundervisningen var solid i Operans skola. Dansarna blev välutbildade i lite stel, klassisk 1800-talsstil. Koreografi hade teaterledningen inte mycket begrepp om. Balettkåren behandlades av regissörer som material för statering. Det skulle dröja ända till efter andra världskriget innan dansarna fick rätt att ägna sig enbart åt sin egen konststart.

Den som tidigt visade nya vägar var sekulargeniet Michel Fokine, balettens förnyare, som Operan hade klokheten att ta till Stockholm på gästspel 1913 och 1914. Det blev en oerhörd stimulans för de svenska dansarna att lära av och interpretiera den store koreografen. Men två säsonger efter hans korta besök började Operabaletten åter sjunka ner i modlöshet.



Michel Fokine i Rosendrömmen på Kungliga Operan 1914

1918

En som inte stod ut med tanken på en framtid utan fulltonigt konstnärskap var Carina. Knappt hade hon lyckats etablera sig som solist på Operan, med beröm från Fokine själv, så kastade hon sig ut i en osäker framtid genom att säga upp anställningen. Det var 1918.

Fokine hade flytt undan revolutionen i Ryssland och öppnat privatskola i närheten av Köpenhamn.

Carina bevekade en bankir (som inte hade något särskilt intresse för dansöser) att ge henne inte mindre än 5000 kronor för att ta privatlektioner hos Fokine. Det första balettstipendiet i Sverige, brukade hon säga.

— Det blev mitt kapital i livet – vad jag lärde av mästaren Fokine – både hans nya dramatiska rörelsestil och hur man tänker som koreograf.

CARINA ARI



1918 (21 år)



EROTIKON

Mauritz Stiller och "Erotikon"

Men arbetslös var hon, återkommen i Stockholm. Hon gav lektioner i sällskapsdans (ett vanligt ganska lönande näringsfång, även för klassiska dansare). Inbjuden på middag hos en elevs föräldrar träffade Carina Greta Garbos upp-täckare Mauritz Stiller. Han arbetade just på en film där huvudpersonerna skulle gå på Operan och sitta i en loge.

Något måste de ha att se på, och det var ett problem. Film var ju stum på den tiden och att visa sångare med gapande munnar utan annat beledsagan-



1920

de ljud än den vanliga biografpianisten - det skulle bli komiskt. Balett var då bättre.

Stiller konsulterade sin bordsdam. Jo hon var ledig för att dansa i filmen.

"Men vem ska man få att komponera rörelserna?"

- Det kan jag också göra, försäkrade Carina fräckt.
- Jag har betyg från Fokine att jag är en begåvad koreograf.

Så blev det. Stiller begrep inte vad han riskerade, och Carina förstod precis vad som behövdes. Koreografin är inte märkvärdig, hon följde Fokine's österländska stil.

Carinas egen dans i huvudrollen är sensuell, karaktäristisk för den överdrivna dramatik som var stumfilmens agerande. I Stillers film Erotikon (1920) är kanske Carina's balett det som tål att ses än i dag.

Fortfarande var Carina en fritt svävande dansös utan fast anställning. Då kom det stora språnget! Ut i världen!





Bachanal 1920





Anitras dans (1920), Stockholm



1923



1922-23 Wien

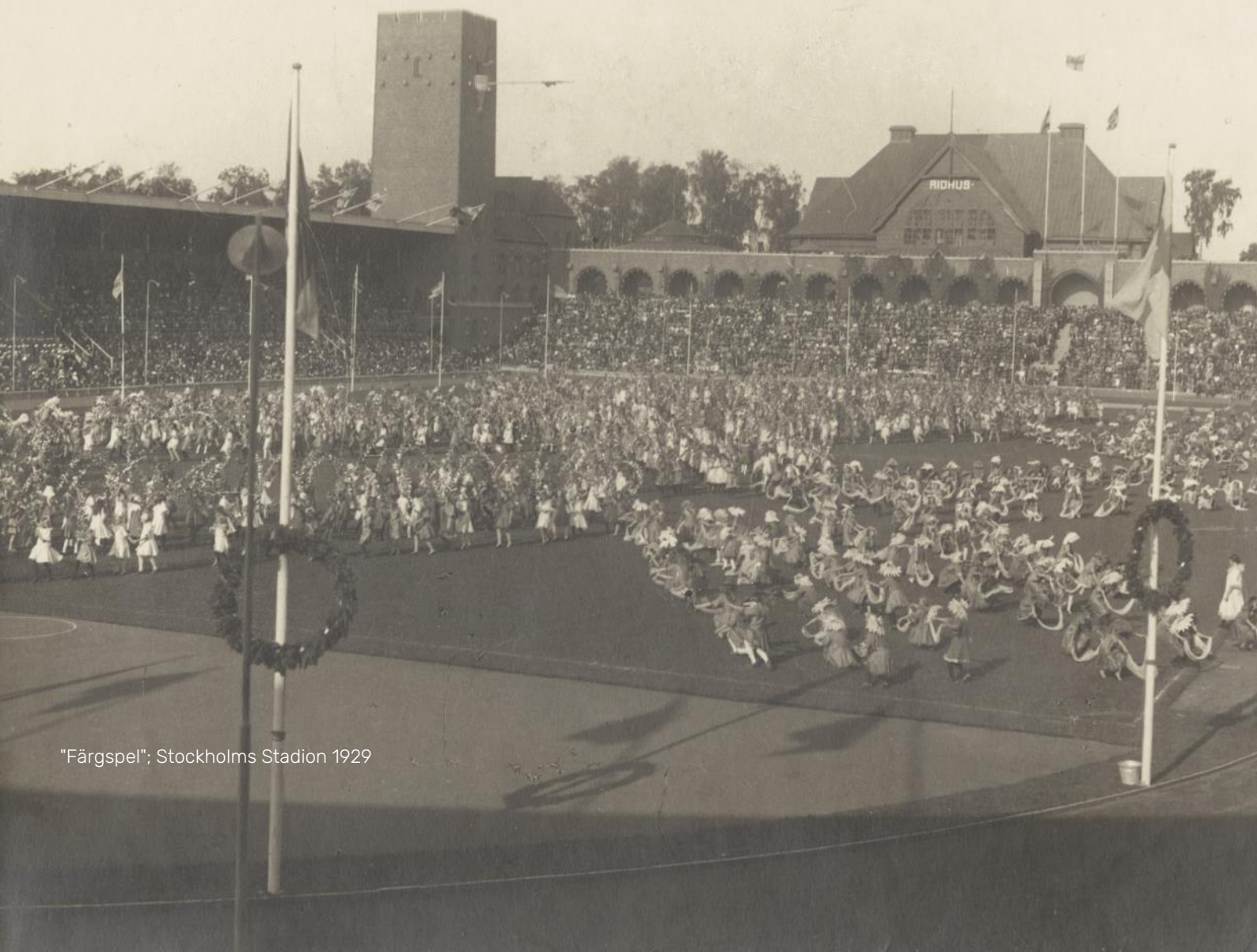




Barnens dag på Stockholms Stadion 1923

Stadionbaletter

Barnens Dag i Stockholm brukade firas på Stadion med bl.a. uppvisning av en massa dansande ungdomar. År 1918 hade Fokine gjort ett par utomordentliga spektakulära kolossalbaletter: Årstiderna och Månskenssonaten. Det fanns naturligtvis inte professionella dansare eller danselever att fylla den väldiga gräsplanen. Man anlätade skolklasser som tränades särskilt till att bilda rörelsekollektiv.



"Färgspel"; Stockholms Stadion 1929

Stadionbaletter

Mängden av deltagare och samtidigheten gjorde stor ornamental effekt. Principen att låta många delta-
gande röra sig unisont är ett gammalt koreografiskt
verkningsmedel, konstnärligt använt i Svansjön och i
Bajadären, mer kommersiellt av de attraktiva Tiller
Girls som den engelske pensionerade sergeanten
John Tiller lanserade på cabareter.

