



About

Carina Ari



Introductory Note

The original text about the renowned Swedish ballerina and benefactress Carina Ari was written in 2006 by Professor Bengt Häger for the Carina Ari Foundations' website, where it was available solely as an HTML publication. An online edition was subsequently translated into English, French, German, and Dutch by Nordén & Berggren HB (EN), Olivier Mannoni (FR), Michael Schmidt (DE), and Wilmy Perridon (NL).

In 2025, as part of the website's redesign, a new Swedish PDF edition was produced. It has been enriched with photographs that have become available since the original publication. We express our sincere gratitude to Dansmuseet for generously providing access to its image archive.

This English PDF edition follows a two-part structure: the translated English text (pp. 3–12) appears first, accompanied by miniature reproductions of the corresponding pages from the Swedish edition to help readers locate the relevant sections when viewing the photographs in larger format. The complete Swedish original follows on pp. 13–55.

Carina Ari, * April 14, 1897 – † December 24, 1970

Her life went through many changes. Born in a poor family, she eventually achieved fame, wealth and love.

Carina started her remarkable career at the Royal Opera in Stockholm. Her mother had entered her at the ballet school, which offered poor girls a chance to obtain free education. They also had the opportunity to earn an income even though they were children, since they often danced in the chorus at the evening opera performances.

All contributions were welcome in Carina's family. Her mother's health was poor, the identity of her father was never ascertained.

Extreme poverty sometimes helps to sharpen the intellect. Carina bought flowers, arranged them tastefully, and sold her bouquets in Stockholm's Old Town to shopkeepers and craftsmen who used them to decorate their shop windows. She came up with this idea when she was 10 or 11. No one had thought of it before.

Fokine was an inspiring teacher

Ballet training at the Royal Opera was rigorous. Dancers became proficient in a rather stiff, classical 19th century style. The management did not have much understanding of choreography. Instead, dancers were treated as walk-ons by the opera directors. It was not until after the Second World War that dancers could devote themselves solely to the art of dancing itself.

One person who opened up new roads at an early stage was the ingenious Michel Fokine, a regenerator of ballet, whom the Opera had judiciously brought to Stockholm for guest performances in 1913 and 1914. The Swedish dancers found it enormously stimulating to learn from and interpret this great choreographer. However, two seasons after his short visit, the Opera ballet began once again to grow despondent. The thought of a future without full artistic expression was unbearable to Carina. She had only recently succeeded in establishing herself as a soloist at the Opera, winning praise from Fokine himself, when

she cast herself out into an uncertain future by giving in her notice. This was in 1918. Fokine had fled from the Russian Revolution and had opened a private school near Copenhagen. Carina persuaded a philanthropist (who was not particularly interested in danseuses) to give her the extraordinary sum of 5,000 Swedish kronor, enabling her to take private lessons from Fokine. The first ballet scholarship in Sweden, she called it. "It was my capital for life – what I learned from the master Fokine – both his new dramatic style of movement, and how to think as a choreographer."

Mauritz Stiller and "Erotikon"

Nevertheless, she was without a job when she returned to Stockholm. She gave lessons in ballroom dancing (a common, fairly well-paid occupation, even among classical dancers). At a dinner with the parents of one of her pupils, she met Mauritz Stiller, the film director who discovered Greta Garbo. "Erotikon" (Mauritz Stiller) 1920 At the time, he was working on a film in which the leading characters in one scene were in a box at the Opera. They needed something to watch, and it was causing problems. This was before the sound movie, and to show silent singers with gaping mouths, accompanied only by the usual cinema piano, might have had an unintentionally comic effect. Ballet was a much better choice. Stiller consulted the lady on his right. Luckily, she was free and could dance in his film. "But who will do that too," Carina assured him boldly. "I have a diploma from Fokine to prove that I'm a talented choreographer". And that is what happened. Stiller was unaware of the chance he was taking, and Carina understood exactly what was required. The choreography is straightforward, she adhered to Fokine's eastern style. Carina herself dances sensually in the leading role, in the manner characteristic of the exag-



gerated style of silent film. Carina's ballet in Stiller's film Erotikon (1920) is perhaps the only part of the film that is still worth seeing today.

Carina continued to be a roving dancer without a permanent job. Then came the big leap forward! Out into the world!

Paris – Ballets Suédois

After being persuaded by Fokine, the wealthy art collector Rolf de Maré, decided to follow the example of the magnificent ballet director Diaghilev (Ballets Russes) and earn a reputation in the snobbish Paris circles that rarely admitted foreigners. Carina was an obvious choice when the best and the youngest from the Stockholm Opera were engaged on three-year contracts in 1920 to tour Europe, with Paris as their base.

The Swedish ballet ensemble, Les Ballets Suédois (1920-25), was the world's second major private touring ballet, second in size only to Ballets Russes. This is worth bearing in mind, because fifty years later the world was full of similar dance ensembles. The dramatic theatres stay where they are and perform there. Dancers are constantly on the move. There is a natural explanation for this: Theatre can only be understood within the domain of its own language, whereas dance speaks a universal language without borders. In ballet, a major artist can change nationality without problem. Indisk tempeldans, 1920 That is what Carina Ari did. The girl from Old Town Stockholm transformed into a Frenchwoman and a pan-European star.

It all happened so fast. She became famous immediately, perhaps more generally and more unconditionally than any other dancer in Ballets Suédois. The choreographer Jean Börlin, a considerably greater artist, was more subject to debate. His radically innovative genius was hard to swallow, and his greatness was not obvious to everyone.

For Carina, the danseuse, Börlin's works were platforms from which she could show the multiple facets of an interpreting artist. Carina's range was far wider than that of most ballerinas. Initially trained in a pure, classical style, she had been coloured by Fokine's neo-romanticism (as in Sylphides or Jean Börlin's Chopiniana). She could also be grotesquely expressionist (as in Maison de Fous), unpretentiously folksy (Midsummer Wake), exquisitely elegant (Tombeau de Couperin), hilarious (Mariés de la tour Eiffel), and ever beautiful and sensual, with a twinkle in her eye.



Den svenska dansaren Carina Ari i en av sina många roller som Carina Ari i filmen Erotikon (1920). Bilden är tagen av den svenske fotografen Carl Gustaf Lindberg. Carina Ari i filmen Erotikon (1920). Bilden är tagen av den svenske fotografen Carl Gustaf Lindberg.



Paris 1920-talet



Les Ballets Suédois

En framgångsrik dansensemble, kallad de Mann-ballet, grundades av Fokine, baserad på ett av de mest magnifika koreografierna Diaghilevs (Ballets Russes) föregångare.
Många av de dansare som engagerades i Paris för att också framföra koreografierna för utländska teatrar i olika delar av Europa. Detta var ett av de mest framgångsrika och mest omfattande projekterna för den tiden.
Carina Ari engagerades som solist och utvaldes till Stockholms Operas engagemangskontrakt 1920. Hennes koreografi för att med Paris som bas kom att vara en av de mest framgångsrika i Europa.
Den svenska dansaren Carina Ari i filmen Erotikon (1920). Bilden är tagen av den svenske fotografen Carl Gustaf Lindberg.



Den svenska dansaren Carina Ari

Carina Ari i filmen Erotikon (1920). Bilden är tagen av den svenske fotografen Carl Gustaf Lindberg.

Talibanerna ägde sig åt att ligga och spela. Däremot är det inte så enkelt. Det är ett stort ära för honom. Tänk om han skulle bli en av de som har varit i filmen Erotikon (1920). Bilden är tagen av den svenske fotografen Carl Gustaf Lindberg.



1920-30-talen



The contract

Rolf de Maré had taken on all the dancers on three-year contracts, with full wages even in between seasons, when they had no audiences. Only a handful of state theatres offered such secure contracts. Coming from a private theatre director this was a generous deal. Up until modern days, the most common system has been to employ dancers for the limited number of performances procured by the management. In between engagements artists are left to fend for themselves – by finding another ensemble, living on savings or earning a living by some other means (waitressing in bars is common in the USA, for instance).

Annual periods of unemployment are a problem that affects the lives of most dancers. But the members of Ballets Suédois could go off independently on vacation each summer, with full pay.

Carina Ari, however, had received an offer to take the leading part in a German film and had signed the contract, since it was to be shot during the first summer holiday of the Ballet. When she innocently mentioned this to Maré, he was furious. She was employed by him all the year and was not entitled to take other employment without first asking his permission. When he felt slighted he was implacable. The situation almost ended up in court, but Carina's solicitor advised her against it. She was forced to cancel the attractive film contract, which went to another unknown candidate by the name of Pola Negri. Her world fame dates from this film, which was a success. That fame could have been Carina Ari's. Her talent was at least as great. But a film star is always incomparably greater than a dancer, no matter how formidable, especially in financial terms.

Carina hated Maré for the damage he had caused her. Many years later, when she had become a grand lady and was much richer than he, she more or less forgave him. But whenever she had the opportunity she could not resist having a dig at him.

As soon as she could, Carina Ari left Ballets Suédois. Prior to that, she called in sick periodically, claiming to suffer from gout. There may have been some truth in this, but the attacks appear always to have occurred at convenient times. In general, she seems to have enjoyed excellent health and vitality throughout her life.



Stadium ballets

Children's Day in Stockholm was usually celebrated at the Olympic Stadium with performances including a show by masses of dancing youths. In 1918, Fokine had produced a couple of spectacular colossal ballets: *The Seasons* and *Moonlight Sonata*. Obviously, there were not enough professional dancers and dance pupils to fill the enormous grass pitch. Therefore, school classes were engaged and trained especially to form movement collectives.

The mass of participants and the simultaneousness had a strong ornamental effect. The principle of having many participants moving in unison is an old choreographic trick that has been used artistically in *Swan Lake* and *La Bayadere*, or more commercially by the attractive Tiller Girls, who were launched on the cabaret scene by the retired English sergeant, John Tiller.

Carina had, of course, seen Fokine's mass choreographies at the Stadium, perhaps even participated in them, and she was glad to manage the show in September 1923, when she had just become unemployed. The weather was clement, and her folk dance style show brought the house down. She was given the same assignment in 1929 and 1930, with more than 2,000 dancers, most of them children.

1923



Stadion

Barnens Dag i Stockholm
uppvisning av en massa
Fokine gjort ett par utom
letter: Årstiderna och Mär
vis inte professionella dan
våldiga gräsplanen. Man a
särskilt till att bilda rörelsek

Inghelbrecht

In her feud with Rolf de Maré, Carina Ari was supported by his music director and senior conductor, Desiré-Émile Inghelbrecht. He was Debussy's favourite student and was to become one of the greatest French conductors of the 20th century.

Inghelbrecht was married to the daughter of the famous painter Steinlen (who did the stage sets for Ballets Suédois's production of Iberia). The marriage had dried up, and Carina took the place of Mme Inghelbrecht.

In the autumn of 1924, Inghelbrecht became the music director of Opéra Comique, the second state-run lyrical theatre in Paris, which specialised in dramatic, medium-sized operas, such as Carmen. French taste demanded that each opera featured a ballet, but pure ballets were reserved for the Paris Opera at that time. For many years, Carina Ari worked on a risky plan of setting up a full evening programme, featuring herself, not only as sole choreographer but also as the only performer.

Although this was common practice in the new genre of Modern Dance (also called Free Dance, i.e., free from classical rules), no classical dancer had dared to do this before Carina Ari. In common with the "free dancers", Carina's opportunities to perform were few and far between. She only had steady contracts during a few relatively short periods in her career.

Despite her faithful performances of Jean Börlin's innovative works, which were far ahead of their time (they have not been fully understood in a historical perspective until now, in the days of Pina Bausch and Alvin Nikolai) Carina Ari was not at all interested in going against the classical tradition.

She was a devout disciple of Fokine in every respect, including the more practical aspect of his reforms – to create a programme with such variation that it would satisfy the new 20th century restlessness. The long performances of the previous century, such as La Bayadere, Le Corsaire, even Sleeping Beauty, were stories with complicated plots that were told with literary meticulousness. Only a few were sufficiently poetic or psychological to be captivating or even entirely comprehensible (like Swan Lake and Giselle).