Carina hade givetvis sett Fokine's masskoreografier
på Stadion, kanske varit med i någon av dem, och
åtog sig gärna att ta hand om showen i september
1923, nyligen friställd som hon var. Hon hade tur med
vädret och hennes folkdanslika uppvisning gjorde
stormande lycka. Hon fick åter samma uppdrag 1929
och 1930, med över 2.000 dansande, mest barn.

1929-30





Svenska Balettens ensemble samt upphovspersonerna bakom uppsättningen "Bröllopet på Eiffeltornet". Sittande från vänster: Kristian Dahl, Margareta Johansson, Tor Stettler, Kaj Smith, Irma Calson, Greta Lundberg, Jean Cocteau, Eugène Bigot och **Rolf de Maré**. Stående i första raden från vänster: Robert Ford, Axel Witzansky, Therese Pettersson, Eric Viber, oidentifierad, Dagmar Forslin, Bertha Krantz, Helga Dahl, Klara Kjellblad, Astrid Lindgren, Jolanda Figoni, Poul Witzansky, oidentifierad, Valentine Hugo, Irène Lagut, Germaine Tailleferre och oidentifierad. Stående i andra raden från vänster: Valdemar Johannessen, Georges Auric, Jean Börlin, Jacques Hébertot, Paul Eltorp, Désiré-Émile Inghelbrecht, **Carina Ari**, Holger Mehnert, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Jean Hugo och Francis Poulenc.

Paris 1920-talet



Svenska Baletten

Les Ballets Suédois

En förmögen konstsamlare, Rolf de Maré hade, övertalad av Fokine, bestämt sig för att gå i den magnifike balettchefen Diaghilews (Ballet Russes) fotspår.

Maré startade en Ballet Suédois i Paris för att också han bli kändis i den för utlänningar svår-tillgängliga snobbiga Pariservärlden.

Carina var självskriven när de bästa och yngsta från Stockholms Opera engagerades 1920 på treåriga kontrakt för att med Paris som bas dansa runt omkring i Europa.

Den svenska balett-truppen, Les Ballets Suédois (1920-1925), var världens andra stora privatägda turnerande balettteater, den andra i ordningen någonsin, efter Ballets Russes.

Det är värt att hålla i minne, bara ett halvt sekel senare var världen full av dylika dansensembler.



Serge de Diaghilew (1872-1929), grundaren av Ballets Russes, (förebilden för Les Ballets Suédois), med Leonide Massine



Svenska Balettens turné i Spanien 1921.
Överst i mitten direktör Rolf de Maré, därunder Carina Ari och Jean Börlin i varandras hattar, "chefen" behåller sin.

1920 -25

Talteatrarna ligger där de ligger och spelar. Dansarna är i ständig rörelse. Det har sin naturliga förklaring: Teatern är begriplig bara i sitt egen språkområde, dansen talar universellt utan språkliga gränser.

I baletten kan en stor artist byta nationalitet hur lätt som helst. Det gjorde Carina Ari. Flickan från Gamla Stan förvandlade sig till fransyska och Paneuropeisk stjärna.

Det gick så fort. Hon blev genast uppmärksam, kanske mer allmänt och förbehållslöst berömd än någon annan i Ballets Suédois. Koreografen Jean Börlin, en betydligt större konstnär, kunde diskuteras. Hans radikalt nyskapande geni var svårsmält och hans värde begreps inte av vem som helst.

För Carina, dansösen, var Börlins verk plattformar till att visa en interpreterande konstnärs mångsidighet.

Carina hade ett vidsträckt register, som få balleriner. Hon var från början vältränad i ren klassisk stil, dock färgad av Fokines nyroman-tism, (som i Sylfiderna eller Börlins Chopiniana). Hon var också groteskt expressionistisk (t.ex. i Därhuset), opretentiöst folklig (Midsommarsvaka), utsökt elegant (Tombeau de Couperin), tokrolig (Mariés de la Tour Eiffel), tillika skön, sensuell och med glimt i ögat varhelst tillfälle gavs.





Rolf de Maré
i Théâtre de Champs-Élysées, Paris

Rolf de Maré hade engagerat dansarna för tre år, med full lön också under mellansåsongerna" när det inte gick att dra publik. Endast de få statliga teaternarna hade dylika säkra kontrakt. Av en privat teaterchef var det generöst. Ända in i våra dagar är det vanligaste systemet att dansare anställs för den begränsade serie av föreställningar som direktionen lyckats samla ihop.

Dessemellan får artisterna sköta sig själva - hitta någon annan ensemble, leva på besparingar eller försörja sig på helt annat sätt (i USA t.ex. med att servera på någon bar). Arbetslöshetsperioder varje år, är ett normalt ont i de flesta dansares tillvaro.

Ballets Suédois medlemmar, däremot, skingrades sommartid med full lön för semester och rekreation, var och en på sitt håll.

Emellertid hade Carina Ari fått anbud om att göra huvudrollen i en tysk film och skrivit kontrakt eftersom det var under balettens ferier. När hon aningslöst nämnde detta för de Maré blev han rasande. Hon var anställd hos honom året runt och fick inte ta annat arbete utan

att han först tillfrågats. När han kände sig åsidosatt var han obehaglig.

Det var mycket nära att komma till en process, men Carinas advokat avrådde. Hon fick bryta det fina filmkontraktet. Det gick till en annan oprövad förstå. Hon hette Pola Negri och hennes världsberömmelse daterar sig från denna film, som gjorde succé. Den berömmelsen kunde Carina Ari ha fått. Hon hade minst lika stora förutsättningar. En filmstjärna är ojämförligt ofantligt mycket större än en aldrig så framstående dansös.

Särskilt ekonomiskt. Carina hatade de Maré för den skada han hade gjort henne. Långt fram i livet, när hon ändock hade blivit en rik dam - mycket rikare än han - lät hon udda vara någorlunda jämnt, fast när tillfälle gavs att ge honom ett tjyvnyp gjorde hon det med nöje.

Så fort det var möjligt lämnade Carina Ari Ballets Suédois. Dessförinnan sjukskrev hon sig periodvis, förebärande gikt, vilket det kanske fanns någon sanning i, fast den angrep bara när det var lägligt.

I allmänhet hade hon hela livet urstark hälsa och oförtröttlig vitalitet.

Kontrakt



Pola Negri (1921)



Carina Ari (1921)



D. E. Inghelbrecht, Carina Ari



1920—30-talen



Inghelbrecht

Under fejden med Rolf de Maré fann Carina Ari stöd hos hans musikchef och förste kapellmästare Desiré-Émile Inghelbrecht. Han var favoritelev till Debussy och skulle bli en av Frankrikes största dirigenter under 1900-talet.

D. E. Inghelbrecht var gift med dottern till den kände målaren Steinlen (som gjorde scenografin till Ballets Suédois Iberia). Äktenskapet hade redan ebbat ut och Carina intog Mme. Inghelbrechts plats.

På hösten 1924 blev Inghelbrecht musikchef på Opéra Comique, Paris andra statliga lyriska scen, vilken specialiserade sig på dramatiska operor av mellanstorlek, t.ex. Carmen.

Den franska smaken krävde balettslag i varje opera, men fristående baletter var på den tiden förbehållna Stora Operan. Carina Ari arbetade i flera år på en äventyrlig plan att skapa ett helaftonsprogram med sig



Sous-marine ("På havets botten"). 1925

själv som inte bara ensam koreograf utan också som enda interpret.

Detta var brukligt i den nya genren Modern Dans (också kallad Fri Dans, dvs. befriad från det klassiska regelverket). Men ingen klassisk dansös hade före Carina Ari vågat sig på det. Carina hade liksom "fridansarna" glest mellan tillfällena att framträda. Fasta engagemang hade hon bara under några relativt korta perioder av sin karriär.

Trots att Carina så följsamt framfört Jean Börlins nyskapelser, som var långt före sin tid (de har inte blivit helt förstådda i ett historiskt perspektiv förrän idag, Pina Bauschs och Alvin Nikolais era) var ett totalt avståndstagande från den klassiska traditionen inte alls Carina Aris inställning.

Hon var en hängiven lärjunge till Fokine i varje avseende. Även i den praktiska sidan av hans reformer: att skapa program av sådan omväxling att de tillfredställde 1900-talets nya rastlöshet. Det gamla seklets helaftonsverk,

som Bajadären, Korsaren, till och med Törnrosa, var noveller som, med litterär noggrannhet berättade omständliga händelseförlopp. Få var så poetiska eller psykologiskt explicita att de kunde gripa eller ens bli begripliga helt igenom (t.ex. Svansjön, Giselle).

Fokines idé var genialt enkel: en balett ska inte vara längre än nödvändigt. En akt är oftast nog för att uttrycka det som ska sägas. Ett knippe korta baletter ger möjlighet till ökad omväxling. Ballets Russes program bestod i regel av korta verk, och så var även fallet i Börlins repertoar för Ballets Suédois. En stor del av dessa konstnärliga nydanares framgång berodde också på slagkraftiga dekorer, en för varje verk. Publiken hann inte tröttna på en



1925

miljö innan den redan befann sig inför en ny.

Carina Ari tog det ad notam. I motsats till fridansarnas osmyckade scen, med av Isadora Duncan lanserade "intäckningar" av mörka draperier, lät hon göra en stor scenografi till var och en av sina solodanser. Hon var vän med många framstående målare. Grünewald, Moureau och Dethomas skänkte henne dekorer. Till Inghelbrechts vänskrets hörde kompositörer som Honegger, Reynaldo Hahn och Florent Schmitt. Från dem och från maken fick Carina musiken. Hon dansade till en 40-mannaorkester med Inghelbrecht på pulten - inte till en ensam pianist som hennes kolleger i allmänhet hade att nöja sig med. Carina Aris "dansade scener", åtta till antalet, presenterade hon första gången på Opéra Comique 1925.

Först Rêve ("Dröm") ett poetiskt skönmåleri uttryckande längtan att bli ett med tråden i naturen. Sedan följer Sous-marine ("På havets botten"), en undervattensscen med böljande alger som kämpar för att överleva. Nästa balett, Le Retour interrompu ("Utanför härbärgets"), tilldrar sig utanför härbärgets i en spansk by. En flicka passerar, hejdar sig då hon hör musik från ett fönster, dansar för sig själv och försvinner vidare ut i natten.

Degas, heter en humoristisk skildring av en klassisk dansös' förehavanden, stångexercis, flirt med beundrare, preciosa dans, satir av en ballerinas later och manér.

Till La danse pour les oiseaux ("Dansen för fåglarna") har Carina själv gjort scenografen. Här använder hon den klassiska stilen allvarligt, illustrerar fåglar och deras flykt. Musique sur l'eau är både sjöns vågor och en sjöjungfru simmande med sina bevingade systrar svanorna.

La danse d'Abisag ("Abisags dans") återger en biblisk anekdot. Ur en bysantinsk mosaikvägg stiger skepnaden av en jungfru fram och dansar för den gamle kung David, i nästan kubistiska, kantiga rörelser, återhållsamt och uråldrigt - den mest egenartade stilstudien i programmet.





Som lättsam avslutning Kajsa et Britta ("Kajsa och Britta"), en bagatell om hur "kläderna gör flickan". En fattig flicka får låna en stass av en rik flicka och finner sig plötsligt vara åtrådd av alla pojkar.

Ett komplicerat program och Carina gjorde det inte lättare för sig, i det praktiska genomförandet. Hon ville inte fylla ut med musikstycken mellan dansnumren. Varje scenbyte måste därför göras ilsnabbt, och högst två minuter fick det ta att växla från en kostym till nästa. Varje detalj i detta var noga uträknad och dräkternas konstruktion utexperimenterad.

Ännu mer krävande var den mentala koncentrationen för dansösen att omedelbart glida från ett sinnestillstånd till ett annat.

Carina Ari väckte hänförelse. Hon fortsatte genom åren att ge sina dansade scener i Paris och på gästspel i Europa - även i Stockholm - som en "enmansturné" tillsammans med Inghelbrecht som repeterade in en ny orkester på varje ställe.



THÉÂTRE NATIONAL DE L'OPÉRA-COMIQUE

*Samedi 27 Juin 1925, Matinée à 15 heures
au profit des Sinistrés de Pen'marc'h*

SCÈNES DANSÉES
DE
CARINA ARI

Partitions inédites de

RÊVE	D. E. INGHELBRECHT
Décor et costume de MAXIME DETHOMAS	
SOUS-MARINE	ARTHUR HONEGGER
Décor et costume d'ISAAC GRUNEWALD	
LE RETOUR INTERROMPU	ANGELO CASSADO
Décor et costume de MAXIME DETHOMAS	
DEGAS	REYNALDO HAHN
Décor et costume de FERNAND OCHSÉ	
LA DANSE POUR LES OISEAUX	D. E. INGHELBRECHT
Décor et costume de CARINA ARI	
MUSIQUE SUR L'EAU	EMILE VUILLERMOZ
Décor et costume d'après JOHN BAUER	
LA DANSE D'ABISAG	FLORENT SCHMITT
Décor et costume de GEORGES MOUVEAU	
KAJSA ET BRITTA	TOR AULIN
Décor et costumes de CARINA ARI	

CHANT : M. BOURDIN

CHEF D'ORCHESTRE :

D. E. INGHELBRECHT





n: 5.

rep. på Rêve i
Vesleby i Frankr. o: a 1927
(det första stora språnget
i Rêve)

Rep. på Rêve:
"det första stora
språnget"

1927



Dekor till
"Rêve" (Drömmen)



Blanc Fournier:-
"Rêve interrompt"
Decor à Maxim Gorki





"Iberia"



"Kajsa et Britta"



Rollporträtt av Carina Ari i uppsättningen "Leksakslådan"

Carina Ari var en ballerina med ovanligt rikt register. Dessutom var hon begåvad med, vad man i

brist på adekvat

analytisk semantik, vanligen

kallar "scenisk utstrålning". Denna var obeskrivlig men påtaglig.

När Carina kom in på scenen följde publiken henne med blickarna, även om där fanns tio andra dansare, var och en med originell koreografi

(extremt exempel: Därhuset). Detta är en viktig komponent i

en stor scenartists utrustning, och den tycks vara personli-

gen "medfödd". I alla fall finns ingen metod för att lära sig

detta. Under Ballets Suédois-tiden gjorde sig Carina Ari ett

namn i Paris. Likaså i de många städer ensemblen besökte

på turnéer. Hon kunde längre fram återvända som solist

och räkna med att vara hågkommen. Hon fick "fans"

överallt (fast det ordet inte var uppfunnet ännu).



"Dansgille"



"La Danse d'Abisag"



"Därhuset"



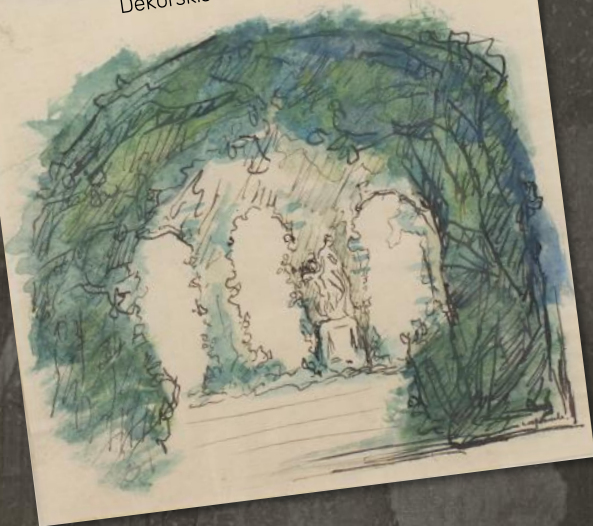
Rollporträtt av Carina Ari i uppsättningen "Till Couperins minne".