Fokine's concept was ingenious in its simplicity: a ballet should not be longer than necessary. One act usually suffices to express what needs to be said. A bouquet of short ballets enables more variation. The Ballets Russes programme usually comprised several short pieces, and so did the Börlin repertoire for Ballets



Suédois. A large portion of the success of these artistic innovators is also attributable to their imposing stage sets, a new one for each piece. The audience did not have time to grow weary of one setting, before it had given way to a new one.

Carina Ari made note of this. Instead of the unadorned stage draped in dark curtains favoured by modern dancers, according to the style launched by Isadora Duncan, she had large scenographies painted for each of her solo dances. She had befriended several prominent painters, and Grünewald, Moreau and Dethomas painted her sets free of charge. Inghelbrecht's circle of friends included the composers Honneger, Reynaldo Hahn and Florent Schmitt. These composers and her husband delivered the music. Carina danced to a 40-piece orchestra conducted by Inghelbrecht – not to a solo piano, which was what most of her colleagues had to make do with. Carina Ari presented her eight "dance scenes" in 1925 at the Opéra Comique.

The first piece is Rêve, a poetic idealisation that expressed a longing to become a tree in nature. This is followed by Sous-marine, an underwater scene with billowing seaweed fighting for survival. The next ballet is Le Retour Interrompu, set outside an inn in a Spanish village. A girl passes by, but stops when she hears music through a window, dances by herself and then continues on her way in the night. Degas is a humorous rendering of the life of a classical dancer, barre exercise, flirting with admirers, precious dancing – a satire on the airs and mannerisms of a ballerina. Carina herself made the sets for La danse pour les oiseaux, in which she used the classical style in earnest, illustrating birds and their flight. Musique sur l'eau comprises both the sea waves and a mermaid swimming with her winged sisters, the swallows. La danse d'Abisag tells a biblical anecdote. The figure of a virgin emerges from a Byzantine wall and dances for the aged King David, with cubist, angular movements, restrained and archaic – the most original piece in the series, in terms of style. A more light-hearted finale is afforded by Kajsa et Britta a bagatelle about how "the clothes maketh the girl". A poor girl borrows an outfit from a rich girl and is suddenly pursued by every boy.

A complex programme – and Carina did not take the easy way out with regard to practical matters. She did not want to fill out the pauses

between dances with music. Therefore, each set had to be changed with lightning speed. She had a maximum of two minutes in which to change costumes. Every detail was worked out meticulously, and costumes were constructed after extensive experiments. But the most demanding part was the enormous concentration required to shift immediately from one state of mind to another. The audience was in raptures over Carina Ari. She continued to perform her dance scenes in Paris and made guest performances in the rest of Europe, including Stockholm, as a "one-woman tour" together with Inghelbrecht, who rehearsed with a new orchestra at each new venue.

Ode à la Rose

In connection with celebrations at the Presidential Palace in Paris in 1927, Carina Ari was honourably commissioned to produce a choreography for a temporary dance troupe. She wrote Ode à la Rose, based on a poem by Ronsard. It is an ode to the flower that is such an essential symbol in the emotional world of troubadour poetry. Carina Ari was drawn to such subtle, almost abstract emotional renderings.

Following her acclaimed Rose ballet, Carina Ari was commissioned to create a ballet for the Paris Opera itself – Palais Garnier, as the Parisians call it, in commemoration of the architect (how many Stockholmers know who built the Royal Opera in Stockholm?). The Paris Opera ballet had fallen into decline at the turn of the century. It had been outshone first by the Russians, and then by the Swedes, it had stagnated, was out of touch with the times, and was looked down upon both by the theatre management and the audience. Therefore, it was no longer allowed to produce its own programmes but was merely used to fill out the gaps when an opera was too short. It was not until 1930, when Serge Lifar was engaged as ballet director, that the Paris Ballet was substantially regenerated and achieved a new greatness

Dårhuset (Maison de Fous)

Carina was a ballerina with an unusually wide-ranging talent. Moreover, she had what is called "stage presence", for lack of a better expression, an indefinable quality but nonetheless unmistakable. When Carina entered the stage, the audience pinned their attention on her, even if there were ten other dancers on stage, each with their individual choreographies (see, for example, Maison de Fous). This is an essential asset to any great performer, and those who have it seem to be born with it. In any case, there is no method to learn it. During her time with Les Ballets Suédois, Carina Ari made a name for herself in Paris, as in all the other cities the ensemble visited. Later on, she could return as a soloist and count on being remembered. She had "fans" everywhere (although the word had not been invented at the time).



that has lasted until our days. The first ray of hope was delivered by Carina Ari, with her ballet The Moonbeam from 1928. She arrived at the right time. These dancers were trained to perfection in classical dance technique. What they needed was an injection of new life, with a suitable choreography. Carina Ari described The Moonbeam as "a choreographic poem". To be on the safe side, she painted the sets herself. Masses of her small sketches still exist. She prepared the composition and painted virtually in detail every change in the dancers' movement and distribution across the stage. In other words, she created her own notation system. If Börlin had taken the time to do this, we could have studied his pioneering works and recreated them with greater authenticity today!

With impeccable taste, Inghelbrecht chose music by Gabriel Fauré and orchestrated it himself. The ballet has the vestiges of a "narrative", but it is highly abstract, consisting of visions, allusions and ideas, rather than a clear story – a mild rivalry between the Moonbeam, who wins the Youth from the Daughter of the Blue Mountains, but has second thoughts and returns him to the one who best deserves him. Winds, skies in paler or darker nuances, glide over the stage with exquisitely shifting lights



(composed by the opera director Rouché himself). The Moonbeam is related to Fokine's Sylphides, but is much more subtle – and with an undercurrent of sensuality.

There are remarkably few women choreographers in the history of French classical ballet. Among the few, two were born in Stockholm: Marie Taglioni, who created her only ballet, Le Papillon, in 1860, and Carina Ari with her Moonbeam in 1928. I have not seen the former, but descriptions of it give the impression that there are similarities – both are lyrical phantasms, both are illuminated by the "mysterious" moonlight.

The Moonbeam was yet another lauded success in Carina Ari's row of similar triumphs. It was produced again in 1934. She had created the leading part for Spessivtseva (one of the greatest dancers of the time), but she had an accident, and there was very little time to find another dancer who was capable of dancing the highly original part. Therefore, Carina Ari had to do it herself in 1928, and she also performed the part when the performance reopened in 1934.

Short guest performance in Algiers

The Opera in Algiers was in dire need of substantial artistic regeneration. By this time, Carina had earned a good reputation among professionals, and she was taken on as ballet director, with Inghelbrecht as director of the Opera.

In Algiers, the opera pandered to a wealthy, conservative, French bourgeoisie. Inghelbrecht, a passionate enemy to any form of racism, succeeded in almost immediately antagonising most of the community, and returned in a fury to Paris. Carina had already invested a great deal of work in regenerating the ballet and had recruited new dancers from Den Kongelige Ballet in Copenhagen, where her former colleague from Ballets Suédois, Kaj Smitt, was the ballet master. In the first season alone, Carina produced six of her own ballets, in addition to new choreographies for all the operas on the repertoire.

After a year, she grew ill with exhaustion and returned to Inghelbrecht in Paris. They were both contracted in 1932 to the Opéra Comique, he as music director, and Carina Ari as an "étoile" (i.e. a star ballerina on a par with those of the Paris Opera), and director of the Ballet. She had the enormous task of revising all the dance pieces for the opera, which in effect meant composing



Strömningarna i balettens värld

Förläggaren av denna bok har varit förtäringssällskapet och gästerna vid Operan. Här berättas om de senaste årens utveckling i baletten. Det berättas om Carina Ari som en av de mest betydande dansare och koreografer i vår tid. Hon berättar om sin egen karriär och om de många andra som har varit med på denna väg. Det berättas också om de många andra som har varit med på denna väg. Det berättas också om de många andra som har varit med på denna väg.



new ones. She was praised in the press for these "masterpieces of taste and wit". The Opéra Comique still regarded independent ballets to be superfluous. Carina managed to get permission to do a ballet based on Brahms waltzes in a more or less abstract style (that Balanchine was later to devote himself to).

Currents in the world of ballet

In the early 1930s, it was still customary to let older, sturdier ballerinas perform the male parts in travesty. This practise was disliked by Carina Ari, who always loved men.

She advertised for male dancers, especially a partner for herself. Balanchine applied but was rejected. He was never particularly proficient as a dancer, although he was later to become one of the century's greatest choreographers. Instead, she chose Boris Kniaseff as her partner. He was no great dancer either, but great male dancers were rare. Kniaseff eventually came to be an excellent teacher and was head of the Royal Opera ballet in Stockholm for a period in the 1940s.

This brings up another side of Carina Ari's work that appears to have been all but forgotten. She had a great talent for teaching. As mentioned, she was a private pupil of Fokine's, after having been schooled in the classical French style at the Royal Opera ballet school in Stockholm. Her second in command at Opéra Comique was a slightly older dancer, Mauricette Cébron, who adhered to Carina's methods and conducted the daily practice sessions when Carina was too busy. In 1934, she left Opéra Comique to become a teacher at the ballet school of the Paris Opera for a quarter of a century. Nearly all subsequent famous French stars started by studying for her, and according to a system that emanated from Carina Ari, that she in her turn had adopted from Russia, which in turn had been influenced by France and Italy. That is the way the currents may flow in the world of ballet. Carina was a link in the chain, a vital link.

Inghelbrecht and Carina Ari stayed with Opéra Comique for less than two years. As mentioned, Carina went on to stage a new production of The Moonbeam at the Paris Opera, followed by the Royal Opera in Stockholm in 1935. The following year, she staged a first performance in Stockholm of the ballet Eva (properly titled The Meta-

morphoses of Eve), a medley of Eves through the ages, offering some rewarding roles for the Opera soloists.

The première dancer Teddy Rhodin of the Opera ballet wrote in his memoirs, "I had never seen anyone as beautiful as her."

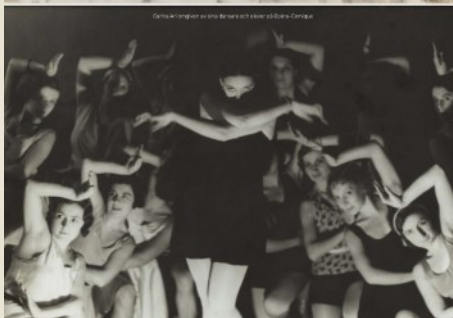
A year later, just before New Year's Eve 1937/38, Carina performed Ode à la Rose at the Stockholm Opera, substantially extended into three pieces that together formed a full "Carina Ari Soirée".

A quarter of a century went by before she returned with a new choreography to the town where she was born – a reconstruction, to the best of her memory, of Börlin's The Foolish Virgins. By then, she had entirely forgotten her own choreographies. This is not an unusual phenomenon among choreographers.

Le Cantique des Cantiques

Yet another significant contribution lay before her in the 1930s in Paris. Serge Lifar wanted to create a ballet based on the Song of Solomon from the Bible, Le Cantique de Cantiques. He took the leading part himself, and needed a partner.

The piece was one of Lifar's modernist experiments. That kind of experiment was a thing of the past – modernism had culminated in Paris in the 1920s, with Ballets Russes and Ballets Suédois and the plethora of "isms" surrounding them. The looming war that was foreboded by many created a cold climate in 1938. The ranks of artists and models at Café Dôme started thinning out. Only the ballet seemed impervious – until after it broke loose. The music for Cantique des Cantiques was commissioned from Honneger and consisted mainly of percussion. The role of Sulamit required a skilled dancer with classical schooling but the ability to disregard tradition and move "freely", sensually and at her own discretion. Lifar could find no one with these qualities, apart from Carina. He created an approximate choreography, and his intention was that he alone would improvise, in order to achieve a special tension, a moment of creation right in front of the audience. Carina was not informed of this, but in their main pas de deux he started to move differently from how they had rehearsed together. What was she to do? "I couldn't just stand there with the audience gaping at me!" With death-defying courage, Carina choreographed herself – literally as she stood – to accompany her partner, and it eventually developed into a battle of who could be



the most expressive. No one could equal Carina's rhythmic and musical talent. The audience cheered and the press was exultant about the danseuse – and slightly less so about the danseur. However, Lifar benefited too. Cantique des Cantique went down in history as one of his most remarkable works. But after eight performances, Lifar had had enough of choreographic duelling and closed down the performance. Only once more, in March 1939, did Carina Ari perform her "Scènes dansées" at the Opéra Comique. It was to be her swan song.