Handskriven anteckning på baksidan av fotot:
"hem t. Sthlm eft en stor succe i Paris"

Jaguz

Dekorskiss av Pierre Laprade



Scenbild från Svenska Balettens uppsättning "Le Tombeau de Couperin" (Till Couperins minne), koreografi Jean Börlin, Musik Maurice Ravel



"Till Couperins minne", med Jean Börllin



Ode à la Rose

Till en festlighet i Paris presidentpalats 1927 erhöill Carina Ari det hedersamma uppdraget att göra en koreografi, med en för tillfället samlad dansgrupp. "Ode till rosen" valde hon, efter en dikt av Ronsard. En poetisk hyllning till den blomma som är en så viktig symbol i trubadurpoesins känslövärld. Carina Ari drogs till subtila, nästan abstrakta känslökildringar.

Efter den beundrade Rosen fick Carina Ari beställning på en balett för själva Stora Operan, Palais Garnier, som varje parisare säger i minnesgod hyllning till arkitekten (hur många stockholmare vet vem som ritade deras Opera?). Den franska Operabaletten hade sedan sekelskiftet råkat i stiltje. Akterseglad först av ryssarna och sen av svenskarna, stelnad och ur takt med tiden, nedvärderad av både teaterledningen och publiken. Därför anförtröddes den inte längre att ge egna program utan begagnades som utfyllnad när en opera inte var tillräckligt lång. Först när Serge Lifar 1930 blev balettchef fick Parisbaletten ett ordentligt lyft till ny storhetstid, som alltjämt varar.



Dräktskiss till Ode à la Rose



Carina Ari med Serge Peretti och Suzanne Lorcia, Paris, 1927



"Vita rosor" ur Ode à la Rose, Montreux, 1929

Månstrålen

1928

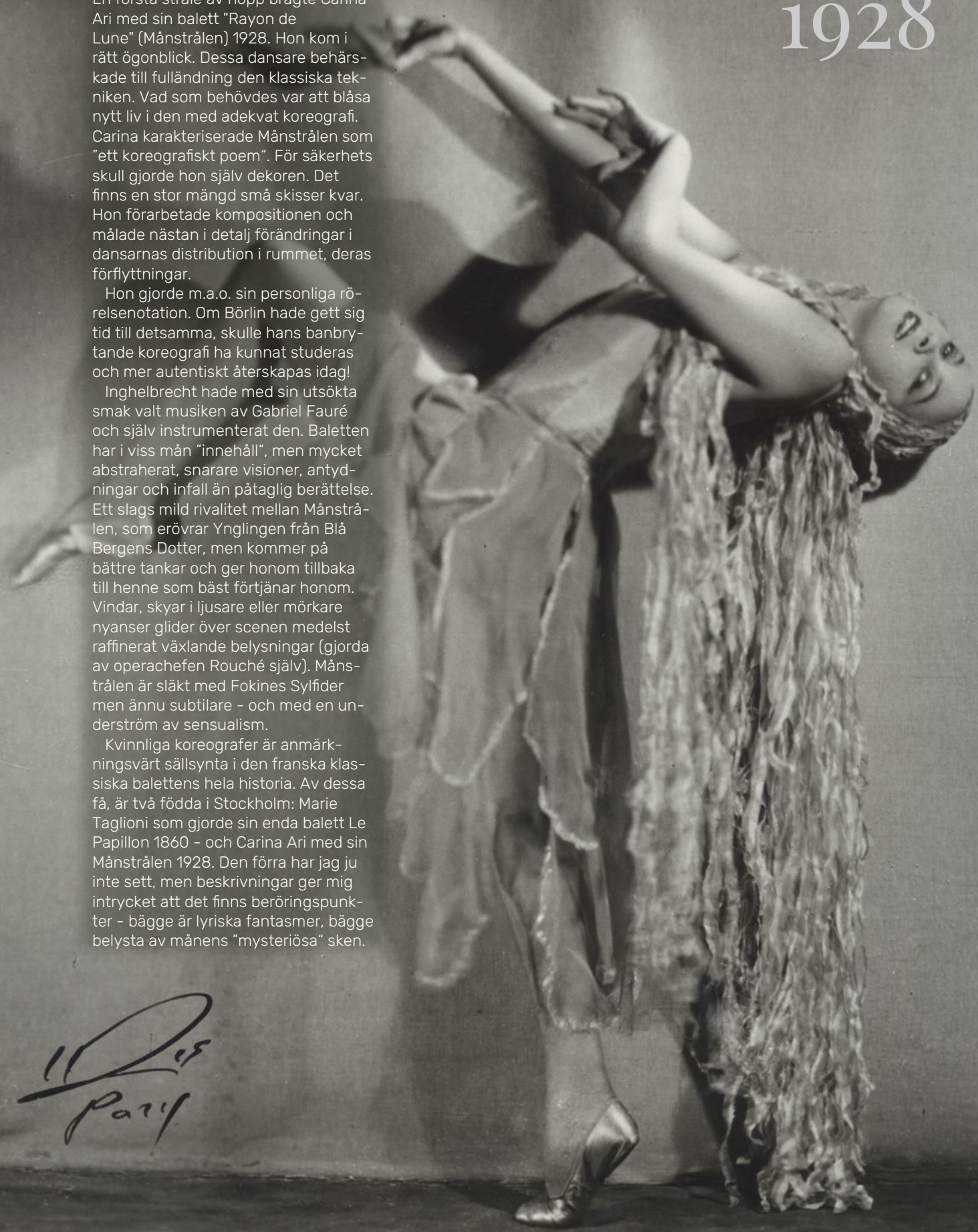
En första stråle av hopp bragte Carina Ari med sin balett "Rayon de Lune" (Månstrålen) 1928. Hon kom i rätt ögonblick. Dessa dansare behärskade till fulländning den klassiska tekniken. Vad som behövdes var att blåsa nytt liv i den med adekvat koreografi. Carina karakteriserade Månstrålen som "ett koreografiskt poem". För säkerhets skull gjorde hon själv dekoren. Det finns en stor mängd små skisser kvar. Hon förarbetade kompositionen och målade nästan i detalj förändringar i dansarnas distribution i rummet, deras förflyttningar.

Hon gjorde m.a.o. sin personliga rörelsenotation. Om Börlin hade gett sig tid till detsamma, skulle hans banbrytande koreografi ha kunnat studeras och mer autentiskt återskapas idag!

Inghelbrecht hade med sin utsökta smak valt musiken av Gabriel Fauré och själv instrumenterat den. Baletten har i viss mån "innehåll", men mycket abstraherat, snarare visioner, antydningar och infall än påtaglig berättelse. Ett slags mild rivalitet mellan Månstrålen, som erövrar Ynglingen från Blå Bergens Dotter, men kommer på bättre tankar och ger honom tillbaka till henne som bäst förtjänar honom. Vindar, skyar i ljusare eller mörkare nyanser glider över scenen medelst raffinerat växlande belysningar (gjorda av operachefen Rouché själv). Månstrålen är släkt med Fokines Sylfider men ännu subtilare - och med en underström av sensualism.

Kvinnliga koreografer är anmärkningsvärt sällsynta i den franska klassiska balettens hela historia. Av dessa få, är två födda i Stockholm: Marie Taglioni som gjorde sin enda balett Le Papillon 1860 - och Carina Ari med sin Månstrålen 1928. Den förra har jag ju inte sett, men beskrivningar ger mig intrycket att det finns beröringspunkter - bägge är lyriska fantasmer, bägge belysta av månens "mysteriösa" sken.