A dominant husband

The farewell to the stage is the most painful moment of a dancer's life. It is far worse than for other artists. Carina was still so young, in her early 40s, the best years of a woman's life. And yet, it was perfectly normal and unavoidable that her muscles started rebelling against her soul's craving to dance.

Carina was an extrovert and exhibitionist, like all real dance artists. Long ago, she had learned a skill that had become second nature. Moreover, Carina had been the centre of attraction, drawing the attention of thousands, governing the audience's emotions, arousing and seducing men and women, young and old, throughout her entire adult life. When it is at its best, it ceases abruptly. It gives a foretaste of death, although half one's life remains. Carina always shrank from the mere thought of death.

This is a phase when dancers are extremely vulnerable. Most of all, perhaps, they need the love and care of a partner. For Carina, this love had been gradually slipping away from her. Inghelbrecht, who had never been particularly warm-hearted in either of his marriages, fell madly in love for the first time in his life, at the age of 60, with Carina's best friend. Carina herself had always been prone to fall in love easily, and her candid "affairs", some short, some long, sometimes with more than one lover at a time, had never troubled Inghelbrecht in the slightest. He sometimes referred indulgently to Carina as his daughter (which she could have been, with regard to the age difference).

For the first time, Carina grew aware of feeling lonely. She fled the fashionable Paris circles and travelled to a sleepy, luxurious spa, Aix les Bains, under the pretence that her muscles

En domptör till man

Avsnittet från scenen är den vackraste tiden i en dansares liv. Det är mycket värre än för andra konstnärer. Carina var en förtäringssällning, hon blev inte överlevig, en kvinnas bästa älskar, men det är fullständigt normalt och naturligt att musklerna gör upp mot vilken behåller av ett dansare.

Carina var utsvävar och utställningsartist som alla riktigt dansare. Men hon var långt mer än så. Hon var en kvinna som blev ett stort älskarskap. Allt som hon ville var att dansa för sin älskade. Hon var en kvinna som blev ett stort älskarskap. Allt som hon ville var att dansa för sin älskade. Hon var en kvinna som blev ett stort älskarskap. Allt som hon ville var att dansa för sin älskade.

För första gången blev Carina emotionell som vanligt. Det var ett stort älskarskap. Allt som hon ville var att dansa för sin älskade. Hon var en kvinna som blev ett stort älskarskap. Allt som hon ville var att dansa för sin älskade. Hon var en kvinna som blev ett stort älskarskap. Allt som hon ville var att dansa för sin älskade.

Carina var utsvävar och utställningsartist som alla riktigt dansare. Men hon var långt mer än så. Hon var en kvinna som blev ett stort älskarskap. Allt som hon ville var att dansa för sin älskade. Hon var en kvinna som blev ett stort älskarskap. Allt som hon ville var att dansa för sin älskade.

Carina var utsvävar och utställningsartist som alla riktigt dansare. Men hon var långt mer än så. Hon var en kvinna som blev ett stort älskarskap. Allt som hon ville var att dansa för sin älskade. Hon var en kvinna som blev ett stort älskarskap. Allt som hon ville var att dansa för sin älskade.

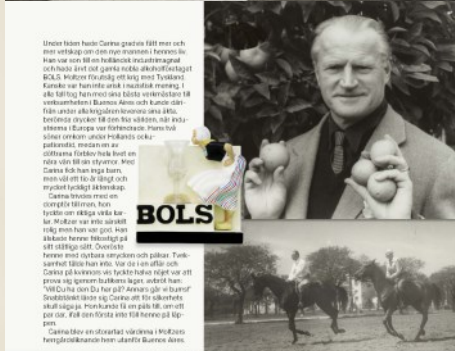
ached (a psychosomatic complaint rather than a real one – she enjoyed robust health). As usual, she had no money. She had never before needed to pay her own way, and had always been able to rely on her rich and generous friends.

The same was true now. A friend invited her to dinner at the finest spa hotel in Aix. Carina dressed (with her usual apparent simplicity, intended to cause a commotion) in a full-length white dress and a small red bolero. Her entrance into the restaurant was magnificent. The waiters lost their bearings and nearly dropped their trays. A short, nondescript gentleman at one of the tables totally lost his head. Very soon, he had invited her to his table for dinner. He was reluctant to reveal anything about himself. He was Dutch, extremely intelligent, accustomed to giving orders, but currently in a state of shock, because his wife had tired of him and had filed for divorce.

Mr Moltzer was colourless, short like Inghelbrecht, but sturdy and muscular, with a handsome, strong head. He was reticent and secretive. Carina was exquisitely beautiful and slightly buxom (since she had stopped ballet practice), outspoken, humorous, sensual and generous with the only thing she had left – her body and her strong spirit.

That is how they perceived one another. He asked if she would accompany him to South America to live. Marriage was out of the question, at least for the time being, since his ex-wife had discovered that her discarded husband had found new happiness. The divorce proceedings were protracted to punish him, and it was expensive. The legal marriage between Jan Moltzer (his third) and Carina Ari (her second) had to wait until 1942.

Carina eventually found out more about the new man in her life. He was a son of a Dutch industrial magnate, and had inherited the old noble beverages company Bols. Moltzer foresaw the war with Germany. Perhaps he was not entirely Arian according to the Nazi definition. In any case, he took his best foreman with him to the Buenos Aires distillery and was able to supply his genuine famous alcoholic products to the entire free world throughout the war, when other industries in Europe were prevented from doing so. Both his sons died in the German occupation of the Netherlands, and one of his daughters was a close friend of her stepmother to the end of her life. Carina and Jan Moltzer



never had children, but they did have a very happy ten-year marriage.

Carina enjoyed having a dominant husband, she liked men who were strong and virile. Moltzer was not particularly funny, but he was kind. He loved her prodigiously in his own magnificent way, showering her with costly jewellery and furs. He hated hesitation. If they were in a shop and Carina enjoyed the pleasure of trying on half the stock, as some women do, he would burst out, "Do you want the one you've got on? Otherwise, we'll leave at once!" Quick-witted as she was, Carina soon learned to say yes, just in case. She could always have another fur coat later if it wasn't entirely to her taste.

Carina grew to be a superb hostess at Moltzer's mansion-like residence outside Buenos Aires. She was naturally theatrical, a prima donna from head to toe, and at the same time refined, tastefully unassuming and always sympathetic to other people's worries. Jan Moltzer died of a heart attack in 1951, when he was only 68 years old. His widow inherited a large portion of his fortune, which was mainly invested in shares in Bols companies. Carina grieved her departed husband deeply and sincerely. She was 54, and never again fell in love.

Dancing was a finished chapter. Like many ballerinas, Carina had the urge to sculpt, in order to have a creative outlet. She studied in New York, among other places, and became proficient in sculpting portraits, mainly of her friends. Her large portrait of Dag Hammarskjöld is one of her most successful works. It now stands at the UN headquarters in New York and at Uppsala Palace in Sweden, where he lived when he was young.

After the death of her husband, Carina Ari de Moltzer remained in Buenos Aires, where she had gained many friends and was the centre of an intense social life. Once every two years, she would visit Europe. She kept her beautiful little studio flat in Paris, and the crayfish season demanded a visit to Stockholm. She sometimes also spent part of the summer in Sweden.

The Donatrix

With the exception of a few personal friends in Stockholm from before the war, remarkably few had heard of Carina in the city where she was born. Twenty years had passed since her dance performance, and the Second World War was also a mighty watershed between old and new. Dancers are easily forgotten, possibly due to their short careers – they retire while still young.

An extensive marketing campaign was needed to revive Carina Ari's name in the media consciousness. But once this had been done, she became more famous than ever before. She experienced great pleasure (with a characteristic wry scepticism) in becoming a superstar. In fact, it was easy to achieve – her great charm made her unforgettable to anyone who met her, not least to journalists.

Carina used to say that the money she had received in her youth to pay for studies with Fokine gave her the break she needed. She wanted to give latter-day colleagues the same chance. Not that she under-estimated Swedish dance teachers. On the contrary, the Swedish Association of Dance Teachers was included in her extensive charity. However, dance is the most international art form, and it is an effective stimulant to new artists to have the opportunity to travel abroad and see how people dance in other cities, and also to try studying at a dance school in another country, as a change or a complement.

She started a scholarship foundation. Friends of dance founded an award in her name, to be given to people who have been "a credit to the Swedish art of dancing". The Award has been frugally given since it was instituted in 1961.

Sweden already had a dance museum that was unique in the world, created in memory of Rolf de Maré. Carina asked me if there was anything she could do on a par with this museum. An institution that would benefit dance and make her name live on.

What could be more vital than a large library with literature about dance from the entire world? She decided to start the Carina Ari Library, which today is the largest in its field in Northern Europe, and with sufficient capital for



Liqueur company BOLS' tribute to Carina. BOLS began producing this special-edition bottle in the late 1950s. The bottle contains a music box that makes the ballerina turn to the melody of a Viennese waltz. When the bottle is shaken, tiny gold-colored stars swirl around like in a snow globe. Today, it is considered a collector's item.

acquisitions and maintenance. Carina had no remaining blood relatives. There was no one on her mother's side, and the identity of her father had never been confirmed. One of the last times she was in Sweden, she was called to a country hospital, where she visited an old man on his deathbed. What they spoke about has never been revealed, but her closest friends were convinced that this was her father, who had periodically lived in her home when she was a child.

Carina was terrified of death, but realised that something must be done about the fortune she would leave behind. A will had to be written, to outline her intentions, and to provide the best possible guarantee that the funds would last forever. One of her best friends was the then Swedish Minister of Justice, Herman Kling. Under his auspices, the will was written by the most skilled solicitor he could find. A new foundation was established to serve as her sole heir. The Carina Ari Memorial Foundation was dedicated to three purposes: to award scholarships to young dancers for studies abroad, to support deserving elderly dancers, especially in connection with illness, and to encourage research in the field of dance. The task of awarding the Carina Ari Medal was transferred to the Memorial Foundation in 2016 and thereby became the Foundation's fourth purpose. In the autumn of 1970, Carina broke her thigh in Buenos Aires. Doctors consider this a relatively minor medical condition, but her resistance was low due to diabetes. She was operated on, but the incision would not heal. After a long struggle, her brave dancer's heart gave up, on Christmas Eve 1970. She rests alongside her husband in one of the most beautiful cemeteries in Holland.

Bengt Häger





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 evärdlig 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's Minnesfond ägnades tre ändamål: att utge stipendier till unga yrkesdanssares förkovran genom utlandsstudier, att stödja äldre för-tjänta 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 dans i sin egenbrycksbild av värme och kärlek.



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

Sver
relsen
stiftel
rer. Id
gen o
Den
Minne
åren i
med i
Unc
senta
otal ä
fram
jekt s
ionef
teriel