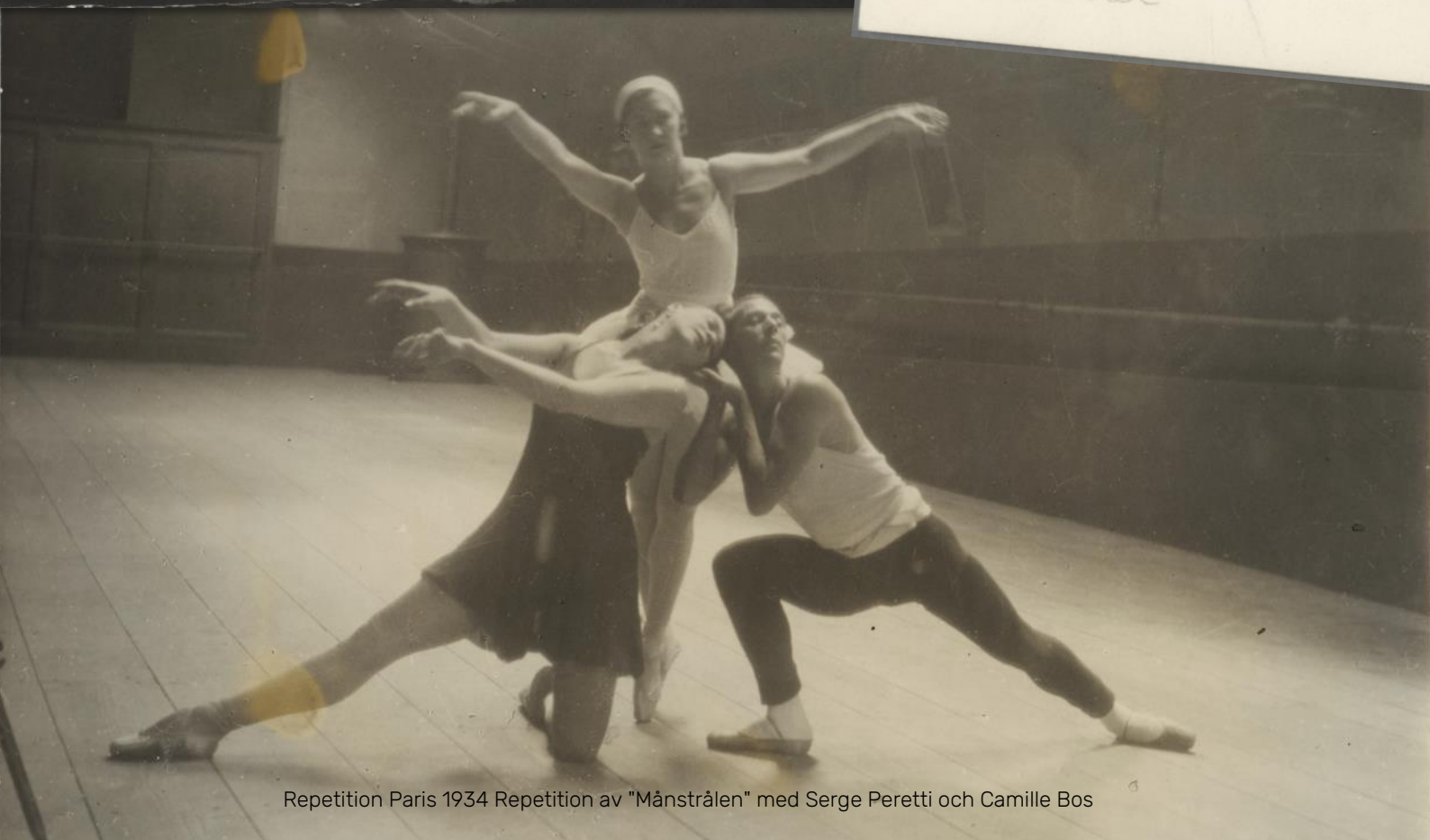
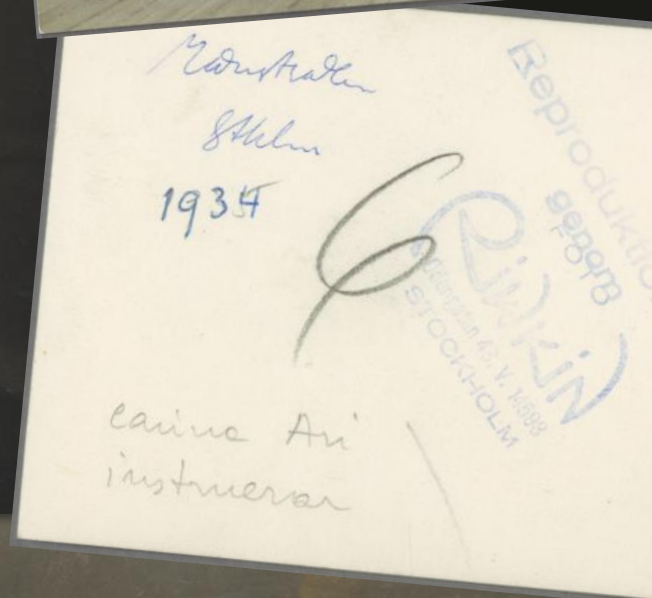
*11.2.15
Paris*



Månstrålen blev ännu en eklatant succé i Carina Aris med dylika välförsedda levnadsbana. Den återuppsattes även 1934.

Hon hade skapat huvudrollen för Spesivtseva (en av epokens största dansöser), men denna råkade ut för en olyckshändelse, och då tiden var kort fanns ingen annan som kunde göra det mycket speciella partiet, varför Carina Ari måste dansa det själv 1928, och gjorde det sedan också vid nyuppsättningen 1934.

Paris 1934



Repetition Paris 1934 Repetition av "Månstrålen" med Serge Peretti och Camille Bos

Kort gästspel i Alger

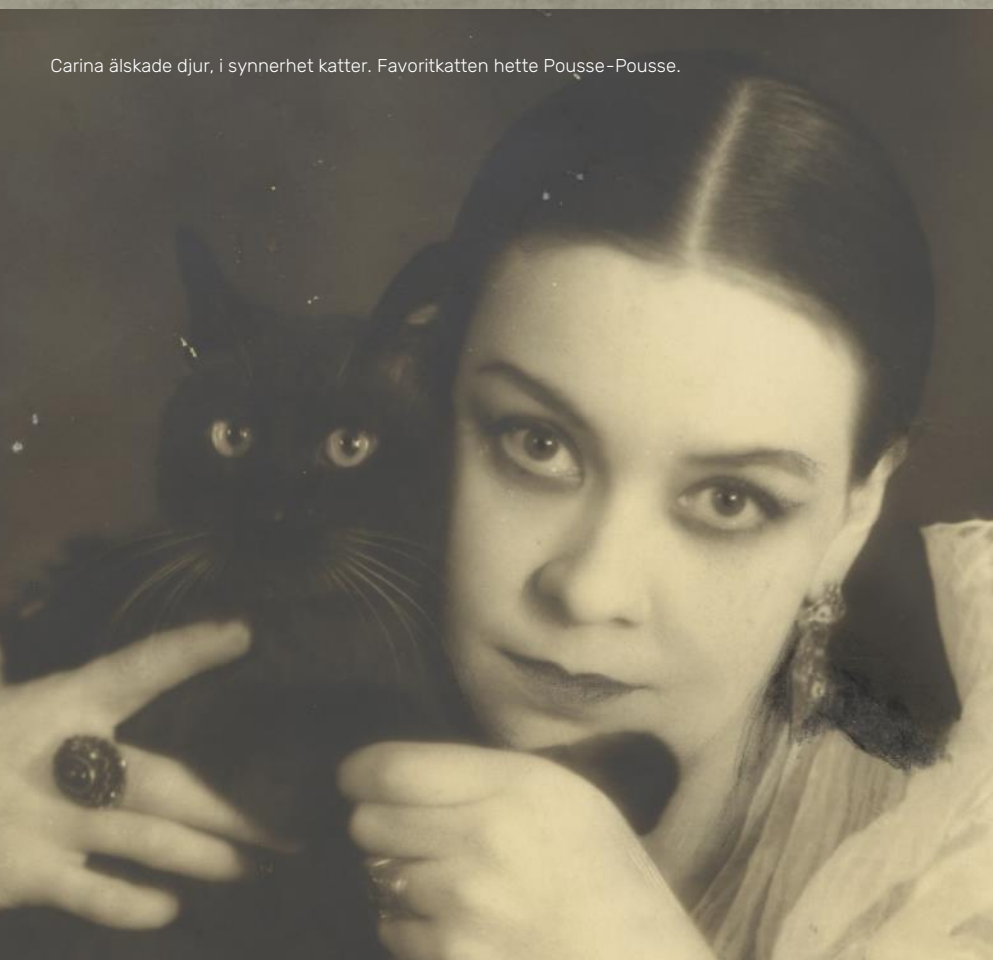
1932



Repetition till "Manon" på Operan i Alger (1929/30), i mitten Solange Schwarz med Serge Lifar

Operan i Alger hade behov av en grundlig konstnärlig förnyelse. Carina hade nu stort anseende bland yrkesfolk och hon engagerades som balettschef, med Inghelbrecht som operachef.