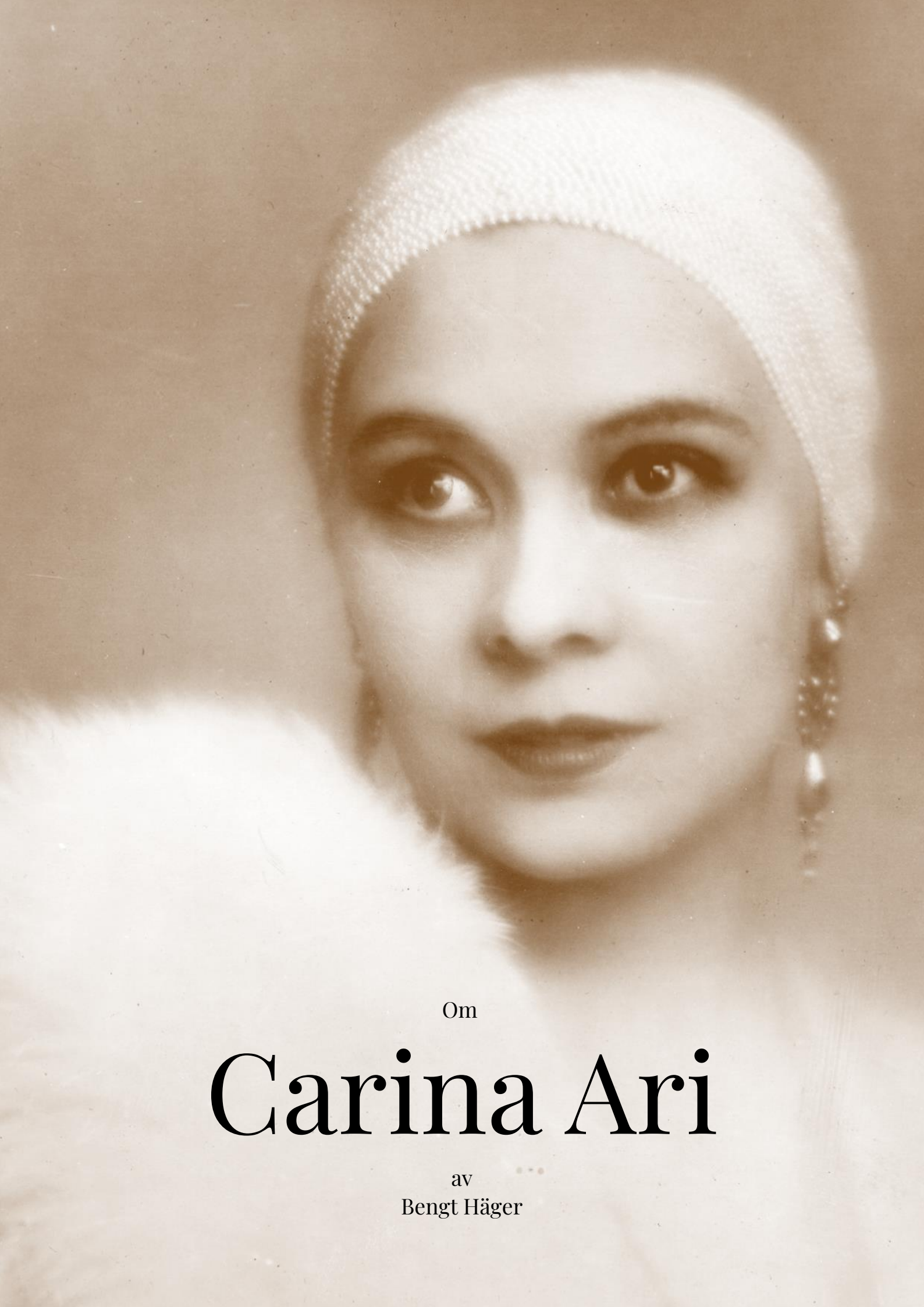
The Will

In the conditions that Carina Ari herself dictated, she appointed a couple of personal friends whom she trusted to the board of directors for life. A few others were appointed for the period that they were active professionally in their respective dance-oriented positions, such as the director of the Royal Opera, a ballerina, a representative of the classical school, a representative from the Swedish Association of Dance Teachers and a member of the government.

The Swedish government undertook to supplement the board when needed and to ensure that the accounts were monitored by public accountants. Today, the Foundation is governed in accordance with the Foundation Act and the Board appoints new members when required.

The capital that Carina Ari left to her Memorial Foundation amounted to 12 million Swedish Crowns. Meanwhile, the capital has grown to approx. 100 million, making it one of the largest foundations in its field.

Since the start, the Memorial Foundation has awarded thousands of scholarships to young dancers, supported some fifty older dancers on a more permanent basis, inspired an emerging interest in serious research subjects, and above all acquired a prominent position in the international efforts to salvage and maintain the immaterial cultural heritage of dance to posterity.



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



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 balettflickorna 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)

1917

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

Annai Petterson



Helga Dahl

CA

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 konst.

Den som tidigt visade nya vägar var sekulargeniet Michel Fokine, balettens förnyare, som Operan hade klokhetsen 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

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 anlidade 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 verkkningsmedel, 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 magnifika 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 Parisvärlden.

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 Elysées, 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 förståga. 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 tjvnypp 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 favorit 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



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 vänkrets 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 träden 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 scenografien. 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 stillstudien 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 Inghebrecht 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



nr: 5.

rep. på Rêve i
 Vezley i Frankr. ca 1927
 (det första stora språnget
 i Rêve)

Rep. på Rêve:
 "det första stora
 språnget"

1927



Decor till
 "Rêve" (Drömmen)



Blanc Fournes :-
 "Petite interrompte"
 Decor à Mazin, Félton





"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 personligen "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"



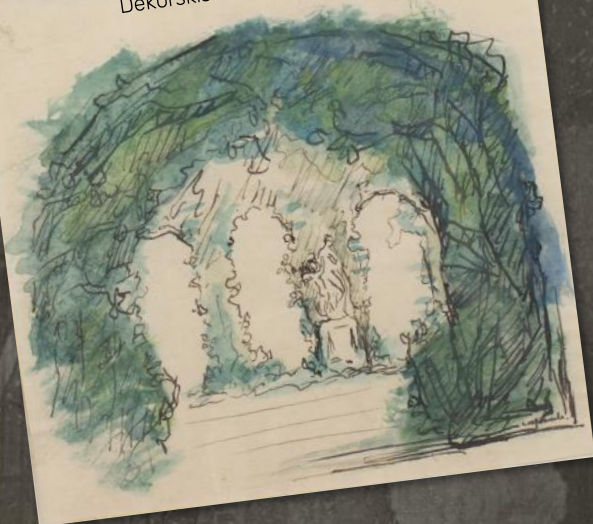
Rollporträtt av Carina Ari i uppsättningen "Till Couperins minne".



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

Jagtz

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

WABEV
PARIS

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 känslösvärld. 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 anförtroddes 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

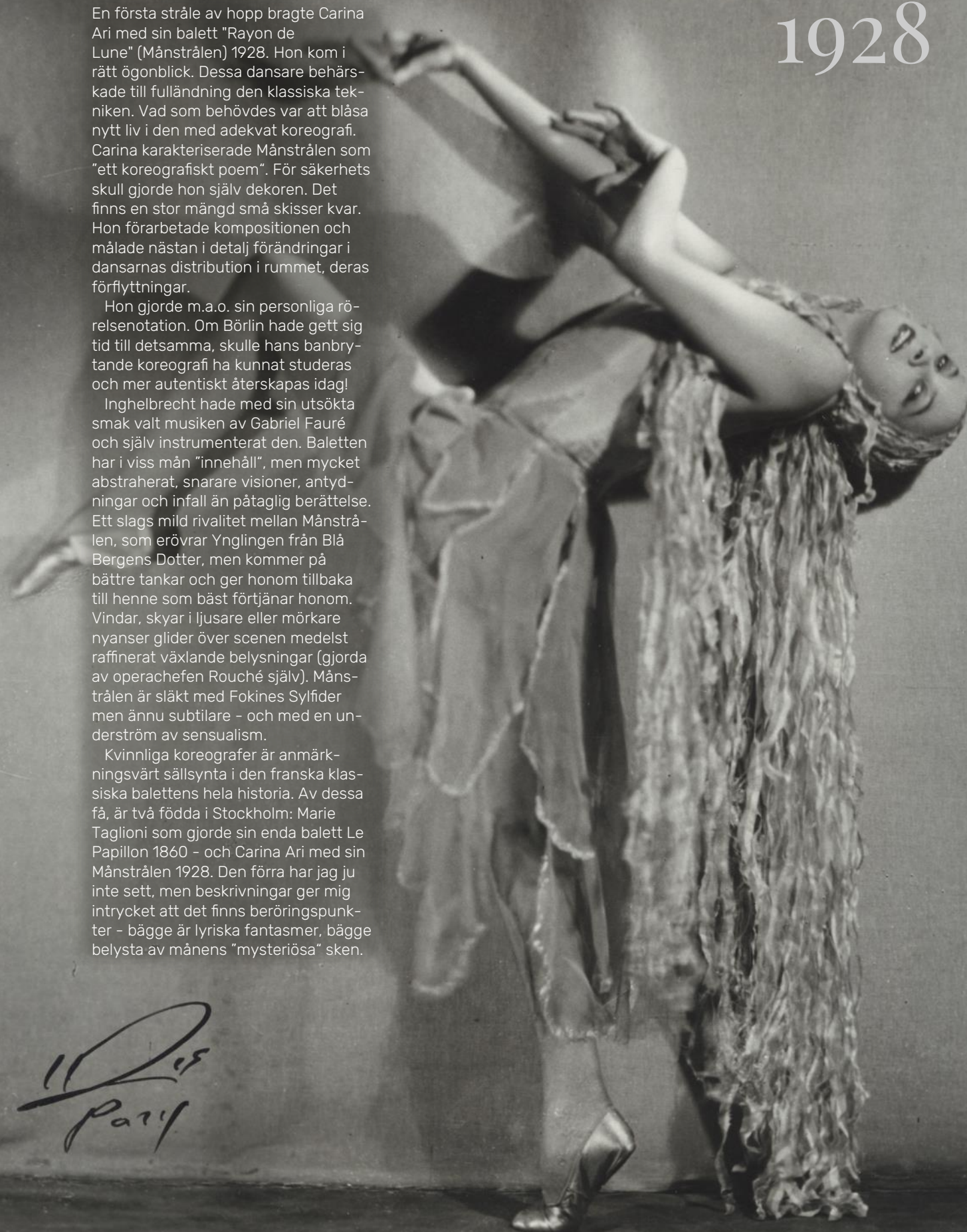
En första stråle av hopp bragte Carina Ari med sin balett "Rayon de Lune" (Månstrålen) 1928. Hon kom i rätt ögonblick. Dessa dansare behärskade till fulländning den klassiska tekniken. Vad som behövdes var att blåsa nytt liv i den med adekvat koreografi. Carina karakteriserade Månstrålen som "ett koreografiskt 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.

*Il Des
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



Månstrålen
 8 Mellan
 1934

Reproduktion
 av
 Carina Aris
 instruerad av
 Serge Peretti
 Stockholm



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 genomtrufade 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 dansörer 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 Opera-baletten 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 Brahmsvalsarna, Paris, 1930-talet



1933

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 solsken 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"
i 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 stiligt 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.

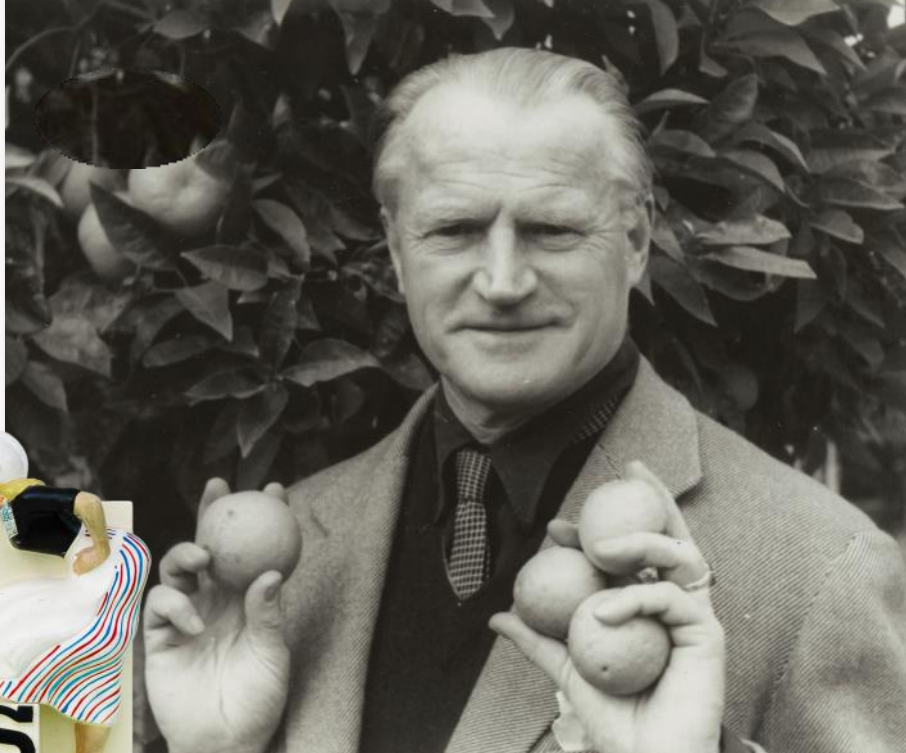
Först 1942 stod bröllopet Jan Moltzers tredje och Carina Aris andra, nu helt lagliga äktenskap.



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 lättrojt 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 kräftsåsongen 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 balettchef 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 världsunikt 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.

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's 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 stiftelseledningen 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.