Carina älskade djur, i synnerhet katter. Favoritkatten hette Pousse-Pousse.



I Alger levde operan på en burgen, konservativ och småborgerlig fransk överklass. Inghelbrecht, passionerad fiende till allt slags rasism, lyckades nästan omedelbart stöta sig med de flesta och återvände i vilt raseri till Paris. Carina hade redan lagt ner mycket krafter på att rycka upp baletten och skaffat nya dansörer från Den Kongelige Ballet i Köpenhamn, där hennes förre kollega från Ballet Suédois, Kaj Smitt nu var balettmästare. Enbart under den första säsongen gjorde Carina sex egna baletter, förutom ny koreografi i repertoarens alla operor.

Efter ett år blev hon sjuk av överansträngning och förenade sig med Inghelbrecht i Paris. Där blev de båda fast engagerade 1932 till Opéra Comique, han som musikchef, Carina Ari som "étoile" (dvs. Stjärndansös i paritet med dem på Stora Operan), samt som balettschef. Hon fick mycket att göra med att revidera alla operans dansinslag, vilket i realiteten betydde att hon måste komponera nya. Hon fick många lovord i pressen för dessa "mästerverk av smak och intelligens". På Opéra Comique ansågs fortfarande fristående baletter vara överflödiga. Carina genomtrumfade att få göra en balett på Brahmsvalser i en nästan abstrakt klassisk stil (som Balanchine senare också skulle ägna sig åt).

Strömningarna i balettens värld

I början av 1930-talet hade man fortfarande det gamla systemet att låta äldre, lite kraftigare dansöser utföra mansroller i travesti. Det avskydde Carina Ari som i alla skiften gillade män.

Hon annonserade att hon sökte dylika, i synnerhet en partner åt sig själv. Balanchine anmälde sig men ratades. Han var aldrig någon särskilt bra dansör, fast han ju längre fram skulle bli en av sitt sekels största koreografer. I stället valde Carina Boris Kniaseff till danspartner. Han var inte heller en riktigt stor dansör. Det var ont om sådana. Kniaseff blev sedermera en utomordentlig pedagog och bl.a. chef för Operabaletten i Stockholm en tid på 1940-talet.

Detta aktualiserar en sida av Carina Aris verksamhet som idag förefaller vara glömd. Hon var en mycket skicklig pedagog. Som tidigare nämnts var hon privatelev hos Fokine, efter att ha fått den gammalfranska stilen som grund i stockholmsoperans balettelevskola. Carina hade som "second in command" på Opéra Comique en lite äldre dansös, Mauricette Cébron. Hon följde Carina's metodik och ledde den dagliga träningen när Carina inte hann. Hon lämnade Opéra Comique 1934 för att bli pedagog vid parisoperans balettskola i ett kvarts sekel. Nästan alla de följande berömda franska stjärnorna började hos henne och det i en

"skola" (ett system) som emanerar från Carina Ari, och som hon i sin tur fått från Ryssland, som i sin tur influerats från Frankrike och Italien. Så kan strömningarna gå i balettens värld. Carina var en länk i kedjan, ej utan betydelse.

Inghelbrecht liksom Carina Ari stannade bara halvtannat år på Opéra Comique. Carina nyuppsatte sen, som nämnts, Månstrålen på Stora Operan och därefter på Operan i Stockholm 1935. Året efter gjorde hon en urpremiär i Stockholm med baletten Eva (egentligen Evas metamorfoser), en kavalkad av Evor genom historien, som erbjöd tacksamma rollstudier till Operabalettens solister.

Premiärdansören i Operabaletten Teddy Rhodin skriver i sina memoarer: "Jag hade aldrig sett någon människa, som var så vacker som hon".

Ytterligare ett år senare, strax innan nyåret 1937/1938 gjorde Carina Ari på Stockholms Opera Ode till rosen, betydligt utökad, och de tre verken fick bilda en hel "Carina Ari Afton".

Det skulle sedan dröja ett kvarts sekel innan hon återkom med en koreografi i sin födelsestad, en rekonstruktion - så gott hon mindes - av Börlins De Fåvitska Jungfruarna. Sina egna koreografier hade hon då totalt glömt bort. Det är inte så ovanligt bland koreografer.



Carina Ari, Boris Kniaseff och Greta Lundberg-Smith i Brahmsvalserna, Paris, 1930-talet



Frasquita

Operett i tre akter av Franz Lehár. Världspremiär: 12 maj 1922 på Theater an der Wien, Österrike. En ny version med koreografi av Carina Ari sattes upp på franska vid Opéra-Comique i Paris den 3 maj 1933.





Opéra-Comique i Paris 1932: Balettchefen Carina Ari (mitten) med sin "Corps de ballet". Överste raden, tredje från höger: Serge Lifar



Carina Ari omgiven av sina dansare och elever på Opéra-Comique

Le Cantique des Cantiques

Ännu en stor insats återstod emellertid i 30-talets Paris. Serge Lifar ville göra en balett ur bibelns Höga Visa, Le Cantique des Cantiques. Han behövde en partner åt sig själv i huvudrollen.

Verket var ett av Lifar's modernistiska experiment. Tiden för sådana var egentligen förbi. Modernismens kulmen i Paris hade varit 20-talet med Ballets Russes och Ballets Suédois och alla "...ister" som bekymmerslöst omgett dem. Det av många anade kriget sände en förlamande iskyla framför sig 1938.

Artist- och modell-leden glesnade på Café Dôme. Bara baletten märkte just ingenting - inget förrän efteråt. Musiken till Cantique des Cantiques beställdes från Honegger, slagverk mest. Som den sköna Sulamit behövdes en skicklig dansös, som hade klassisk utbildning men förmågan att bortse därifrån och röra sig "fritt", sensuellt och efter eget skön. Lifar kunde inte hitta någon annan än Carina som hade dessa kvaliteter. Han utarbetade koreografin på ett ungefär. Det var hans avsikt att han ensam skulle improvisera för att därmed vinna en särskild spänning, ett skapandets ögonblick för öppen ridå. Carina anade inte detta. Men i deras stora pas de deux började han göra helt andra rörelser än de hade repeterat in tillsammans. Vad skulle hon ta sig till? "Man kan ju inte bara stå där beglodd av publiken!" Med döden i hjärtat koreograferade Carina själv - bokstavligen på stående fot - som ackompanjemang till sin moatjé och efterhand som en strid om vem som kunde vara mest expressiv.

I rytmiskhet och musikalitet kunde ingen slå Carina. Publiken jublade och pressen var idel solskän över dansösen - något mindre över dansören. I alla fall vann Lifar på kuppen. Cantique des Cantiques gick till historien som ett av hans märkligaste verk. Efter åtta föreställningar hade Lifar fått nog av koreografisk tvekamp och lade ner baletten.

Ännu en gång, i mars 1939, framförde Carina Ari sina "Scènes dansées" på Opéra Comique. Det var hennes svanesång.



1930-talet

Salut
de "Sulamite"
à son
"Roi"



Stockholm 1936: "Eva" (Les Métamorphoses d'Eve), Operan, koreografi Carina Ari. Från vänster: Britta Appelgren, Karl Gustav Kruse, Elly Holmberg-Trapp



1930-talet



1933 och 1937 uppträdde Carina Ari i Stockholm med "Den tjuvaktiga skatan" – en egen koreografi som hon själv dansade. Verket var särskilt krävande eftersom det innehöll mycket tåspetsdans.

1930-talet



En domptör till man

Avskedet från scenen är den svåraste tiden i en dansös liv. Det är mycket värre än för andra konstnärer. Carina var ju fortfarande så ung, bara lite över 40, en kvinnas bästa ålder, men det är fullständigt normalt och oundvikligt att musklerna gör uppror mot själens behov av att dansa.

Carina var extrovert och exhibitionistisk som alla riktiga danskonstnärer. Hon hade för länge sedan lärt sig ett kunnande som blivit ett med hennes natur. Att även få vara medelpunkten för tusen blickar, härska över publikens känslor, väcka, förföra män såväl som kvinnor, unga som gamla hade varit Carinas hela vuxna liv.

När det är som bäst tar det abrupt slut. Det är en försmak av döden fastän halva levnadstiden återstår. Carina skulle alltid rygga tillbaka för blotta tanken på att dö.

Det är en tid när dansaren är ytterligt sårbar. Man har, kanske mest av allt, behov av en makes kärlek och omsorger. Detta hade sedan en tid glidit Carina ur händerna. Inghelbrecht som aldrig under sina två äktenskap varit speciellt varmhjärtad drabbades vid närmare 60 år av sin första passionerade kärlek – till Carina's bästa väninna. Carina hade själv haft lätt för att bli nyförälskad och hennes välkända "affärer", en del korta, en del långa, ibland flera samtidigt hade inte det minsta generat Inghelbrecht. Han refererade ibland i en överseende ton till Carina som sin dotter (vilket hon ur ålderssynpunkt kunde ha varit).

För första gången blir Carina medveten om vad ensamhet är. Hon flyr det mondäna umgänget i Paris och reser till en liten sömnig lyxkurort, Aix les Bains, intalande sig själv att hon har muskelvärk (det var psykosomatiskt mer än verkligt, hennes hälsa var robust). Som vanligt har hon inga pengar. Hon har aldrig behövt betala för sig, det fanns alltid rika och frikostiga vänner till hands.

Så också nu. En väninna bjuder henne till middag på Aix finaste kurhotell. Carina skrudar sig (med sin speciella skenbara enkelhet, ägnad att väcka uppmärksamhet) i en hellång vit klänning och en liten röd bolero. Hennes entré i restaurangen är magnifik. Kyparna tappar hakan och nästan faten. En liten trist gentleman vid ett bord tappar totalt koncepterna. Hon är snart hans gäst till middag. Han är förtegen om sig själv. Holländare, hyperintelligent, van att befalla, men just nu chockad av att hans hustru tröttnat på honom och förklarat att de skulle skiljas.

Herr Moltzer är färglös, kort liksom Inghelbrecht, men välväxt och muskulös, med ett stilt kraftigt huvud. Han är förtegen och mystisk. Carina underskön och aningen yppig (sen hon slutat träna), uppriktig, humoristisk, sensuell och generös med det enda hon har kvar – sin kropp och sin själsstyrka.

Så tedde de sig för varandra. Han frågade henne om hon ville resa med honom till Sydamerika för gott. Giftermål kunde det inte bli, åtminstone inte på länge, för ex-frun hade fått vittring av att den ratade mannen funnit ny lycka. Skilsmässan drogs ut på tiden för att straffa honom och blev dyr.

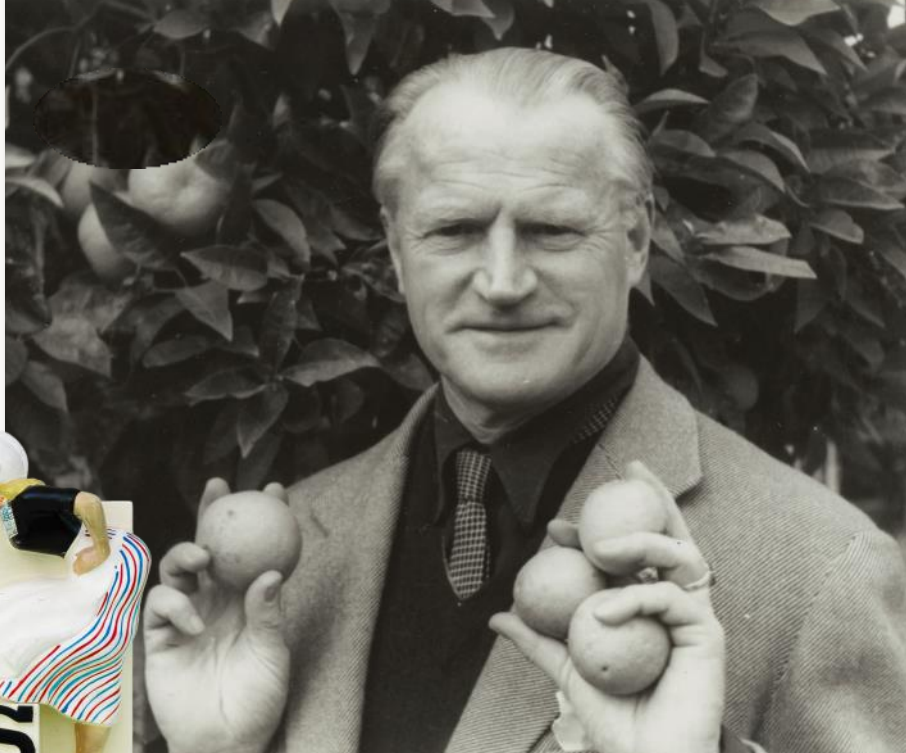
Först 1942 stod bröllopet Jan Moltzers tredje och Carina Aris andra, nu helt lagliga äktenskap.



Under tiden hade Carina gradvis fått mer och mer vetskap om den nye mannen i hennes liv. Han var son till en holländsk industrimagnat och hade ärvt det gamla nobla alkoholföretaget BOLS. Moltzer förutsåg ett krig med Tyskland. Kanske var han inte arisk i nazistisk mening. I alla fall tog han med sina bästa verkmästare till verksamheten i Buenos Aires och kunde därifrån under alla krigsåren leverera sina äkta, berömda drycker till den fria världen, när industrierna i Europa var förhindrade. Hans två söner omkom under Hollands ockupationstid, medan en av döttrarna förblev hela livet en nära vän till sin styvmor. Med Carina fick han inga barn, men väl ett tio år långt och mycket lyckligt äktenskap.

Carina trivdes med en domptör till man, hon tyckte om riktiga virila karlar. Moltzer var inte särskilt rolig men han var god. Han älskade henne frikostigt på sitt ståtliga sätt. Överöste henne med dyrbara smycken och pälsar. Tveksamhet tålde han inte. Var de i en affär och Carina på kvinnors vis tyckte halva nöjet var att prova sig igenom butikens lager, avbröt han: "Vill Du ha den Du har på? Annars går vi bums!" Snabbtänkt lärde sig Carina att för säkerhets skull säga ja. Hon kunde få en päls till, om ett par dar, ifall den första inte föll henne på läppen.

Carina blev en storartad värdinna i Moltzers herrgårdsliknande hem utanför Buenos Aires.



Carina var naturligt teatralisk, primadonna ut i fingerspetsarna och samtidigt med en fin, lagom anspråkslöshet och lätttrött hjärta för andras bekymmer.

Jan Moltzer avled 1951 bara 68 år gammal av en hjärtinfarkt. En stor del av hans förmögenhet tillföll änkan, mest i form av aktier i Bolsföretagen. Carinas sorg och saknad var stark och äkta. Hon var 54 år och fäste sig aldrig mer vid någon man.



Buenos Aires, 1968: Fiesta de los Gatos – "kattfesten" på födelsedagen för katten Pousse-Pousse

Efter makens bortgång stannade Carina Ari de Moltzer i Buenos Aires, där hon fått många vänner och var centrum i ett intensivt umgängesliv. Vartannat år brukade hon komma till Europa. Hon behöll sin vackra lilla ateljévåning i Paris och kräftsången var obligatorisk i Stockholm, ibland tillbringade hon också en del av sommaren i Sverige.

Dansen var ju redan ett slutat kapitel. Som många ballerina kände Carina lust att skulptera för att få konstnärlig sysselsättning. Hon studerade bland annat i New York och lyckades bäst med porträttlika byster, mestadels av vänner. Hennes stora huvud av Dag Hammarskjöld är det mest framgångsrika, det står staty vid FN i New York och på Uppsala Slott, där han bodde som ung.



Parisoperans balettschef Serge Lifar poserar för Carina Ari. Han hade 1938 skapat rollen som Sulamit för henne i sin balett "Cantique des Cantiques"



Vernissage 1969, arrangerad av Svenska Konstföreningen i Paris. Carina Ari med byster av Émile Vuillermoz, Serge Lifar, Birgit Nilsson, Jan Mistler och Rolf de Maré



1960-talet

Carina Ari instruerar Annette av Paul och Björn Holmgren på Operan 1962 i "De fåvitska jungfrurna" .

Carina själv dansade koreografin vid urpremiären i Paris 1920.



Likörbolaget BOLS hyllning till Carina. BOLS började tillverka denna flaskutgåva i slutet av 1950-talet. Flaskan innehåller ett spelur som vrider ballerinan till tonerna av en wienervals. När man skakar flaskan svävar små guldfärgade stjärnor omkring, likt en snöglob. I dag är den ett samlarobjekt.

1960-talet

Medaljen

Den första stiftelsen som Carina Ari grundade i sitt eget namn kom i huvudsak att verka som en 'medalj-stiftelse' – för att hedra förtjänstfulla personer som främjar den svenska danskonsten.

Hon utsåg själv Birgit Cullberg till dess första medaljör 1961.

Medaljen är formgiven av Carina Ari och föreställer henne själv i en pose ur hennes koreografi Dansen för fåglarna.





Medaljutdelning i Stockholm 14 april 1969: tre medaljörer och en stipendiat (Jonas Kåge).
Från vänster: Jonas Kåge, Dame Margot Fonteyn, Conny Borg och Niklas Ek. Carina Ari i mitten.



Carina Ari med Dame Margot Fonteyn (som dansade Giselle i Stockholm); t.h.: Rudolf Nurejev



Donatrix

Sånär som på ett par personliga vänner i Stockholm sen förkrigstiden, var Carina märkvärdigt obekant i sin födelsestad. Tjugo år hade förflutit sedan hennes dansanta framföranden, men också ett världskrig, en tidvattendelare av stora mått. Dansare blir fort glömda, kanske för att deras yrkesliv är så kort, att de slutar så relativt unga.

Det behövdes en hel reklamkampanj för att aktualisera namnet Carina Ari i massmedias medvetande. Men sen detta väl gjorts har det blivit större än någonsin. Hon upplevde med djupt nöje (och sin speciella humoristiska skepsis) att bli en superkändis. Det var faktiskt inte svårt att åstadkomma – hon var så charmfull att ingen som hon träffade kunde glömma henne, och det gällde inte minst journalister.

Carina brukade säga att de pengar hon i tonåren fått till skänks och använt till studier hos Fokine, var hennes livs chans. En liknande ville hon ge sentida kolleger. Carina underskattade ingalunda de svenska danspedagogerna, tvärtom inneslöt hon Danspedagogförbundet i sin omfattande välgörenhet. Men dansen är den mest internationella av konstarter och det är en verksam stimulans för nya utövare att komma iväg och se hur det dansas i andra metropoler

och även få prova på dansskola i utlandet som omväxling och komplement.

Hon inrättade en stipendiestiftelse. Vänner av danskonsten etablerade en förtjänstmedalj i hennes namn, att ges till personer som "hedrat svensk danskonst". Carina Ari-medaljen har sparsamt utdelats med början 1961.

Sverige ägde redan ett världsunik dansmuseum, skapat till Rolf de Marés åminnelse. Carina frågade mig vad man kunde göra av liknande slag för henne. En institution som skulle komma danskonsten till nytta, i all framtid och bära hennes namn vidare.

Vad kunde vara viktigare än ett stort bibliotek med litteratur om dans från hela världen? Hon beslöt inrätta Carina Ari Biblioteket, idag Nordeuropas största i sin genre, ganska väl försedd med kapital till inköp och skötsel.

Carina hade inte en enda riktig släkting. Ingen fanns på modernet och faderskapet hade aldrig klarlagts. En av de senare gångerna hon var i Sverige fick hon kallelse från ett sjukhus i landsorten. Hon träffade där en gammal man på hans yttersta. Vad de talade om bevarade hon för sig själv, men de närmaste vännerna trodde sig förstå att det var hennes far, som tidtals bott i hennes hem när hon var barn.



o-talet

Carina var livrädd för döden, men insåg att något måste göras med den förmögenhet hon skulle efterlämna. Ett testamente måste upprättas med bestämmelser av hennes vilja och med så högt ställda garantier som möjligt för att allt skulle bestå i evändig tid. En av hennes bästa vänner var justitieministern Herman Kling. Under hans överinseende formulerades testamentet av den skickligaste jurist han kunde utpeka. En ny stiftelse inrättades för att stå redo som hennes universalarvinge. Carina Ari Minnesfond ägnades tre ändamål: att utge stipendier till unga yrkesdansares förkovran genom utlandsstudier, att stödja äldre förtjänta danskonstnärer inte minst vid iråkad sjukdom, och slutligen att uppmuntra forskning inom danskonsten.*

På hösten 1970 råkade Carina ut för ett lärbensbrott i Buenos Aires. För läkare är det en relativt ofarlig händelse, men hennes motståndskraft var minskad av åldersdiabetes. Hon opererades men såret ville inte läka. Efter en lång kamp gav hennes starka dansöshjärta upp på julafton 1970. Hon vilar vid sin makes sida i Hollands naturskönaste kyrkogård.

Bengt Häger
(1916-2011)



Bengt Häger – författaren till denna biografi – som just mottagit medaljen för främjandet av svensk danskonst 1966, i en ögonblicksbild av värme och glädje med Carina Ari.

Testamentet

I de stadgar Carina Ari själv dikterade insatte hon som styrelse ett par av henne betrodda personliga vänner för deras livstid, och några andra för den tid de var yrkesverksamma i sina respektive dansorienterade befattningar, operachefen, en ballerina, en företrädare för den klassiska skolan, en representant för Danspedagogförbundet och en för regeringen speciellt.

Sveriges regering åtog sig att komplettera styrelsen när någon plats blev fri, samt översyn av stiftelsens ekonomi genom tillsättning av revisorer. Idag styrs stiftelsen i enighet med stiftelselagen och styrelsen förnyar sig själv.

Den förmögenhet Carina Ari lämnade till sin Minnesfond uppgick till 12 miljoner kronor. Under åren har den växt till 100 miljoner – och är därmed en av de största i sitt slag i världen.

Under tiden har Minnesfonden utdelat ett tusental stipendier till de unga, månat om ett femtiotal äldre mer permanent, inspirerat ett sakta framväxande intresse för seriösa forskningsobjekt samt särskilt intagit en tätplats i en internationell strävan att till eftervärlden rädda det immateriella kulturarv som danskonsten utgör.

* Uppgiften att fördela Carina Ari Medaljen togs över av Minnesfonden år 2016 och blev därmed stiftelsens fjärde ändamål.



Ari

© 2025 Carina Aris Minnesfond

Texten skrevs 2006 av professor Bengt Häger för stiftelsernas hemsida. Denna onlineversion översattes till engelska, franska, tyska och nederländska. Översättarna var Nordén och Berggren HB (EN), Olivier Mannoni (FR), Wilmy Perridon (NL) och Michael Schmidt (DE).

Den föreliggande versionen har kompletterats med fotografier som blivit tillgängliga sedan dess och framställdes som PDF år 2025 i samband med hemsidans omgestaltning. Vi tackar Dansmuseet för att generöst ha tillhandahållit bildarkivet.